

Università degli Studi di Milano

Facoltà di
Studi Umanistici

Dipartimento di
Lingue e letterature straniere

Corso di dottorato in
Lingue, Letterature e culture straniere
XXVII ciclo

Coordinatore del dottorato: Prof. Iamartino

a.a. 2013-2014

Ludwig-Maximilians-Universität München

Fakultät für
Geschichts- und Kunstwissenschaften

Department
Kunstwissenschaften

Studiengang
Theaterwissenschaft (Promotion)

»Das strittige Gebiet zwischen Wissenschaft und Kunst«

Artur Kutscher und die Praxisdimension der Münchner Theaterwissenschaft

L-LIN/13

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung des Doktorgrades
der Philosophie an der Ludwig-Maximilians-Universität
München

Chiara Maria Buglioni

Tutor: Prof. Marco Castellari

Betreuer: Prof. Dr. Christopher Balme

Inhalt

Vorwort	I
 Teil I. Ausgangspunkte	
Die Praxisdimension	1
Die Theaterwissenschaft zwischen Theorie und Praxis • Wissenschaftlicher Diskurs und ausgehandelte Praxis • Situiertes Lernen nach Jean Lave und Etienne Wenger	
Die Praxis in der Theorie des situierten Lernens	28
Die soziale Landschaft der Praxis	
Entwicklung einer Lerngemeinschaft, Lehrtätigkeit und Performativität	41
Die theaterwissenschaftliche Lerngemeinschaft oder: der Kutscher-Kreis • Performative Aspekte des gemeinsamen Lernens	
 Teil II. Potentialphase der Münchner Theaterwissenschaft	
München, der kulturelle Pol	52
Theaterdebatten und -experimente in Münchner praxisorientierten Gruppierungen • Eine künstlerische und gesellschaftliche Neugeburt wird vorbereitet	
„Schwabingertum“ und Aktivismus	72
Kutschers Erfahrung in und zwischen kulturellen Gemeinschaften • Beteiligung an der Münchner Moderne und Unterrichtstätigkeit • Kutschers Forschungsprojekte zwischen 1908 und 1910	
 Teil III. Erste Entwicklungsphase der Theaterwissenschaft als Lerngemeinschaft	
Das Problem einer umfassenden Theorie und das Objekt ‚Theater‘	108
Die Forschungspraxis	117
Im Seminarraum und im Theatermuseum • Die Struktur des theaterwissenschaftlichen Kurses: Mitarbeiter und Übungen • Außerhalb des Universitätsgebäudes • Die Aufführungen des Kutscher-Kreises	

Ein System verknüpfter Gruppierungen und Organisationen	131
Die letzte Phase des „Neuen Vereins“ • Das „literarische Seminar“ Artur Kutschers • Die Gesellschaft „Das Junge Krokodil“ • Wissenschaftliche Tätigkeit und soziales Engagement	
Koordination der Lerngemeinschaft und unterschiedliche Partizipationsstufen	152
Die Leitfigur einer praxisorientierte Gemeinschaft • Vollständige, periphere und randständige Mitgliedschaft • Fruchtbare Wechselbeziehung von Partizipation und Nicht-Partizipation	
Teil IV. Reifephase. Orte und Örtlichkeiten des theaterwissenschaftlichen Unternehmens	
Der Ursprung des Theaters	165
Das Referenzmodell der Münchner Theaterwissenschaft • Die Mimustheorie Hermann Reichs • Das Theater als mimisch-pantomimische Ausdruckskunst	
Das Beziehungsgeflecht des Kutscher-Kreises	178
Natur, Volk und Lientheater • Die „Gesellschaft für das süddeutsche Theater und seine Auswirkungen“ • Lokale und globale Räume • Kontakt zum ausländischen Theater und zu anderen Kulturen • Über die Grenzen hinaus	
Was weiterlebt: die letzte Entwicklungsphase der Lerngemeinschaft	209
Theorie und Praxis der Münchner Theaterwissenschaft »im Dritten Reich und danach«	
Exkurs.	
Die Theaterwissenschaft und Artur Kutscher im Nationalsozialismus	220
Nachwort.	
Zur Aktualität der theaterwissenschaftlichen Beschäftigung Artur Kutschers	247
Artur Kutschers Leben und Tätigkeit	253
Chronologisches Verzeichnis der theaterwissenschaftlichen Vorlesungen Artur Kutschers	255
Quellen- und Literaturverzeichnis	271

Vorwort

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit den Anfängen der Theaterwissenschaft in München und der Rolle des „Theaterprofessors“ Artur Kutscher in der Entwicklung der Disziplin. Als ich zum ersten Mal auf den Namen Artur Kutscher stieß, war es aus reinem Zufall: Für meine Masterarbeit beschäftigte ich mich mit den Ingolstädter Stücken Marieluise Fleißers und erfuhr dabei, die Dichterin hatte 1920 theaterwissenschaftliche Veranstaltungen bei Kutscher belegt. Kurz davor hatte auch Ödön von Horváth an der Münchner Universität Seminare und Vorlesungen des Theaterprofessors besucht; selbst Bertolt Brecht war ein Kutscher-Schüler gewesen. Das war für mich wie eine Erleuchtung: Die kanonisierten Hauptvertreter des kritischen Volksstücks, ja die wichtigsten DramatikerInnen der Zeit gehörten am Anfang ihrer Karriere zur Kutscher-Hörerschaft. Die Figur des Theaterprofessors erregte mein besonderes Interesse und ich fing damit an, Informationen über Kutschers theaterwissenschaftliche Bemühungen zu sammeln. Es stellte sich allerdings sofort heraus, dass so gut wie keine wissenschaftliche Literatur zu Artur Kutscher existierte und dass sein Nachlass noch fast unerforscht war. Aus den Berichten und Erinnerungen von Kutschers Studenten und Freunden gewann man den Eindruck, der Theaterprofessor sei nicht nur eine Legende in der Münchner Kulturwelt, sondern auch einer der Bahnbrecher der deutschen Theaterwissenschaft gewesen. In den Einführungen in die Wissenschaft des Theaters konnte man indessen nur ein paar Zeilen über Artur Kutscher lesen, entweder im Widerspiel mit der Berliner Schule Max Herrmanns oder in Einklang mit Carl Niessens Theorie, das Theater habe im Mimus seinen Ursprung. Das schien mir ein paradoxer Tatbestand zu sein. In München fand ich dann eine städtische Artur-Kutscher-Realschule, einen von Lothar Dietz geschaffenen Artur-Kutscher-Brunnen am gleichnamigen Platz im Herzen Schwabings und sogar eine Bronzebüste des Theaterprofessors im Büro des Direktors des Instituts für Theaterwissenschaft an der LMU. Wenn aber der Name Artur Kutscher gelegentlich vor den Studenten der Münchner Universität erwähnt wurde, merkte ich, dass der „Außerordentliche“ – wie die Kutscher-Schüler ihren Lehrer nannten – heute kaum bekannt ist. Solche offensichtlichen Widersprüche führten mich zur intensiven Beschäftigung sowohl mit der frühen Theaterwissenschaft als auch mit dem heutigen Stand der Disziplin. Ein wesentliches Bindeglied zwischen den Anfängen der Theaterwissenschaft in München und den Fragen, die in den letzten Jahrzehnten ins Zentrum der Debatte über die akademische Kunstforschung gerückt sind, identifizierte ich in der Praxisdimension. Die Theaterforschung geht für Kutscher immer mit der Generierung und Pflege eines nicht nur theoretischen sondern auch praktischen Wissens einher, und die Praxis selbst galt als Forschung. Alle Leistungen der Münchner Theaterwissenschaft lassen sich in den ersten Entwicklungsstufen

auf einen Nenner bringen: die Verflechtung zwischen Theorie bzw. Historiographie und Praxis, die Vermittlung zwischen Kunst(forschung) und Leben. Gerade diese Dimension wurde von den anderen Begründern der Disziplin zu Beginn des 20. Jahrhunderts kaum berücksichtigt, sodass die Untersuchung sowie die Entwicklung der Praxisdimension im theaterwissenschaftlichen Bereich als charakteristisches Zeichen der Arbeitsgruppe um Artur Kutscher aufgefasst werden kann.

Vor dem Hintergrund dieser Überlegungen geht es in Teil I dieser Arbeit darum, zu zeigen, wie Artur Kutscher im Gegensatz zu seinen Kollegen eine wissenschaftliche praxisbasierte Forschung durchführte; darüber hinaus werden Bedeutung und Benutzung des ‚Praxis‘-Begriffs in der Theaterwissenschaft von den Anfängen bis heute erörtert. Die starre kategoriale Unterscheidung zwischen intellektuellem Wissen und praktischem Verstand wurde erkenntnistheoretisch in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts aufgegeben – insbesondere dank des Beitrags von Gilbert Ryle, Michael Polanyi und Pierre Bourdieu – und die Praxis wurde sowohl von der Diskursanalyse als auch von der Interdiskursanalyse in den Vordergrund gerückt. Im ersten Teil wird auch das methodologische Instrumentarium der Untersuchung dargestellt: Als Ansatzpunkt wird die Theorie der situierten Kognition angewandt, die dem Vorbild von Jean Lave und Etienne Wenger folgt und die den individuellen sowie gesellschaftlichen Lernprozess als eine kontextbezogene Transformation des Wissens versteht, welche persönliche Veränderungen mit der Entwicklung von Sozialstrukturen kombiniert. In Laves und Wengers Auffassung hängt das situierte Lernen von der auf verschiedene Weisen legitimierten Teilhabe an *Communities of Practice* ab¹. Diese Teilnahme ist daher ein konstituierender Bestandteil für den Lerninhalt und für die Identitätskonstruktion im Verhältnis zu den Lerngemeinschaften. Um festzustellen, in welchem Ausmaß Artur Kutscher die Theaterwissenschaft als einen situierten Kontext des Lernens verstand, werden erstens die Grundkonzepte ‚Praxis‘ und ‚Gemeinschaft‘ untersucht; zweitens wird der Begriff ‚soziale Landschaft‘ und die Art und Weise, wie globale Partizipation und lokale Teilhabe aufeinander wirken, zum Gegenstand der Analyse gemacht. Am Ende dieses Teils richtet sich der Blick auf die Entwicklungsstufen einer CoP und auf die Verkoppelung zwischen Lehrtätigkeit und Performativität beim Theaterwissenschaftler Kutscher, denn beim Lernen handelt es sich um den Vollzug bestimmter Aufgaben, Formalitäten und Riten, also um den Zugang zu einer Performance.

Teil II führt in die wichtigsten kulturellen Debatten, Reformversuche der Kunst und Künstlerkreise ein, die in der Prinzregentenzeit die Schwabinger Bohème prägten und welche zur sog. „Theatralisierung der Kultur“ maßgeblich beitrugen. Kutschers kulturelles Engagement bis 1909 bzw. seine Teilnahme an unterschiedlichen Gruppierungen sowie am Meinungs austausch über

¹ Für *Community of Practice* wird im Folgenden die Abkürzung CoP verwendet.

das lebendige Theater war die Vorbedingung für die Förderung und Koordination einer praxisorientierten Theaterwissenschaft.

In Teil III geht es um die Darstellung der ersten Entwicklungsphase der von Kutscher geleiteten theaterwissenschaftlichen Arbeitsgruppe. Um die Konturen der neuen Disziplin zu verschärfen, entwarf Kutscher zunächst eine grundlegende Theorie, die den Untersuchungsgegenstand ‚Theater‘ beschrieb und den *Modus operandi* der Theaterforschung vorschlug. Zum einen erarbeitete er die Konzepte ‚Kritik‘ und ‚Stilkunde‘ und stellte sich die Frage nach der Objektivität der Untersuchung, zum anderen rechtfertigte er die Anwesenheit eines spezifischen theaterwissenschaftlichen Forschungsbereiches. Der Kutscher-Kreis führte dann die Praxis seiner CoP weiter und versuchte hierzu, eine Balance zwischen Expertise und Erfahrung zu finden. Durch Universitätsvorlesungen und Seminare, Übungen in praktischer Kritik, Autorenabende, Führungen, Studienfahrten, Lehraufführungen und persönliche Kontakte mit Theaterleuten beabsichtigte die Arbeitsgruppe Kutschers, die gemeinschaftsbildenden Aktivitäten zu erweitern, und sie befasste sich auch mit der Festlegung unterschiedlicher Partizipationsstufen. In wenigen Jahren konfigurierte sich der theaterwissenschaftliche Kurs an der LMU als ein gut strukturiertes Lernsystem mit festen Grenzen und produktiven Beziehungen zu anderen Gruppierungen.

Teil IV stellt die Reifephase der Münchner Theaterwissenschaft um Artur Kutscher vor. Ungefähr ab 1919 beschäftigte sich der Kutscher-Kreis mit dem Ursprung des Theaters, was insbesondere angesichts der Steigerung des kulturellen Engagements der Gemeinschaftsmitglieder und der Verstärkung des gemeinsamen Zieles Relevanz bekam. Als Referenzmodell der CoP wurde die Mimustheorie Hermann Reichs verwendet, wobei die Theaterwissenschaft ihren Wissensbereich über die Grenzen der traditionellen Theatergeschichte hinaus ausbaute. Der mimische Ursprung des Theaters ermöglichte die Münchner Lerngemeinschaft, einerseits heimatgebundene Interessen zu wahren und volkstümliche Theaterformen zu berücksichtigen, andererseits transnationale Interaktionen und Einsätze zu fördern. Jenseits aller gesellschaftlichen und historischen Bedingtheiten des theatralen Phänomens suchte Kutschers Lerngemeinschaft kunstspezifische Konstanten, die als Orientierungshilfe in der Forschungsarbeit wirken konnten, und schuf weiterhin ein Beziehungsgeflecht, das zuerst in München und Bayern, dann in Süddeutschland, in Europa und schließlich in der ganzen Welt eine wichtige Rolle für die CoP spielte. Neben globalen Spielräumen öffnete die Münchner Theaterwissenschaft auch intermediäre Räume zwischen Lerngemeinschaften und Fachbereichen, auch wenn die Forschung immer vom Standpunkt der Kunst aus betrieben wurde. Dieser Teil endet mit der Betrachtung der auslösenden Faktoren der frühen theaterwissenschaftlichen Arbeitsgruppe. Obwohl der Theaterprofessor immer noch als Vermittler

zwischen den erfolgreichen Künstlergenerationen der vergangenen Jahrzehnte und den aufstrebenden Jugendlichen betrachtet wurde, konzentrierte er seine Energie darauf, ein selbstständiges theaterwissenschaftliches Institut an der LMU einzurichten und eine akademische Auszeichnung für seine Leistungen zu erhalten. Kutschers leitende Rolle reduzierte sich dann schrittweise, die Mitglieder zerstreuten sich in andere Arbeitsgruppen, die Praxis wurde nicht mehr weiterentwickelt und der Zufluss an neuen Themen verringerte sich erheblich. Die Auflösungstendenz der lebenslang von Kutscher koordinierten Lerngemeinschaft wurde allerdings durch die Fortführung des theaterwissenschaftlichen Unternehmens balanciert: Die Bemühungen um die Verkopplung von Theorie und Praxis, die Vorstellung einer Theaterforschung durch und für die Praxis sowie durch und für das Leben, das Konzept einer universitären Ausbildung für die Identitätsentwicklung der Lernenden, die Anerkennung und Rechtfertigung eines faszinierenden „strittigen Gebiets“ zwischen Wissenschaft und Kunst reizen heute noch Theaterwissenschaftler und Theaterinteressierten. In dieser Hinsicht ist die Aktualität der Tätigkeit und der Struktur der frühen Münchner Theaterwissenschaft anhaltend.

Im Anschluss an die gesamte Diskussion wird ein Exkurs über die Theaterwissenschaft und Artur Kutscher im Nationalsozialismus, eine skizzenhafte Biographie des Theaterprofessors und ein chronologisches Verzeichnis der theaterwissenschaftlichen Vorlesungen Artur Kutschers an der LMU dargeboten.

An dieser Stelle möchte ich allen Personen danken, ohne die meine Arbeit in der vorliegenden Form nicht möglich gewesen wäre. Namentlich danke ich zuerst meinen Betreuern: Prof. Dr. Christopher Balme, der bereits in den ersten Entwurf meines Promotionsprojekts sein Vertrauen demonstrierte, der mich auch in den Bereich der Theaterwissenschaft begleitete, mir das wissenschaftliche Potenzial der Untersuchung bewusst machte und die Begegnung mit Kutscher-Experten vermittelte; und Prof. Marco Castellari, der mich stets mit großer Geduld, unzähligen Ratschlägen und viel *Humor* unterstützt hat und der mir konkret zeigte, dass die Bedeutung der akademischen Ausbildung und Forschung weit über das Universitätsgebäude hinaus reicht. Bedanken möchte ich mich auch bei den zwei Hochschulen, an denen ich meine *Cotutelle*-Promotion abgeschlossen habe: die Università degli Studi di Milano, die mein Projekt drei Jahre lang finanzierte, und die Ludwig-Maximilians-Universität, insbesondere das Institut für Theaterwissenschaft, das mich herzlich aufnahm. Mein besonderer Dank gilt Dr. Olaf Laksberg, ohne dessen Berichte und Erinnerungen ich die Anfänge der Theaterwissenschaft in München, Artur Kutschers Charisma und Klaus Lazarowicz' Tätigkeit nie richtig verstanden hätte; Dr. Carl Klein, der mir über seine Familie und seinen Großvater erzählte und mir freundlich die privaten Fotoalben der Kutschers zeigte; Edgar

Reitz, der mir ein ausführliches Interview gewährte; und Prof. Dr. Gabriella Rovagnati, die mir schon viele Jahre eher den Einblick in die deutsche Theatergeschichte verschaffte und die mir von dem Moment an in meinen Bemühungen Beistand leistet. Nicht zu vergessen sind hier außerdem die MitarbeiterInnen des Archivs der Ludwig-Maximilians-Universität München, des Bayerischen Hauptstaatsarchivs München, des Deutschen Literaturarchivs Marbach und des Staatsarchivs München, die mich sachkundig durch ihre Häuser geführt haben. Besonders dankbar bin ich Frank Schmitter, Gabriele Eitzinger und Martin Heidenreich vom Monacensia-Literaturarchiv München, weil sie immer freundlich und hilfsbereit waren. Für die Anregungen und das schöne Beisammensein muss ich noch Dr. Gero Tögl danken, für die aufmerksame Lektüre meiner Arbeit Jennifer Zoll, und für die wunderbare Freundschaft Tobias Honold, Elizabeth und der ganzen Familie Mittermeier, die zu meiner deutschen Familie geworden ist. Mein Dank gilt weiterhin meinen italienischen Unterstützern und Freunden: Ringrazio di cuore tutti miei compagni di avventura, senza i quali il dottorato a Milano non sarebbe stato lo stesso, in particolare Elisabetta Bevilacqua e Giulia Peroni; gli amici che non mi hanno dimenticato nonostante i mesi trascorsi all'estero e che saranno sempre dalla mia parte, qualunque scelta io faccia: Angelica, Annalisa, Gloria, Fabio e Marco; gli amici di famiglia, che poi sono la mia famiglia allargata: Marisa, Marco e Andrea, Laura, Flavio e Stefania. Stefania, grazie per esserci sempre stata. Ringrazio poi la persona che ha condiviso con me questi anni, tra sbalzi di umore, viaggi, pensieri a un mondo lontano, delusioni e gioie: senza di te, Andrea, punto fermo in una vita movimentata, non credo ce l'avrei fatta. Infine, non posso che ringraziare i miei genitori: non esisterebbe una riga di questo lavoro se non avessi avuto voi come esempio, esempio di onestà etica e intellettuale, di dedizione totale, di amore incondizionato.

Teil I.

Ausgangspunkte

Die Praxisdimension

Ich mußte das sein, was meiner Zeit am meisten fehlte: Systematiker, Methodiker, der von unten auf organischen Zusammenhang suchte, Ganzheit; der ausging von den Elementen, von der Materie des Schaffens, von Sprache, Mimus, bewegtem Foto, Ton; der an Stelle der älteren Kunstbetrachtung nach äußeren Stoffen, Formen die inneren, ureigenen schöpferischen Mächte Gehalt und Gestalt setzte und die stilbildenden Faktoren der Persönlichkeit, der Zeit, der Gattung. Unter diesen Gesichtspunkten lehrte ich Dichtung, Theater, Film, Funk erfassen, jede Kunst für sich würdigen in ihrer stilistischen Reinhaltung. [...]

Ein volles, schönes Leben ist mir geschenkt von Gott, in der Familie [...]; in Geselligkeit mit guten Freunden, in der Sphäre des alten Schwabing mit all seinen Dichtern, Schriftstellern, bildenden Künstlern, Musikern, Schauspielern, Schlawinern; in Beziehung zu Künstlern, Forschern, Wissenschaftlern weit über Deutschlands Grenzen hinaus; besonders aber in dem berühmt-berüchtigten Kreise meiner Studenten. Dieser Kreis war ein dichtes Gewebe persönlicher, wissenschaftlicher und künstlerischer Beziehung, ein fester, magischer Ring, in welchem einer auf den anderen wirkte, einer den anderen steigerte, formte, ich meine Schüler, und diese mich, den sie tatfreudig erhalten haben und dem sie immer neues Leben zuführten. Wir waren uns gegenseitig menschliche Entwicklungsfaktoren. Die diesem Kreise angehörten, erkennen einander an heimlichen Zeichen und an der Parole Stilkunde, Theaterwissenschaft, Mimus. (Kutscher 1948: 257f.)

In der Dankesrede bei der Feier zu seinem siebzigsten Geburtstag zeigt Artur Kutscher das Hauptmerkmal der von ihm geförderten Disziplin auf: eine Dimension des Lernens, in der die soziokulturellen Quellen des menschlichen Schaffens erkannt, systematisiert und weitergegeben werden. Als „Theaterprofessor“ strebte er danach, einen Lehr- und Lernprozess zu entwickeln, welcher die Kluft zwischen logozentrischer Kunstforschung an Hochschulen und aktivem, dynamischem Erfahrungsaustausch an Ort und Stelle der theatralischen Tätigkeit überbrücken konnte. Wenn man heutzutage in der Münchner Theaterwissenschaft eine Spur der Leistung Kutschers sucht, dann findet man weder eine zeitübergreifende Taxonomie der Gegenstände und Grundbegriffe des Fachgebietes, noch eine umfassende Systematik von dessen Forschungsergebnissen; was sich von jener ersten Phase der Disziplin noch erkennen lässt, ist

vielmehr die Praxisdimension, in der die akademische Lehre verwurzelt ist. Kutschers Kunstforschung war mit der Praxis unauflöslich verflochten.

In seiner lebenslangen Auseinandersetzung mit dem Untersuchungsgegenstand der neuen, noch zu legitimierenden Disziplin entwickelte Kutscher ein wissenschaftliches praxisbasiertes Untersuchungsverfahren, das *avant la lettre* viele Fragen problematisierte, die gerade heute im Zentrum der Debatte über die akademische Kunstforschung stehen. Das Konzept Praxis hat sich in der Geschichte der Theaterwissenschaft allmählich herausgebildet und ab der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts fand das praktische Wissen nun auch neben und manchmal vor der theoretischen Erkenntnis in Kunstfragen Beachtung. Deshalb ist es zunächst notwendig, Kutschers Auffassung von Praxis darzulegen und dann die Entwicklung des Konzepts und der ihm verbundenen Problematiken zu beschreiben. Am Ende werden in der früheren Münchner Theaterwissenschaft mehrere Schwerpunkte wieder zu erkennen sein, die auf ein praxisbasiertes Untersuchungsverfahren hinweisen, etwa die Reflexion über das Wesen des Theaters – sowie des Kunstwerkes –, die Frage nach der Objektivität der theaterwissenschaftlichen Forschung ebenso wie die Gedanken über Forschungsmethoden, Anwendung von Materialien, Feldforschung und direkte Partizipation der Forschenden.

Entscheidend für die Auffassung einer Kunstforschung, die nicht nur Forschung *über* ein künstlerisches Objekt ist, sondern die *durch* und *für* die konkrete Kunstpraxis betrieben werden muss, ist zuallererst die Definition des spezifischen Wissensbereichs. Kutscher erklärte wiederholt, das Gebiet der neuen wissenschaftlichen Disziplin umfange nicht nur das Drama, sondern auch Tanz, Schauspielkunst, Regie, Bühne, Dekoration, Technik sowie »Praxis und Gegenwärtigkeit und Lebendigkeit« (1936: 192). Praxis ist in dieser Hinsicht eine Komponente des facettenreichen Forschungsgegenstands, der sich als Aufführung schlechthin bestimmen lässt. Kutscher identifizierte nämlich die Aufführung mit dem Zusammenwirken eines textlichen und eines darstellerischen Elements, die dem Publikum und den Darstellern »genügend Erlebnismöglichkeiten« biete (1936: 10). Als solche entspreche die Aufführung einem Kunstwerk – und zwar einem organischen Lebewesen, Stil und Ausdruck menschlicher Existenz – und die theatralische Kunst einem Kulturfaktor. Kutschers Begriff von Aufführung und Theaterkunst hat in Wilhelm Diltheys Ästhetik seinen Ursprung, deswegen unterschied der Theaterprofessor im Theater zwei Bestandteile: das Universal, d.h. die menschliche Natur, und das Lebensgefühl der Gegenwart. Mit diesem Unterschied erklärte Kutscher die Tatsache, dass das Theater immer einen Prozess innerer Wandlung durchmacht, der sein Wesen nicht verändert, doch zeitgeschichtliche sowie gesellschaftliche Bedingtheiten registriert. In dem aufgeführten Kunstwerk suchte die von Kutscher geförderte Theaterwissenschaft dann sowohl die Gegenwärtigkeit als auch den ewigen Geist;

gleichfalls verfolgte sie in der Forschung bzw. im Lernprozess die direkte Erfahrung und die kritische Reflexion über jene Erfahrung. Praxis wurde somit auch als Element des Untersuchungsverfahrens betrachtet. Es sei erst die dynamische, wechselseitige Beziehung zwischen Praxis und wissenschaftlicher Forschung, die zu einem komplexen System von Wissenserwerb und -vermittlung führe: Der Theaterforscher brauche einerseits einen umfassenden theoretischen Apparat, der ihm eine gewisse Vertrautheit mit den Grundelementen des Theaters, inklusive der Technik, gewährt. Andererseits werde eine aktive Teilnahme an der gemeinsamen Praxis benötigt, um die aktuellen Fragen nach den besonderen Bedingungen, den Möglichkeiten und den Grenzen des Theaters überhaupt stellen zu können und zu behandeln. Die Beteiligung an der praktischen Ausführung wird hierdurch zum Korrelat der Analyse und Interpretation der Ausführungen selbst. Diesbezüglich gab Kutscher einen erschöpfenden Überblick über die Stratifizierung der theaterwissenschaftlichen Forschung: Er skizzierte einen Verlauf, in dem sich Historiografie, Stilkunde und Praxis gegenseitig ergänzen. Die Theatergeschichte mache das Wandelbare und das Transitorische klar, obwohl die Quellen nicht immer sicher oder prüfbar sind; die Stilkunde zeige das Bleibende auf, das an den Menschen gebunden ist, und die Praxis veranschauliche die Beziehung zu den Realitäten des Theaters. Während die Theatergeschichte also eine fast objektive Basis für die Kunstbetrachtung garantiere, basiere die Stilkunde immer auf einem subjektiven Urteil. Artur Kutschers Anerkennung und Würdigung der Subjektivität innerhalb der theaterwissenschaftlichen Untersuchung ist in der Frühphase der Disziplin eigentlich außergewöhnlich. Das bedeutet aber nicht, dass Kutscher dem individuellen Charakter jeglicher Kunstbetrachtung und -bewertung freien Raum ließ. Er versuchte hingegen diese Neigung des Zuschauers und des Forschers einzudämmen: Er beschäftigte sich erstens damit, der ästhetischen Erfahrung eine begriffliche Terminologie und eine Grundsystematik zu geben, sodass die Stilkunde als eine Wissenschaft wirken konnte. Zweitens konzentrierte er sich auf die Praxis, weil kreative Prozesse und subjektive Urteile erst zu neuem Wissen werden könnten, wenn sie von einer (sozialen) Praxis, d.h. von der aktiven Teilnahme an einer gemeinsamen, gesellschaftlichen Theaterproduktion und -rezeption eingerahmt würden¹. Das Korrektiv der vermeintlichen Objektivität sowie der interpretierenden Subjektivität sei also die Vermittlung von Kunst und Leben, welcher eine umfassende Kenntnis der Elemente aller Stilbildung vorangeht: Persönlichkeit und Zeit, Gattung und Material. Um jede »Fachsimelei« zu vermeiden, bedürfe die Theaterwissenschaft einer Balance zwischen Materialität und subjektiver Bewertung, die ständig ausgehandelt werden muss (Kutscher 1960: 75). Die Theaterwissenschaft, wie alle lebendigen

¹ Gerade in der ersten Auflage seines Fachbuchs der Theaterwissenschaft äußerte sich Kutscher diesbezüglich ganz deutlich: »Die Methode der Theaterwissenschaft kann nicht ohne die Praxis bestehen, die wir bereits eine Ergänzung der Geschichte nannten und die ganz besonders notwendig ist neben der Theorie.« (1936: 204).

Wissenschaften, wandle sich kontinuierlich und spezialisieren sich dem gegenwärtigen Empfinden entsprechend. Kutscher stellte damit die Fixierung der Bühnenkunst durch Artefakte und die Bereicherung des gegenwärtigen Theaters nebeneinander. In diesem Zusammenhang gewann die Praxis gegenüber der Theorie an Bedeutung: Für Kutscher umfasste sie das Anschauen von Materialien – etwa Modelle, Diapositive und Lichtbilder – wie aber auch Theaterbesuche, Studienfahrten, Übungen in praktischer Kritik, persönliche Fühlungnahme mit Theaterleuten und eigene Aufführungen der Studierenden. Objekte und Medien halfen der theaterwissenschaftlichen Betrachtungsweise, aber nur als Prämisse einer konkreten Feldforschung. Alle Materialien konnten dem Forscher nützlich sein, ihm die abstrakte Idee einer bestimmten Form vom Theater oder einer Aufführung zu geben, aber für eine Wissenserzeugung reichten sie nicht aus. Die Verhältnisse in der Wirklichkeit waren dort zu untersuchen, wo das Theater aktiv betrieben wurde. Widersprechende Anschauungen aus den Büchern oder aus den Bildern können nämlich, so Kutschers wissenschaftliches Selbstverständnis, erst durch direkte Betrachtung und direkte Partizipation ersetzt werden. Es ist der Aktivismus, der das ältere, rein spekulative und lebensferne Wissenschaftskonzept von den Vertretern der jüngeren Wissenschaft trennt, die dem tätigen Leben und der gegenwärtigen sowie künftigen Kunst dienen soll. Die theaterwissenschaftliche Lehrtätigkeit sollte folglich Intellektuelle ausbilden, die für stilkundliche, kulturgeschichtliche und zugleich soziale Fragen die Verantwortung übernehmen. Die Praxis – oder das dynamische Merkmal des theaterwissenschaftlichen Unterfangens – entfaltet sich dann in zwei Dimensionen: in einer zeitlichen und in einer geografischen bzw. sozialen. Was die zeitlich-geschichtliche Dynamik der praxisorientierten Theaterwissenschaft betrifft, muss man Kutschers Suche nach dem Ursprung des Theaters und seine besondere Neigung zur volkstümlichen Theaterkunst betrachten. Beide hängen mit seinem Streben zusammen, einen wissenschaftlichen Mittelweg zwischen der stark wechselnden Gestaltung des lebendigen Theaters und dessen kunstspezifischen, konstanten Faktoren zu finden. Die Notwendigkeit, zu den primitiven Ausdrucksformen der Bühnenkunst vorzudringen, führte Kutscher zur Beschäftigung mit Formen wie Bauerntheater und Lientheater, in denen er die Frühstufen der mimischen Kunst sah. Was hingegen die „soziale Landschaft“ der Münchner Theaterwissenschaft angeht, knüpfen die Mitglieder des Kutscher-Kreises Weltbeziehungen, nicht nur um »geistige Brücken« zu schlagen (1960: 193), sondern auch, um lokale, sprich deutsche Erscheinungen durch die Wechselwirkung mit anderen ausländischen Kunstformen zu bereichern. Darüber hinaus ermöglicht das globale und interdisziplinäre Beziehungsgeflecht dem Theater ebenso wie der Wissenschaft vom Theater eine dichte Vernetzung, eine produktive intellektuelle Kooperation. Die Vorteile dieser Kooperation resultieren aus der prägenden Begegnung zwischen Anhänglichkeit an heimatgebundenen Traditionen, Hochschätzung

der deutschen Dichtung und Anregung zur Erneuerung lokaler Kunst einerseits, und Öffnung zur Transkulturalität des globalen Phänomens Theater andererseits. Durch die Beteiligung aller Forscher an der gemeinsamen Arbeit und durch den Erfahrungs- und Wissensaustausch in der Theaterpraxis verwischen sich die Grenzen zwischen akademischer Wissenschaft und Praxis. Es gibt also keinen theatralischen Diskurs bzw. keinen *Logos*, der die Theaterpraxis beherrscht und vorstrukturiert, sondern eine wechselseitige Beeinflussung von Theorie und Praxis. Die Methodologie der von Kutscher angeregten Theaterwissenschaft vermittelt eine anschauliche Vorstellung der geistig-sinnfälligen Struktur jeder praktischen Ausführung² und anerkennt das direkte, konkrete Experimentieren ebenso wie die Anwendung künstlerischer Mittel in der Forschung überhaupt als wissenschaftlich gültige Methodik.

Darin unterscheidet sich die in München betriebene Theaterwissenschaft von anderen Entwicklungstendenzen der Disziplin, welche sich etwa in Berlin, Leipzig und Köln durchsetzen konnten. Auch wenn es stimmt, dass fast alle Bahnbrecher der Theaterwissenschaft die These vertraten, der Theoriediskurs sei parallel zum Praxisbezug zu entwickeln³, muss man jedoch Stefan Hulfeld (2007) und Corinna Kirschstein (2009) darin zustimmen, dass die neue Wissenschaft des Theaters schon in ihrer Anfangsphase einen inneren Zwiespalt zwischen theatergeschichtlicher Forschung und erfahrungsnaher Praxis durchmachen sollte. Der sogenannte „Geburtsfehler“ der Disziplin im deutschsprachigen Raum, d.h. die genannte Trennung von Historiographie und Praxis, habe seinen Grund in der Notwendigkeit, im Universitätssystem die Eigenständigkeit der Theaterwissenschaft zu legitimieren und genau deshalb die philologische Methodik anzuerkennen⁴. Die Bestrebung, sich auch mit der Praxis wissenschaftlich zu beschäftigen, richte sich also nicht auf die Auseinandersetzung mit dem tatsächlich aufgeführten Theater oder mit ästhetischen Fragen der Gegenwart, sondern auf »technisch-organisatorische Faktoren des Theaterbetriebs wie Theaterrecht, -technik oder Regieübungen (auf einer Probebühne)« (Kirschstein 2009: 91). Erhellend ist hierzu der Vortrag, den Max Herrmann am 14. Januar 1917 vor den Mitgliedern der „Vereinigung

² Siehe dazu auch Ignaz Gentges' Darlegung zu Hans Knudsens Aufsatz „Die Aufgaben des Theaterwissenschaftlichen Universitäts-Institutes und seine Bedeutung für das lebendige Theater“ (1924).

³ In Berlin postulierte Max Herrmann eine Verflechtung zwischen Geschichte und Praxis, welche der engen Verknüpfung von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft entspreche (1974: 352). Carl Niessen erklärte, die Aufgaben der theatergeschichtlichen Abteilung am deutschen Seminar der Universität Köln zerfallen in zwei Gruppen: »eine mehr geschichtlich-theoretische und eine Fachbildung mit praktischen Zielen« (1924: 141f.). Albert Köster in Leipzig, hingegen, wollte seine Schüler nicht zu einem praktischen Bühnenberuf vorbereiten und lehnte somit die an anderen Universitäten vertretene Form des Praxisbezugs ab (Vgl. Kirschstein 2009: 93f.).

⁴ Die Eröffnung der Germanistik zur Gegenwartsliteratur war noch um die Jahrhundertwende in den Philologischen Fakultäten heftig umkämpft, weil die „neuere deutsche Literatur“ sowohl dem altphilologischen Arbeitsethos als auch dem Dogma der klassischen Ästhetik entgegenstand. Der Rekurs auf philologische Methoden war daher die einzige Möglichkeit, die Neugermanistik an den Universitäten zu etablieren. Hulfeld und Kirschstein stellen in ihren Studien deutlich fest, die theaterwissenschaftliche Forschung habe sich ähnlicher Legitimationsstrategien wie die Neugermanistik bedient.

künstlerischer Bühnenkunst“ hielt⁵. Dem Zweck dienend, die Bedeutung der Theatergeschichte – »im weiteren Sinne dann Theaterwissenschaft« – für die Theaterpraxis zu erklären, führte der Berliner Professor zwei anschauliche Beispiele an: Das erste betraf die Übertragungsaufgabe des Regisseurs in jeder Aufführung, das zweite seine vielberühmten *Forschungen* über die Hans-Sachs-Bühne. Der Spielleiter sei »gewissermaßen ein Übersetzer«, der oftmals ältere Dichter »in die Bühnensprache« der Gegenwart übertragen muss. Wenn der Regisseur damit ein Kunstwerk herstellen will, müsse er sowohl die Theatersprache der Vergangenheit als auch die der Gegenwart beherrschen:

Da kein Theater mit nur modernem Spielplan auskommen kann, sondern immer auf klassische Stücke zurückgegriffen werden muß, so wird der Spielleiter das jedesmalige innere Verhältnis des Dichters zur Bühne seiner Zeit kennen, geschichtlich erfassen müssen. [...] Theatergeschichte [...] ist für ihn ebensowenig überflüssig, wie seine Theaterbegabung notwendig.

Man könne den Nutzen der Theatergeschichte anhand der *Forschungen* weiter beobachten, weil sie eine entscheidende Hilfe für die Regisseure leisten, die in ihren Inszenierungen den »Hans-Sachsischen Theatersinn« treffen wollen. Obwohl solche Ansichten Max Herrmanns Neubestimmung seiner theaterwissenschaftlichen Positionen nach 1920 nicht entsprechen⁶, zeigen sie immerhin eine Verengung des Konzepts Praxis innerhalb der Theatertheorie. Herrmanns Rückgriff auf den Praxisbegriff in seiner Darstellung der Aufgaben eines theaterwissenschaftlichen Institutes scheint also weniger der aktiven Partizipation am gegenwärtigen Theaterleben das Wort zu reden, als die Selbstständigkeit der Theaterwissenschaft zu behaupten, die darum ein eigenes Institut braucht: »[D]er Theaterhistoriker soll nicht alles das lernen brauchen, was der Germanist zu lernen hat. / Andererseits muß der Theaterwissenschaftler wieder das lernen, was der Germanist nicht zu lernen braucht«, und zwar muss er in der Lage sein, »alle technischen und künstlerischen Eindrücke« zu beurteilen, die nur von Theaterfachmännern unterrichtet werden können (1974: 353).

In Max Herrmanns Vorstellung ist die Praxis – als ästhetischer Ausdruck und als Verwirklichung eines mehr oder minder idealen Theatermodells – vom historisch-akademischen Wissen beeinflusst, doch umgekehrt übt sie gar keinen Einfluss auf den Theoriediskurs aus. Mit Hulfelds Worten, die praktische Relevanz der neuen theaterwissenschaftlichen Erkenntnisse geht

⁵ Von Herrmanns Vortrag sind nur Berichte und Kommentare verfügbar. Im Folgenden sei auf die Mitteilungen der „Vereinigung künstlerischer Bühnenkunst“ in *Die Scene* (1917: 32) verwiesen.

⁶ Vgl. Münz 1998: 47-51. Stefan Corssen beweist allerdings, dass Herrmann noch 1925 davon überzeugt war, der Regisseur solle in jede Inszenierung die vermeintliche Autorintention übertragen (1998: 162f.). Herrmann propagierte tatsächlich das Primat des Dramas über die Regiearbeit und setzte sich nie eingehend mit ästhetischen Regieproblemen auseinander.

mit der Umsetzung der genetischen Methode verloren (2007: 280). Diesbezüglich sei es nur noch angemerkt, dass Herrmann anders als Kutscher die volkstümlichen Theaterformen sowie das Lagentheater negativ bewertete⁷, weil sie zur Realisierung des gewünschten dichterischen Theaterideals nicht beitragen könnten, und dass er sich vorwiegend dem alten Theater widmete⁸. Ebenfalls überaus skeptisch äußerte sich Carl Niessen gegenüber Dilettantenvereinen und Studentenbühnen, denn der Mangel an künstlerischen Ambitionen hätte die Theaterwissenschaft belasten können⁹. Der kulturgeschichtliche Blick des Theaterwissenschaftlers solle sich zwar den mimisch-spielerischen Theaterformen aller Völker hinwenden, zugleich aber mit einem gewissen akademischen Abstand.

Herrmanns und Niessens lediglich theoretische Berücksichtigung der Theaterpraxis, die dann jedoch faktisch ignoriert wurde, fand einige Jahrzehnte später bei Heinz Kindermann und Hans Knudsen ihre Fortsetzung. Der Wiener Germanist Kindermann, der sich erst in den 1940er Jahren der Theaterwissenschaft zuwandte, versuchte bis zum Ende des Krieges eine nationalsozialistische Traditionslinie von Goethe, Klopstock, Hebbel, Raimund bis hin zur Gegenwart – eigentlich: Wagner – herzustellen, wobei der Forschungsfokus ausschließlich auf der Theatergeschichtsschreibung lag. Die Praxis scheint auch später in Kindermanns Auffassung der Theaterwissenschaft keine Rolle zu spielen, da er in seinen *Aufgaben und Grenzen der Theaterwissenschaft* (1953) den Praxisbezug der Disziplin überhaupt nicht erwähnte. Hans Knudsens »Blick auf die Praxis« verriet seinerseits einen schon bekannten Ansatz: Die »rein theaterwissenschaftliche Ausbildung« an der Universität muss »durch Vermittlung auch der praktischen Lösungen, soweit so etwas lehrbar ist« ergänzt werden (1951: 16f.). »Immer wieder: Begabung für das Theater ist die Voraussetzung alles dessen, was wir hier aussprechen [...]. Wir setzen jenes Maß künstlerischer, schöpferischer Fruchtbarkeit für das Theater voraus, das man in der Theaterwissenschaft unter allen Umständen haben muß«. Nach dieser generellen Festlegung erklärte Knudsen näher: »Dieser Vorbereitung für die Praxis, für das lebendige Theater, dienen die Vorlesung und Übungen zur Regie« (17) – mit derartigen Lehrveranstaltungen war der Praxisbezug der Theaterwissenschaft erschöpft.

Wenn man das ganze erörterte Spektrum theaterwissenschaftlicher Positionen berücksichtigt, dann kann man Marvin Carlson nicht zustimmen, der in Anlehnung an Erika Fischer-Lichtes Interpretation von Max Herrmanns Konzept der Theaterwissenschaft feststellt, die im

⁷ Siehe Münz 1998: 44f. u. 50.

⁸ Dafür sprechen nicht nur die Veröffentlichungen Max Herrmanns, sondern auch die Lehrveranstaltungen, die er vom WS 1891/92 bis zum SS 1933 an der Friedrich-Wilhelms-Universität Berlin anbot (siehe Hollender 2013: Anhang 1, 349-358), und die theatergeschichtlichen Schriften aus der sog. „Berliner theaterwissenschaftlichen Schule Max Herrmanns“ (vgl. Satori-Neumann 1925: 72-84).

⁹ Siehe dazu Knudsen 1950: 77f.

deutschsprachigen Raum geförderte Disziplin habe nie an der Spannung zwischen Theater und Performance bzw. Praxis gelitten, welche in den USA deutlich gespürt wurde und noch heute gespürt wird (Carlson 2008: 4). Die Spuren dieser Spannung waren in den ersten fünfzig Jahren der deutschen theaterwissenschaftlichen Forschung eigentlich beseitigt, denn die eingehende Untersuchung der sogenannten „Wissensverkörperung“ und der Praxis sowie die Erforschung eines Wissensgebietes, das nur durch die ständige Berührung mit anderen Feldern und durch die unmittelbare, sinnliche Erfahrung das theatrale Phänomen erfassen kann, hätte die Etablierung der Disziplin an den Hochschulen verhindert. In Berlin, Leipzig, Köln und Wien sowie an kleineren Instituten für Theaterwissenschaft lag die praxisbezogene Lehre oder das praxisbezogene Lernen nur in programmatischen Reden und Schriften vor. Außer Regieübungen, gelegentlichen Exkursionen und der Sammlungstätigkeit fand die Theaterpraxis keinen Zugang zum Universitätssystem.

Wissenstheorie

Die strenge Unterscheidung zwischen intellektuellem Wissen und praktischer Vernunft wurden erkenntnistheoretisch in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts stufenweise aufgegeben. Nach der bahnbrechenden Arbeit von Gilbert Ryle auf dem Gebiet der Philosophie des Geistes (*The Concept of Mind*, 1949), in welcher der Philosoph zwei komplementäre Bestandteile des Wissens erkannte und die Begriffe *knowing-what* als deklaratives Wissen und *knowing-how* als prozedurales Wissen bzw. Fertigkeit, soziale Expertise prägte, muss die Lehre von Michael Polanyi erwähnt werden. Aufschlussreich ist in *The tacit dimension*, dass sich Polanyi auf Dilthey und Lipps beruft, um in der Philosophiegeschichte die ersten Schritte zur Anerkennung und Beschreibung des so genannten taciten Wissens zu finden (Polanyi 1967: 16f.). Mit „tacitem“ oder implizitem Wissen meinte Polanyi ein gesellschaftlich vermitteltes Wissen intuitiver Art, welches immer subjekt- und kontextbezogen bleibt und nicht sprachlich artikulierbar ist – d.h. auch kaum reproduzierbar. Es bilde den komplementären Pol zum expliziten Wissen, welches kognitive Wahrnehmungen, abstrakte Repräsentationen, Theorien und Modelle umfasst. Wilhelm Diltheys Erlebnis ebenso wie Theodor Lipps' Einfühlung traten sonach als erste Versuche hervor, das zu interpretieren, was Menschen tatsächlich wissen, doch in Worten nicht ausdrücken können. Schon am Anfang des sog. „Zeitalters der Extreme“ hätten Geisteswissenschaftler versucht, das erworbene Erfahrungswissen mit einem theoretischen Wissen zu verbinden. Polanyi stellte aber zum ersten Mal deutlich fest, dass implizites Wissen nicht den Geisteswissenschaften allein angehört, sondern jedem wissenschaftlichen Wissen:

[A] true knowledge of a theory can be constructed only after it has been interiorized and extensively used to interpret experience. Therefore: a mathematical theory can be constructed only by relying on *prior* tacit knowing and can function as a theory only *within* an act of tacit knowing, which consists in our attending *from* it to the previously established experience on which it bears. (1967: 20)

Tacites Wissen sei demzufolge ein unentbehrlicher Bestandteil des menschlichen Lernprozesses, der zur Modell- und Theorieentwicklung beitrage, weil er jeder Erkenntnis oder Entdeckung zugrunde liege: Wissenschaftliches Wissen gleiche insoweit dem Wissen einer sich nähernden Entdeckung, die Menschen dank ihres impliziten Wissens vorhersehen. Dies bedeutet fernerhin, dass jede Entdeckung mit einem subjektiven Engagement gekoppelt ist, was jedes positivistische Ideal der Objektivität in der Forschung zerstört (25). Durch die Einfühlung in das Forschungsobjekt schließt der Mensch die Einzelheiten einer Struktur oder eines Phänomens zu einem übergeordneten Ganzen unmittelbar zusammen, ohne die einzelnen am Prozess beteiligten Details kognitiv wahrzunehmen. Das implizite Wissen artikuliere sich demnach im Handeln, im Können. Implizites und explizites Wissen sind folglich nach Polanyi parallele Dimensionen des Wissenserwerbs, die erkenntnistheoretisch gleichwertig sind – auch wenn der Fokus mehr auf dem „stillschweigenden“ Wissen liegt. Polanyi schuf somit den ersten umfassenden praktischen Wissensbegriff, in dem Handeln und kritische Reflektion einander ergänzen. Der Kunsttheoretiker Carr beschrieb Jahre später das praktische Wissen »as a matter of some interplay between *phronesis* and *techne*« (1999: 244), wobei er die aristotelische *phronesis* zur Basis der Beziehung zwischen ästhetischer Empfindung und künstlerischem Wissen machte. Die *phronesis* beruhe auf erfahrungsbasierten praktischen Prinzipien, welche menschliche Empfindlichkeiten – oder Prädispositionen – pflegen und entwickeln. Sie sei ein Modus des praktischen erfahrungsbasierten Weltwissens, das sich nicht durch theoretische Aussagen oder Thesen ausdrücken lasse, sondern durch eine gewisse Organisation der Erfahrung im Einklang mit einer bestimmten Anschauung oder Idealvorstellung von Schönheit, Form oder Ausdruck (254). Das ästhetische Wissen wurde hierdurch zu einer Form des praktischen Wissens.

Ein letzter Versuch zur Versöhnung der zwei Erkenntnismodi, d.h. zwischen dem Objektivismus realistischer sowie materialistischer Prägung und dem idealistischen Subjektivismus, wurde in der Sozialwissenschaft von Pierre Bourdieu unternommen. Er plädierte nämlich für eine praxeologische Erkenntnisweise, welche die regulierende Logik des praktischen Wissens, das auf der Primärerfahrung der Subjekten beruhe, und die Eigenlogik des theoretisch-wissenschaftlichen Erkenntnismodus, das hingegen einen konstruktivistischen Charakter aufweise, kombinieren könnte. Erst diese neue Erkenntnisform sei in der Lage, die Welt zu erfassen (2001: 174).

Deswegen entwickelte Bourdieu seine nach der Forschungspraxis orientierte Habitus­theorie. Mit dem Begriff Habitus verknüpfte er ein dauerhaft wirksames System von unauflöslich miteinander verwobenen, (vor)strukturierten Dispositionen, welche das Subjekt dazu bringen, in einer bestimmten Weise zu agieren: Sie bilden also den praktischen Sinn, befähigen die Menschen, an der sozialen Praxis teilzunehmen und diese zugleich hervorzubringen. Solche Dispositionen werden während der Sozialisation erworben, d.h. als Ergebnis der Inkorporierung gesellschaftlicher Strukturen. Der Habitus generiert Praktiken, wiederkehrende Sozialhandlungen, die ihrerseits gesellschaftliche Regelmäßigkeiten bzw. Strukturen konstituieren. Diese werden vom Subjekt verinnerlicht, in einer Wechselbeziehung, in der der Habitus die Strukturen (re)produziert und die Strukturen den Habitus. Der Habitus wirkt demzufolge als Vermittler zwischen den externen materiellen, kulturellen und gesellschaftlichen Existenzbedingungen – oder den objektiven Strukturen des sozialen Feldes – und den von einzelnen Akteuren ausgeführten Praktiken, die mit ihrer persönlichen Wahrnehmung und Anschauung in die Umwelt verflochten sind. Daraus folgt, dass der Habitus dem Subjekt die Grenzen möglicher Praktiken zur Verfügung stellt, dass das agierende Subjekt nicht vollständig determiniert ist¹⁰. Der Habitus wirkt als »Erzeugungsmodus der Praxisformen« (1987: 136), nicht als Erzeugungsmodus einzelner Praktiken. Besonders wichtig für die Kunstpraxis und -forschung scheint allerdings die Tatsache zu sein, dass die von Bourdieu theorisierte Verinnerlichung von äußerlichen Existenzbedingungen weniger durch die Sprache hindurch geschieht, als vielmehr auf Körperebene: Die soziale Ordnung wird verkörpert, inkorporiert, einverleibt. Sprache und Leib haben beide die Aufgabe, praktische Erfahrungen, Fakten oder Normen zu speichern, wobei sie als treibende Kräfte für die Herausbildung sozialer Praxen fungieren – sie sind sowohl Speicher als auch Träger (1987: 127). Doch ist die praktische Erkenntnis eher an den Körper gebunden, weil sich die Menschen der Eigenschaften ihres eigenen Habitus nicht bewusst sind und in ihrem praktischen Handeln von einer vorbewussten, vorreflexiven Kraft getrieben werden. Der Körper ist ein »Gedächtnis« (1976: 199), das Regungen, Bewegungen oder Handlungen nicht nur ausführt, sondern auch bestimmt. Die Körperlichkeit bestimmt die Praxis sowohl im Hinblick auf die Bildung des körperlich verankerten Habitus als auch im Hinblick auf dessen Anwendung: »Einzelne Körperbewegungen bilden die kleinste Einheit jeglicher Praxis. Da sowohl Körper als auch soziale und materielle Welt formbar sind, können sie intensiv miteinander verschränkt sein« (Fröhlich/Rehbein 2009: 201). Auf diese Weise hat jede menschliche Bewegung nicht nur einen sozialen, sondern auch einen individuellen Aspekt; das

¹⁰ Hierzu sei es angemerkt, dass Bourdieu auch andere Erzeugungsprinzipien von Praktiken erkennt, die unabhängig vom Habitus sind, wie etwa das rationale Kalkül oder die Befolgung ausdrücklicher Normen. Immer wenn die Strukturen des sozialen Feldes mit dem inkorporierten Habitus in Konflikt geraten, kann der Habitus die individuellen Praktiken nicht mehr orientieren. Dieser Zustand stellt sich typischerweise in Krisensituationen ein, die sogar zu Revolutionen führen können.

Äußere wird immer von Menschen in mentalen Repräsentationen verinnerlicht bzw. inkorporiert. Als Folge einer solchen Anerkennung forderte Bourdieu eine neue Wissenschaft, welche auch die Körperlichkeit der Akteure berücksichtigt:

Im Gegensatz zu den scholastischen Welten verlangen bestimmte Universen wie die des Sports, der Musik oder des Tanzes ein praktisches Mitwirken des Körpers und somit die Mobilisierung einer körperlichen Intelligenz, die eine Veränderung, ja Umkehrung der gültigen Hierarchien herbeiführen kann. Man sollte die hier und da, vor allem in der Didaktik dieser Körperpraktiken – des Sports natürlich und insbesondere der Kampfsportarten, aber auch des Theaterspielens und des Musizierens – verstreuten Notizen und Beobachtungen einmal methodisch zusammenstellen; sie würden wertvolle Beiträge zu einer Wissenschaft dieser Erkenntnisform liefern. (Bourdieu 2001: 185)

Diese Wissenschaft habe also die Funktion, die Wissensbestände und -inhalte aus dem jeweiligen sozialen Feld mit denen aus der direkten körperlichen Erfahrung zu ergänzen. Das bedeutet außerdem, dass das Subjekt die soziale Welt erkennen kann, auch wenn es keine objektivierende Distanz zu den Wissensobjekten hat; um eine systematische, sprich wissenschaftliche, Analyse seiner Handlungspraxis durchzuführen, braucht es aber eine kritische (Selbst)Reflexion. Die Reflexivität in der Theorie Bourdieus dringt darauf, »die theoretische Beobachterposition zur zu beobachtenden Praxis zu machen« (Fröhlich/Rehbein 2009: 203f.). Die Verwandlung vom unbewussten Sinnvollen der Praxis in das bewusste, reflexive Sinnvolle der theoretischen Wissenschaft muss sich daher auch in der Kunstforschung vollziehen.

Die Theaterwissenschaft zwischen Theorie und Praxis

Schon in den 1970er Jahren hatte eine vielstimmige Methodendiskussion in der Theaterwissenschaft eingesetzt, welche sich aber mehr auf die semiotische Wende in der Aufführungsanalyse konzentrierte und die theaterwissenschaftliche Verflechtung zwischen Theorie und Praxis kaum betrachtete. Im folgenden Jahrzehnt konnte die Theaterpraxis das Interesse der an den deutschen Hochschulen etablierten Disziplin wecken: 1982 wurde das Institut für Angewandte Theaterwissenschaft an der Universität Gießen gegründet, das unter der Leitung von Andrzej Wirth die theatertheoretische Forschung zusammen mit dem Studium der theatralen Praxis pflegte. Das Ende der 1980er Jahre fällt außerdem mit der Hinwendung der Theaterwissenschaft zu den Paradigmen Theatralität und Performativität zusammen, was eine Neubestimmung der

Forschungsstrategien und des Fachbereiches nötig machte¹¹. In dieser Phase der wissenschaftlichen Re-Konzeptualisierung erlangten der Körper sowie der performative Erzeugungsprozess der Identität große Bedeutung, so dass sich die »Wissenschaft von der Aufführung« (Fischer-Lichte 2005: 351) endlich als produktive Verkopplung von Semiotizität und Theatralität verstehen konnte. Die Entwicklung der Disziplin in dieser Richtung setze sich dabei relativ stabil fort und der Mittelpunkt des Forschungsinteresses »shifted to the processes of making, producing, creating, doing, and to the actions, processes of exchange, negotiation, and transformation as well as to the dynamics which constitute the agents of these processes, the materials they use and the cultural events they produce« (Fischer-Lichte 1999: 168).

Im Bereich der *creative and performing arts* und der gegenwärtigen Theaterwissenschaft ist die Debatte über die epistemologische Bedeutung des Zusammenhangs von wissenschaftlicher Forschung mit künstlerischer Praxis ab den 1990er Jahren immer lebhafter geworden¹². Der Begriff Praxis wurde dann von den neuen Konzepten „research as cultural practice“ und „practice as research“ maßgeblich geprägt. Praxis ist, so definiert Robin Nelson, »theory imbricated within practice«, und zwar eine Untersuchungsmethode, die an der Schwelle zwischen Rationalität und verkörpertem Wissen operiert (2006: 108). Zugleich ist Praxis ein (Selbst)Verständnismodell, welches unreflektierte, spontane, kreative Prozesse durch das Zusammenwirken von unterschiedlichen Fachleuten sowie Künstlern in einem transdisziplinären Kontext erklärt und interpretiert. An erster Stelle profiliert sich also die Forschungsarbeit als eine kulturelle Praxis, welche rein akademische Bestrebungen überwindet und andere kulturelle Praktiken überschneidet. Gerade diese Überschneidung bildet das Hauptmerkmal jeder Untersuchung, die weit über die Grenzen einzelner Disziplinfelder hinaus geht. Die Forschung ist selbst eine hybride Kulturtätigkeit, weil sie verschiedene Wissenssegmente und Tätigkeiten, die ihrerseits mit anderen soziokulturellen Kenntnissen verkettet sind, zu einem Netz zusammenfasst. Die Besonderheit von „research as cultural practice“ liegt demnach in seiner gesellschaftlichen und kulturellen Einbettung: Das dabei ermittelte Wissen ist nicht absolut, abstrakt, unmarkiert oder delokalisiert, sondern partiell, konkret, verkörpert und verortet – kurzum: situiert. Erst durch die Verkörperung des Wissens, durch die Kontextbedingtheit aller Forschung ebenso wie jedes Untersuchungsprozesses kann die Forschung

¹¹ Eine zusammenfassende Übersicht über die Entwicklung der „deutschen“ Theaterwissenschaft in den 1970er und 1980er Jahren liefert Fischer-Lichte 1994: 19-21.

¹² Die Debatte begann 1989 mit der Feststellung seitens des englischen CNA (Council for National Academic Awards), auch kreative Praxis – also eine nicht unbedingt mit wissenschaftlichen Spekulationen verbundene Praxis – könne ein legitimes Sujet für Promotionsarbeiten sein. Der erste Schritt zur Anerkennung der Praxis als Forschung ist dann auf 1992 datierbar, als das britische Instrument zur Evaluation der Forschung an Hochschulen RAE (Research Assessment Exercise) die ersten Angaben dazu lieferte, wie man praxisbasierte Forschungen einreichen konnte. Bemerkenswerterweise sind die Bereiche Bildende Kunst und Design die ersten, die an der Diskussion um die praxisbasierte Forschung teilnahmen. Erst im neuen Jahrtausend fingen auch Theater, Tanz, Film, Neue Medien und Musik an, sich mit diesem Thema zu beschäftigen.

zu einer generativen Matrix werden. Bezeichnenderweise wird die Reflexion über „research as cultural practice“ von Wolmark und Gates-Stuart (2002) an Donna Haraways' Konzept des situierten Wissens angeschlossen. Die amerikanische Forscherin hatte Ende der 1980er Jahre im Bereich der feministischen Wissenschaftskritik ihr Plädoyer für eine verkörperte Objektivität und eine kritische Positionierung, eine bewusste Infragestellung des Wissens formuliert. Der naiv gläubigen, vom Sozialkonstruktivismus und von einigen Postmodernisten verbreiteten Darstellung einer „wirklichen“, völlig kodierten Welt und einer „objektiven“ Wissenschaft, die man erst betreiben kann, wenn man eine entkörperliche Perspektive von außen, eine Perspektive von oben herab einnimmt, setzte Haraway eine »feministische Objektivität« entgegen, welche zeitlich, gesellschaftlich, örtlich und geschlechtlich markierten Feldern des Wissens entspreche: »[O]nly partial perspective promises objective vision. [...] Feminist objectivity is about limited location and situated knowledge, not about transcendence and splitting of subject and object. It allows us to become answerable for what we learn how to see« (1988: 583). Als einzig mögliche Alternative zum Relativismus sowie zur Totalisierung des unmarkierten Blicks betrachtete Donna Haraway die partielle, situierte und kritische wissenschaftliche Perspektive, die allein ein Geflecht von Verbindungen gestatte. Die Positionierung sei also das entscheidende wissenschaftsbegründende Vorgehen:

I am arguing for politics and epistemologies of location, positioning, and situating, where partiality and not universality is the condition of being heard to make rational knowledge claims. These are claims on people's lives. I'm arguing for the view from a body, always a complex, contradictory, structuring, and structured body, versus the view from above, from nowhere, from simplicity. (589)

Die traditionelle Epistemologie stütze sich auf eine Art Gottesstandpunkt, was die Rolle des wissenserzeugenden Subjekts außer Acht lasse. Da aber das Wissen von Menschen erzeugt ist und da jeder Mensch situiert ist, müssen alle Dimensionen der Einbettung in der Umwelt zum Bestandteil des epistemologischen Kontexts werden. Die kontextuelle Betrachtungsweise erlaubt fernerhin, das allgemeine Wissensgut jedes Mal erneut nachzuprüfen, zu interpretieren und letztlich zu übertragen. Das dadurch ausgehandelte Wissen bestehe dann aus einer Vielfalt von Sichtweisen, Standpunkten, sozialen Beziehungen und kulturellen Praktiken, die immer vom Individuum und dessen Umfeld geprägt ist: »Knowledge bears marks of its producer« (Paraviainen 2002: 12). In diesem Forschungs- und Lernprozess sind sowohl das Subjekt als auch das Objekt des Wissens Akteure, Agenten: Das untersuchte Objekt sei also handlungsfähig. Die Wissenschaft hänge daher nicht von einer „Logik der Entdeckung“ ab, d.h. von der Leistung eines Meisters, der Objekte

dekodiert, die einfach still darauf warteten, gelesen zu werden, sondern von »a power-charged social relation of „conversation“« (Haraway 1988: 593). In dieser Beziehung findet immer eine Aushandlung statt – eine Aushandlung von Wissensbeständen und -erwerb sowie von Praktiken. Aktive Subjekte in der Forschungsarbeit seien sowohl die Forscher als auch die erforschte Welt. Der Forscher wird somit zum Teilnehmer am Wissensprozess, der das allgemeine Wissensgut aufzeigt und zugleich erweitert¹³. Seine Forschungsarbeit bleibt innerhalb des soziokulturellen Beziehungsgewebes ständig verkörpert und das erworbene Wissen ist demzufolge nicht präskriptiv: Kulturelle Hybridität, Netzwerke unterschiedlicher Positionierungen, Zusammenwirkung von Medien und Wissensbereichen, unberechenbare Ergebnisse sind im Forschungsprozess nicht fehl am Platz, sondern Grundsteine der gemeinsamen Praxis. Die situierte Perspektive und die gemeinsame Praxis befähigen die Individuen, das ausgehandelte Wissen in einer dynamischen Umwelt zu nutzen und zu bereichern. Transdisziplinäre Arbeitsweisen, transkulturelle Verbindungen, Experimente als wissenserzeugende Praktiken bringen Wissenschaftler und Künstler immer näher zueinander: Wissenschaftler erzeugen Wissen, indem sie andauernd durch die konkrete Partizipation an ihrem Umfeld, durch ihre vielfältigen Beziehungen Kenntnisse erwerben, sammeln und markieren. Aus ihrer Position heraus positionieren sich die Künstler in der performativen Praxis als Forscher unter der Bedingung, dass sie eine »critical meta-practice« ausüben (Melrose 2002). Der *practitioner* muss, anders gesagt, sowohl die Konventionen seiner eigenen Aktivität und Disziplin berücksichtigen als auch einige von ihm angewandte Praktiken infrage stellen. Als aktiver Untersuchungsprozess verkörpert der kreative Schaffensprozess selbst das Wissen, das der Künstler durch seine Arbeit erworben hat und das er in einer erfassbaren Form ausdrückt¹⁴. Künstler und deren Kunst werden zu Wissenssubjekten, insofern die Praktiker den subjektiven Prozess verstehen, durch den sie Wissen erzeugen und verwenden¹⁵. Wissensobjekte stellen nur Gegenstände dar, über die man Untersuchungen vornimmt und dadurch Wissen erweitert; dagegen sind Wissenssubjekte »subjects both in the sense of being subject to and shaped by the social forces constituting particular forms of knowledge, and in the sense of intentionally creating and using new forms of knowledge to transform those social forces« (Crowley/Himmelweit 1992: 1).

Das Forschungsverfahren durch die Praxis hindurch ist unter dem Namen „practice-based research“ (PBR) bekannt, während der Begriff „practice-as-research“ (PAR) eine gründliche

¹³ Wolmark und Gates-Stuart (2002) äußern sich diesbezüglich wie folgt: »The researcher becomes a participant rather than assuming the impossible perspective of an omniscient and detached seeker of truth.«

¹⁴ Vgl. Schneider und Wright 2010: 10-13.

¹⁵ Siehe dazu Paraviainen 2002: 15.

Untersuchung zur performativen Praktik bezeichnet¹⁶. Die Verwandtschaft beider Namen und Forschungsmethoden verweist natürlich auf ihre gegenseitige Abhängigkeit: Erst die Verbindung beider Ansätze kann kognitive und ästhetische Bereiche in Kontakt bringen und neues Wissen produzieren. Angela Piccini formuliert eine Definition von „practice-as-research“, welche die zwei wissenschaftlichen Perspektiven umfasst:

It is perhaps more useful to think of practice as research as formalizing an institutional acceptance of performance practices and processes as arenas in which knowledges might be opened. Practice as research acknowledges fundamental epistemological issues that can only be addressed in and through practice [...]. (2002: 2)

Künstlerische, kreative Tätigkeiten und die wissenschaftliche Reflexion finden in PAR eine Balance: Praxis im Sinne eines hybridisierten, dynamischen und situierten Forschungsprozesses bedeutet mithin Wissenserzeugung und zugleich Wissensaustausch, weil sie die inneren Vorgänge, die Instrumente, die soziale Einbettung einer Kunstpraxis aufzeigt und ständig neu bestimmt. Sie produziert und vermittelt Wissen. Akademische Institutionen konnten folglich die Funktion nicht mehr ignorieren, welche die kontextuelle, praxisorientierte Kunstforschung für den Lern- und Wissensprozess hat: Von Beginn der 1990er Jahre an haben zuerst britische, dann australische, skandinavische und US-amerikanische Hochschulen die Gültigkeit praxisbasierter Forschungsprojekte anerkannt¹⁷. Die Legitimierung dieser Form des verkörperten Wissens stellt allerdings eine doppelte Herausforderung an das akademische Wissenssystem des Abendlandes dar: Zum einen verliert der Geist, der menschliche Verstand seine Bedeutung als einziger *locus* der sicheren Kenntnis, weil der Körper zum gleichberechtigten Mittel des Wissens wird; zum anderen werden das geschriebene Wort und die Publikation als einzig anerkannte Methoden hinterfragt, die Ergebnisse einer Forschungsarbeit zu speichern und zu verbreiten. Was die praxisorientierte Kunstforschung darüber hinaus in Frage stellt, ist der Auftrag an die Forschung, unbedingt zu festen Ergebnissen zu führen. Jede performative Praktik ist in die aktuellen Fragen derart eingespannt, dass sie einen fundamentalen Beitrag dazu leistet, die Strukturen und Abläufe der Gegenwart zu interpretieren. Die »immanente und performative Perspektive« dieser Art von Kunstforschung

¹⁶ Die lexikalische Trennung zwischen PBR und PAR erläutert u.a. Baz Kershaw: »I take *practice-based research* to refer to research *through* live performance practice, to determine how and what it may be contributing in the way of new knowledge or insights in fields other than performance. [...] By *practice-as-research* I refer to research *into* performance practice, to determine how that practice may be developing new insights into or knowledge about the forms, genres, uses, etc., of performance itself, for example with regard to their relevance to broader social and/or cultural processes.« (2002: 138) (Herv. im Originaltext). Da aber die Grenze zwischen den Termini höchst fließend ist und da die Fokussierung nichtsdestotrotz immer auf Praxis als Forschung liegt, werden die Begriffe „praxisbasierte Forschung“ und „praxisorientierte Forschung“ im Folgenden als Synonyme verwendet.

¹⁷ Die Geschichte dieses Legitimationsverfahrens skizziert Nelson 2013: 11-17.

bringt aber ein offensichtliches Paradox für die etablierte wissenschaftliche Forschung mit sich: Es handelt sich um eine Untersuchung, »die nicht von einer Trennung zwischen Subjekt und Objekt ausgeht und folglich keine Distanz des Forschenden zur Kunstpraxis voraussetzt. Stattdessen ist die künstlerische Praxis ein wesentlicher Bestandteil sowohl des Forschungsprozesses als auch der Forschungsergebnisse« (Borgdorff 2009: 30). Der *practitioner* ist derjenige Wissenschaftler, der aus seiner pragmatischen Perspektive die Probleme identifiziert, die in der Praxis selbst entstanden sind, und der dafür Lösungen sucht, die ihrerseits von der Praxis geprägt sind. In einer von Praktikern-Wissenschaftlern betriebenen Forschung werden Aspekte wie Subjektivität, Selbstreflexivität und Interaktion mit Forschungsmaterialien zur Kenntnis genommen und Wissen ergibt sich als ausgehandelt, kontextbezogen und intersubjektiv. Henk Borgdorff erklärt diesen Ansatz näher, indem er die Übereinstimmung von Theorie und Praxis in der Kunst ins Gedächtnis ruft: Die direkte Interdependenz von Konzepten, Denk- und Interpretationssystemen, Erfahrungen und Auffassungen in Kunstpraktiken findet in PAR ihr Pendant, denn diese Kunstforschung versucht, »einen Teil dieses im kreativen Prozess oder im Kunstobjekt enthaltenen Wissens zu artikulieren« (Ebd.). Das Ziel der praxisbasierten Forschung unterscheidet sich also nicht prinzipiell von dem der akademischen Forschung, weil sie immer einen Wissens- und Erkenntnisgewinn in verschiedenen Bereichen des menschlichen Lebens anstrebt. PAR geht jedoch ein antipodisches Verhältnis zum Logozentrismus der Forschung im Universitätsbereich ein: Der Versuch zur Legitimierung der Praxis an Hochschulen kollidiert einerseits mit dem Konzept des wissenschaftlichen Wertes der Forschung und andererseits mit dem Dokumentationsbedarf. Der traditionelle Forschungsbegriff ist von bestimmten akademischen Standards, Gebräuchen und Protokollen geprägt, welche am Ende zu einem schriftlichen Text zusammenfließen. Der Wert einer Forschungsarbeit lässt sich anhand der Originalität des Beitrags zum kollektiven Wissen sowie anhand der Beweisbarkeit der Forschungsergebnisse durch ein kohärent angewandtes theoretisch-methodologisches Instrumentarium abschätzen. Im Falle von praxisbasierten Untersuchungen gelten jedoch andere Gesetze, die die Kunstforschung leiten, weil die Infragestellung der Forschungsprozesse, das Hervorbringen von unerklärtem, nicht-begrifflichem Wissen und die bewusste Reflektion über schon etablierte Kunstpraxen hier viel wichtiger als empirisch überprüfbare Ergebnisse sind.

Implizites Wissen und reflektierende Praxis/ Reflexion bilden tatsächlich den Fokus von zwei für die Diskussion um PAR bedeutenden Theorien, die zu einer neuen Epistemologie der Praxis beigetragen haben. Die erste ist die bereits erwähnte Position von Michael Polanyi, während sich die zweite in Donald Alan Schöns Werk *The Reflective Practitioner* artikuliert. 1983 hat Schön den Begriff „*reflective practice*“ eingeführt, welcher den Zusammenhang von Wissen und Handeln in

der Tätigkeit von Praktikern zu verdeutlichen versucht und nach einer neuen, auf der Praxis basierenden Verschmelzung von Kunst und akademischer Lehre strebt. Von unterschiedlichen Fallstudien ausgehend stellt Schön fest, dass die Art und Weise, wie Praktiker Aufgaben stellen und Probleme lösen, von einem impliziten personalen Wissen abhängt, das oftmals nicht ausgesprochen ist und das auf die in der Praxis gelernte Improvisationsfähigkeit setzt. Doch diese statische Wissensform sei nicht in der Lage, mehr Wissen im Praxisfeld zu konstruieren, weil Praktiker die Instrumente für die Artikulation ihres intuitiven, im Handeln inhärenten Wissens und folglich für die Wissensvermittlung nicht beherrschen. Der Bereich der Praxis bleibt hier von dem der wissenschaftlichen Untersuchung getrennt. Unter bestimmten Umständen können sich Praktiker allerdings auf eine „reflektierende Praxis“ konzentrieren, welche die Beziehung zwischen Praxis und Forschung wieder herstellt. Der natürliche Austausch zwischen diesen Bereichen wird durch die „Reflexion im Handeln“, d.h. das Reflektieren über das Handeln während des Handelns selbst, und die „Reflexion über das Handeln“, d.h. eine rückschauende Reflexion über die abgeschlossene Handlung, implementiert. Der Praktiker wird zum Erforscher seiner eigenen Praxis, wenn er über sein eigenes Wissen in der Praxis reflektiert –mitten in der kreativen Handlung wie auch danach¹⁸. Christopher Crouchs Kritik an Schöns reflektierender Praxis (2007) gipfelt aber in der Feststellung, *Reflection* sei ein Prozess, durch welchen sich das Individuum an einem schon vorhandenen Wissensbestand beteilige, ohne sich zu fragen, wie und inwiefern er seine Forschung beeinflusst und was letztendlich als Forschung angenommen wird. Crouch plädiert stattdessen für die Wichtigkeit von *reflexive practitioners*, die sich kritisch mit ihren kreativen Werken oder Artefakten beschäftigen. Reflexivität bezeichnet demnach einen dynamischen Lernprozess, der die interne Perspektive mit der externen verbindet. Im Kunstbereich bzw. in der Kunstforschung wird ein solcher Lernprozess entweder in Zusammenarbeit zwischen Künstlern und Akademikern oder von Kunstpraktikern selbst durchgeführt, die aber ihre eigenen auf der Praxis basierenden Kenntnisse mit kritischem Blick untersuchen und in der Öffentlichkeit verbreiten können. Praxis bzw. reflexives Handeln erzwingt den Einsatz der Einzelnen für die Aushandlung eher gesellschaftlicher als akademischer Prinzipien und Werte:

When the creative practitioner adopts praxis, it encourages the act of reflecting upon, and reconstructing the constructed world. Adopting praxis assumes a process of meaning making, and that meaning and its processes are contingent upon a cultural and social environment.

¹⁸ In Donald A. Schöns Worten, »[w]hen someone reflects-in-action, he becomes a researcher in the practice context. He is not dependent on the categories of established theory and technique, but constructs a new theory of the unique case. [...] The dilemma of rigor or relevance may be dissolved if we can develop an epistemology of practice which places technical problem solving within a broader context of reflective inquiry, and links the art of practice in uncertainty and uniqueness to the scientist's art of research«. (1983: 68f.).

Because praxis is not self-centred but is about acting together with others, because it is about negotiation and is not about acting upon others, it forces the practitioner to consider more than just the practicalities of making. Praxis encourages a move away from the pitfalls of introspective narcissism and towards an analytical engagement with human interaction, and emphasizes the necessity to clarify the inter-subjective circumstances of the communicative act. (111f.)

So ist es nicht überraschend, dass die Situiertheit des Wissens und des Lernprozesses als heutiges Bewertungskriterium von PAR am meisten zählt. Sie betrifft die Art und Weise, wie die *practitioners* ihre Arbeit kontextualisieren – d.h. situativ platzieren –, welche Probleme sie durch ihre Arbeit untersuchen und welche Methoden sie anwenden, um die Fragen ihrer Kunstforschung zu behandeln und, wenn möglich, zu beantworten. Es besteht in dieser Hinsicht kein entscheidender Unterschied zwischen situiertem und erfahrungsbasiertem Wissen, soweit nach Sutherland und Krzys (2007) die praktische, kontextbezogene und relationale Aktivität des Lernens betroffen ist. Wenn sie behaupten: »[R]ather than metaphors of location, creative practice demonstrates the need to use metaphors of embodiment and tacit knowledge in order to understand the nature of experiential knowledge« (133), dann übersehen sie die Bedeutung von Situiertheit sowie die ganze Debatte über die Praxis als Hauptgrund für das Lernen. Doch die Fokussierung auf das Erfahrungswissen und auf die Konstituierung des Kunstwerks durch die direkten Kontakte der Subjekte zur Kunst beleuchtet das Problem der Re-präsentation von praxisorientierten Forschungsarbeiten.

Da jede wissenschaftliche Forschung auf »sustained and structured reflection« basiert, welche das unausgesprochene, implizite Wissen eines Kunstprozesses explizit macht (Nelson 2006: 112), muss Praxis sowohl im Kunstwerk als auch in einer damit verbundenen Dokumentation artikuliert und kommuniziert werden. Diese Doppelartikulation der Kunstpraxis im wissenschaftlichen Bereich wird aber in zweifacher Hinsicht kritisch gesehen: Wenn einige Wissenschaftler argumentieren, gewisse Kunstpraktiken und die Erschaffung von Kunst selbst seien als ernsthafte wissenschaftliche Forschung zu betrachten, »or at least as an integral aspect of the research, because it is an indispensable part of the research« (Dallow, 2003: 55), beklagen andere die akademische Betonung auf Zweck und Ziel der Kunstschöpfung, was das Kunstwerk und dessen Wert in den Hintergrund drängt. Anna Pakes (2004) spricht ihr tiefes Bedauern über den für PAR typischen systematischen Versuch aus, die Konturen von Kunstwerken festzulegen, sie als Lösung einer externen Infragestellung aufzuweichen und somit ihre Polysemie zu verweigern: »The problem is that exercising such control may also undercut the value of artworks as able to speak to a multiplicity of interests and a variety of viewers [...]«. Erschwerend kommt hinzu, dass die

etablierte akademische Weise, die Struktur einer Forschungsarbeit zu evaluieren, gerade dem epistemologischen Wert der Kunst entgegensteht: Neben der objektiven wissenschaftlichen Erkenntnis spielen die äußerst produktive Verflechtung von Beziehungen und Erfahrungen, die intime und innige Beschäftigung mit dem eigenen Werk ebenso wie die hohe Interpretationsoffenheit von Kunstwerken eine Rolle. Gerade wegen dieses zweimal verkörperten Wissens – einmal im kreativen Prozess, einmal im Kunstwerk – ist die Frage nach einer angemessenen Dokumentation vor allem in den praxisorientierten *performative arts* entscheidend: Die Flüchtigkeit von Aufführungen und die von ihnen untrennbare leibliche Ko-Präsenz von Zuschauern und Akteuren entziehen sich jeder Übertragung in andere Formen. Hier kommt es zu einem Bruch zwischen Wissensproduktion und Wissensvermittlung: Die effektive Übersetzung einer Performance in ein anderes Medium, wodurch die Kriterien der etablierten akademischen Forschung allein befriedigen werden könnten, untergräbt die Forschungsmethode selbst¹⁹. Eine solche Forschungsarbeit kann sich nämlich gerade mit den medialen Bedingungen oder mit der besonderen Erscheinung der Materialität einer Aufführung beschäftigen – und zwar mit Aufführungsmerkmalen, die auf ein verkörpertes Wissen hindeuten und *per definitionem* in einer Video- oder Audioaufzeichnung weder eingebettet noch artikuliert werden können (Rye 2003). Eine derartige Kunstforschung wird folglich entweder durch spezifische Dokumentationsmodi betrieben, die über ihr immanentes Paradox Auskunft geben: »that is, documents that do not suggest an unproblematic transparency between the live event and its record and therefore that the two cannot be conflated« (Ebd.); oder durch eine anti-akademische Praxis *sensu stricto*, die statt Sicherheit, Kontrolle oder Archivierungszwang gerade Zweifel, Verlust und Verschwinden kultiviert, um alle möglichen Interpretationen der transformierenden bzw. produktiven Triebkraft zwischen Realem und Repräsentation immer zu zulassen und aufzuführen (Phelan 1993: 173; 180). Als Antwort auf die bisher aufgezeigte Debatte über Methodologie und Validität der Forschung schlug Brad Haseman 2006 vor, ein neues Paradigma in der Kunstwissenschaft einzuführen – das Paradigma der *Performative Research*. Damit sind alle Untersuchungsformen gemeint, bei denen die symbolischen Fakten selbst performativ wirken: »It not only expresses the research, but in that expression becomes the research itself«. *Performative Research* könne also die Sozialstruktur und den

¹⁹ Peggy Phelan (1993) gibt deutliche Exemplifikationen dieser Auffassung: »Performance in a strict ontological sense is nonreproductive. [...] Performance implicates the real through the presence of living bodies« (148); » Performance's only life is in the present. Performance cannot be saved, recorded, documented, or otherwise participate in the circulation of representations of representations: once it does so, it becomes something other than performance. To the degree that performance attempts to enter the economy of reproduction it betrays and lessens the promise of its own ontology. [...] Performance occurs over a time which will not be repeated. It can be performed again, but this repetition itself marks it as "different". The document of a performance then is only a spur to memory, an encouragement of memory to become present.« (146); »Performance's independence from mass reproduction, technologically, economically, and linguistically, is its greatest strength.« (149).

kulturellen Kontext der Kunstpraxis erklären, gerade weil sie sich auf persönliche Narrative als situierte Praxis konzentrierte: »Performative research represents a move which holds that practice is the principal research activity – rather than only the practice of performance – and sees the material outcomes of practice as all-important representations of research findings in their own right«. Schließlich lässt sich festhalten, dass die kritische Hinterfragung der Methoden und des Dokumentationsverfahrens²⁰, das Experimentieren ebenso wie die direkte Teilnahme der Forschenden an der praktischen Durchführung ihrer Forschungspläne die Bestandteile der praxisbasierten Forschung bzw. der künstlerischen Praxis bilden. Sowohl Nelson (2006: 115) als auch Borgdorff (2009: 43f.) setzen sich darum für die Verwendung des umfassenden Begriffs „arts research“/ „Kunstforschung“ ein, deren Hauptmethodik auf der Praxis beruht und die das implizite Wissen verkörpert, welches durch Experimente und Interpretationen ermittelt und vermittelt wird.

Vor diesem Hintergrund kann Artur Kutschers wissenschaftliche Beschäftigung mit dem Objekt Theater als eine sehr frühe Anerkennung der grundlegenden Praxisdimension im Untersuchungsverfahren und als eine erste Eingrenzung des Problems „Praxis als Forschung“ im akademischen Horizont betrachtet werden. Kutscher lehnte jedes praxisferne Untersuchungsverfahren im Bereich der Theaterwissenschaft ab, weil er die Praxis als Ausgangspunkt und Zielpunkt²¹ aller Kunstforschung betrachtete. Er war außerdem davon überzeugt, die Binarität zwischen Praxis und Theorie sei nur ein Konstrukt des etablierten akademischen Denksystems, welches das Wissenspotential der metakritischen Theaterpraxis nicht gebührend schätzte. Da diese für Kutscher und dessen Schüler typische Forschungsperspektive in anderen zeitgenössischen theaterwissenschaftlichen Abteilungen oder Instituten kein Analogon fand, erscheint es nicht richtig, von der Entstehung einer einheitlichen, monolithischen Disziplin im deutschsprachigen Raum zu reden²², sondern von der Entwicklung unterschiedlicher Facetten eines Wissenschaftsgebiets, die die Tätigkeit unterschiedlicher Forschungsgemeinschaften aus unterschiedlichen Orten widerspiegeln. Im Folgenden wird der Frage nachgegangen, welches methodologische Instrumentarium dem Spezifikum der von Kutscher betriebenen Theaterforschung

²⁰ Dem Thema widmen die Autoren Gray und Malins beispielsweise ein ganzes Kapitel (2009: 93-128). Dort suggerieren sie mehrmals die Auffassung, der wichtigste Teil der Kunstforschung bestehe gerade darin, genau zu wissen, wie man Untersuchungen überhaupt durchführt.

²¹ Nach Kutschers Auffassung bildet die Praxis immer den Zielpunkt der theaterwissenschaftlichen Tätigkeit, gleich ob sie direkt zu einer Berufsausübung im Theater führt oder ob sie indirekt zur kulturellen Gesellschaftsentwicklung beiträgt.

²² Paradigmatisch für die Tendenz zur Nivellierung der methodischen sowie inhaltlichen Unterschiede in der theaterwissenschaftlichen Forschung der Frühphase steht der Versuch, „die Anfänge der Theaterwissenschaft“ auf die Schule Max Herrmanns und auf die Berliner Institutsgründung einzuschränken. Anderen Wegbereitern und Orten wird nur eine marginale Bedeutung beigemessen. Wenn man heute die wissenschaftliche Literatur zur Einführung in die Theaterwissenschaft analysiert, dann findet man eine ausführliche Erklärung von Herrmanns Theaterkonzept, während die Namen Kutscher, Niessen, Köster oder Litzmann nur für Vertreter von Ansätzen stehen, die sich von dem Herrmanns unterscheiden und die folglich keine gründliche Analyse erfordern.

bzw. der Praxisdimension gerecht wird. Das theoretische Modell sollte zum einen den spezialisierten Wissenszweig „Theaterwissenschaft“ nicht als isolierte Erscheinung untersuchen, die Bedingungen der Möglichkeit prüfen, wie dieses neue Gebiet sich im universitären Wissenschaftsbetrieb von anderen Fächern abgrenzen, bzw. akademische Anerkennung erfahren konnte. Mit anderen Worten: Die Analyse muss im Hinblick auf den Modernisierungsprozess und auf den Betätigungsdrang der Intellektuellen im gesellschaftlichen und kulturellen Bereich durchgeführt werden, welche aus unterschiedlichen Gründen und in unterschiedlicher Weise die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts charakterisierten. Zum anderen sollte es die Bestrebungen des „Theaterprofessors“, durch die Etablierung eines neuen Fachgebietes den Wissenserwerb und die Wissenserzeugung seiner Lerngemeinschaft anzuregen, in einen breiteren gesellschaftlichen Rahmen stellen.

Wissenschaftlicher Diskurs und ausgehandelte Praxis

Nach dem heutigen Stand der Wissenschaft kann keine gründliche Beschäftigung mit materiellen und/oder institutionellen Bedingungen des wissenschaftlichen Diskurses von Foucaults Diskursanalyse absehen. Doch Foucaults Diskursbegriff stellt hinsichtlich der Praxis ein großes Dilemma dar: das Verschwinden des Einzelakteurs in der Praxis selbst und daher die Negation direkter Interaktionen sowie produktiver Austauschprozesse zwischen Subjekten²³.

Besonders am Anfang seiner theoretisch-methodologischen Reflexion (1968-1970) versucht Michel Foucault wiederholt, den Überbegriff „regulierte Praxis“ bzw. „Diskurs“ zu beschreiben. Diskurs und Praxis bilden lediglich ein Analyseinstrument, um die Konstitution von Wissen und Wirklichkeit zu erfassen²⁴. Er erkennt eine diskursive Praxis einerseits und eine nicht-diskursive Praxis andererseits. Die erste sei »eine Gesamtheit von anonymen, historischen, stets im Raum und in der Zeit determinierten Regeln, die in einer gegebenen Epoche und für eine gegebene soziale, ökonomische, geographische oder sprachliche Umgebung die Wirkungsbedingungen der Aussagefunktion definiert haben« (Foucault 1973: 171), während sich die zweite auf eine zu errichtende Systematik des Machbaren – also nicht des Aussagbaren oder des Denkbaren – bezieht²⁵. Die funktionale Verkettung dieser zwei Praktiken erschafft ein allgemeines System von

²³ Foucault selbst versuchte, den Diskursbegriff durch den Dispositivbegriff zu ergänzen, um das Geflecht der kombinierten Diskurs- und Machtstrukturen in einem historisch gegebenen Zeitpunkt näher zu bestimmen. Die Handlung einzelner Akteure bleibt aber immerhin außerhalb des Bezugssystems der Diskursanalyse, d.h. sie spielt keine dominante strategische Rolle.

²⁴ Der Diskurs wird oft als Praxis bezeichnet, um ihn von Objekten und Programmen deutlich zu trennen. Das Konzept Praxis ruft eine konkrete Dimension hervor, in der die geregelten Rede- und Handlungsweisen ermittelt werden können. Vgl. dazu Landwehr 2008: 20 u. 68.

²⁵ Foucaults Entscheidung für eine positive und eine negative Kennzeichnung der wissenserzeugenden Praktiken – dominierend „diskursiv“ vs. negativ bestimmt, also dominiert, „nicht-diskursiv“ – wurde später besonders in der

Regeln, die innerhalb eines bestimmten Zeitraums der Wissensproduktion zugrunde liegen. Es stellt sich hier natürlich die Frage, wer oder was diese Regeln determiniert. Als reglementierende Instanz fungiert eine Art anonyme historische Macht, die der Praxis sowie dem Sprechenden und Handelnden Subjekt vorausgesetzt ist, eine aus Beziehungsbündeln bestehende Matrix. Die Praxis entspricht in Foucaults Theorie einem System von Strukturen oder Mustern, die alle Gegenstände, Begriffe und sprachlichen Äußerungen sowie die Position des Aussagesubjekts hervorbringen. Im Rahmen dieser Praxis gestalten Subjekte ihre Welt, »wie sie dabei von den Regeln des Diskurses geleitet, beschränkt und dezentriert werden« (Sarasin 2005: 107). Die Praxis regelt alles, was man denken, sagen und tun kann, und zwar organisiert sie die wahrgenommene Wirklichkeit. Die Individuen, die mit einer bestimmten diskursiven und nicht-diskursiven Praxis vertraut sind, teilen dieselben begrenzten Möglichkeiten, sich in einer gewissen Weise auszudrücken und zu handeln. Subjekte stehen mithin nicht im Zentrum des Lern- und Erkenntnisprozesses, sondern am Rande der Wissenserzeugung und der Wirklichkeitskonstitution: Durch die Subjekte bekommen gegebene Äußerungen eine festgelegte Funktion innerhalb der Praxis bzw. des Diskurses. Das Individuum als Subjekt, als Akteur stellt in Bezug auf die Praxis ein transparentes, amorphes und regungsloses Wesen dar, durch welches eine Äußerung erst konkret ausgesprochen werden kann. Das Subjekt existiert also nur, um Diskursinhalte zu vermitteln; es wurde vom Diskurs selbst konstituiert und legitimiert, sodass keine Aussage und kein Handeln außerhalb des Normierungssystems des Diskurses möglich ist. Der Diskurs allein bringt Wissen hervor, indem seine Prozesse die Handlungsmöglichkeiten der Menschen beschränken²⁶. Gerade in der Produktion von materiellen und diskursiven Bedingungen – und nicht zuletzt in der Produktion von Wissen – wird die Rolle des persönlichen Beitrags, der individuellen Leistung überaus fragwürdig: Wenn die Praxis einen Denkraum und zugleich einen Tätigkeitsbereich bezeichnet, dann erscheint die Vorstellung fragwürdig, dass der Akteur nur ein Epigone sei, der auf eigene Interessen, Intentionen und Entscheidungen verzichtet und der die ihm äußerlichen Strukturen einfach inkorporiert und reproduziert. Foucault erkennt zwar einen subjektiven Anteil in der Art und Weise, wie der Einzelakteur Aussagen nachvollzieht, insistiert zugleich aber auf dem Konzept, das Subjekt sei nur ein kontingentes Produkt einer historischen, kontextabhängigen, regulierten Praxis.

In der letzten Phase der Konstituierung seiner Theorie der Macht (1971-1984) beschreibt Foucault das Subjekt eher als Produkt von vorherrschenden allgegenwärtigen Machtkonstellationen. Die Verkoppelung zwischen Diskurs und Macht bekräftigt also Foucaults Ansatz, menschliche

praxisbasierten Kunstforschung kritisiert, weil jene Trennung ausschließlich in sprachlicher Hinsicht funktioniert und jede Art *mixed-mode* Praxis negiert. Vgl. dazu Melrose 2002.

²⁶ Die produktive »Fixierung auf die Beschränkung« in Foucaults Theorie wird von Sara Mills (2007: 77-79) ausführlich erklärt.

(Selbst)Erfahrung und Wirklichkeitswahrnehmung basieren nur auf einem Sozialdiskurs bzw. auf einem Machtfeld. Auch diese soziale Einbettung der Praxis löst den Widerspruch zwischen einer systeminternen Kausalität und dem menschlichen Handeln innerhalb des Geschichtswandels nicht. In dem Versuch, die anthropozentrische Denkstruktur und deren fast metaphysischen Subjektbegriff zu bekämpfen, kapituliert Foucault vor der Immanenz und Determiniertheit der objektiven Strukturen. Die jenseits menschlicher Kontrolle existierende Ordnung des Diskurses generiert nämlich ein Wissenssystem, das von den Akteuren und den Institutionen völlig unabhängig ist, die es durch eine konkrete Praxis anwenden und zu guter Letzt erzeugen (Bourdieu 2001: 316f.; 329f.). Das dynamische Prinzip dieses Systems befindet sich im System selbst, wobei die Einzelakteure keinen Spielraum für die Infragestellung, Ablehnung, Veränderung oder Neudefinierung der herkömmlichen Ordnung von Sinnproduktion und -durchsetzung hätten. Die aktive Rolle des handelnden Individuums, die Bedeutungsaushandlung sowie die Fähigkeit zu alternativen Taten und Intentionen²⁷ bleiben bei Foucault außer Acht.

Ein Versuch, die Frage zu beantworten, wie sich geschichtliche materielle Bedingungen, ästhetische Strukturen und soziale Trägerschaften jenseits simpler Reproduktionsmuster aufeinander beziehen lassen, wurde erst von der Interdiskursanalyse durchgeführt. Die Erweiterung der Foucaultschen Diskursanalyse durch die zwei parallelen Begriffe „Spezialdiskurs“ und „Interdiskurs“²⁸ erfolgt zugunsten einer Rehabilitierung des Subjekts: Dies profiliert sich als Stifter von Interdiskursen, der aus den unterschiedlichen kursierenden Diskursen auswählen kann. Der generative Ansatz in der soziokulturellen Praxis wird somit wieder zur wissenschaftlichen Debatte gestellt. Rolf Parr erarbeitet die interdiskurstheoretische Perspektive für die Beschreibung literarisch-kultureller Gruppierungen, wobei er den Interdiskurs »als entscheidende[s] Kopplungsfeld zwischen verschiedenen gesellschaftlichen Praxisbereichen« annimmt (2000: 23). Die Fokussierung verschiebt sich allmählich auf die kollektive As-Sociation bzw. Socius-Bildung, welche »immer zugleich individuelle Ausbildung von „Psyche“ und Prozess des kollektiven sich Associierens an andere« ist (14). Doch auch im interdiskursiven Ansatz erdrückt die grundlegende

²⁷ Vgl. Saids Kritik an Foucaults Machttheorie (1983: 243-247).

²⁸ Mit „Spezialdiskursen“ meinen Jürgen Link, Ursula Link-Heer und Rolf Parr u.a. spezialisierte Sektoren des Wissens, die ihre Gegenstände zum eigenen „Lexikon“ und zur eigenen „Grammatik“ konstituieren. Unter „Interdiskurs“ einer Kultur verstehen sie hingegen ein generatives Reservoir von „„Zügen“ im Sinne der Spieltheorie, von Figuren, Klischees, Stereotypen, Vorstellungsarten, pragmatischen Ritualen usw.«, das sich als Gegentendenz zur Diskurspezialisierung gesellschaftlich durchsetzt (Jürgen Link 1988: 289). Zu solchen kollektiv erzeugten und kollektiv rezipierten Anschauungsformen gehören vor allem Kollektivsymbole, Sinn-Bilder, »deren kollektive Verankerung sich aus ihrer sozialhistorischen, z.B. technohistorischen Relevanz ergibt, und die gleichermaßen metaphorisch wie repräsentativ-synekdochisch und nicht zuletzt programmatisch verwendbar sind« (286). Interdiskursive Elemente sind dann von Philosophie, Religion, Kunstliteratur und „Weltanschauung“ elaboriert, da jede auf ihre Weise einzelne Spezialdiskurse verbindet und die Kollektivsymbolik verarbeitet. Dadurch bilden sie ein Vermittlungsfeld zwischen sozialen und ästhetischen Strukturen, wo Applikationsvorlage sowohl für individuelle Subjektbildung als auch für die Bildung eines Sozialkörpers angeboten werden.

sozialhistorische Kontingenz des Wissenssubjekts jede Handlung oder jeden aktiven Lernprozess des Individuums. Wenn auch das Konzept des homogenen Kollektivsubjekts durch die Annahme einer Herstellung distinkter Subjektpositionen im kulturellen Feld konterkariert wird, bleibt die individuelle Betätigung in der Integration der Praktiken und in der Applikation von interdiskursiven Elementen völlig unbeachtet. Der Interdiskurs setzt einen Wissensgehalt voraus, der objektiv gegeben, schon fixiert und kaum veränderlich ist. Das Subjekt ist kein Akteur, der seinen Spielraum durch seine eigene Körperlichkeit, Erfahrung und Wahrnehmungsfähigkeit innerhalb einer Gemeinschaft bewerten, mitbestimmen und neu definieren kann. Die Interdiskursanalyse vermeidet konsequent, den Begriff „Praktiken“ zu definieren: Anscheinend sind sie nur generative Regeln für die Erzeugung von Kunst und Wissen. Die Aushandlung von Bedeutungen, Praktiken und Symbolen spielt demgemäß überhaupt keine Rolle: Jeder Teilnehmer eines literarisch-kulturellen Vereins scheint eher passiv, ohnmächtig zu sein. Das Verfahren der Reproduktion formierender interdiskursiver Elemente in der Tätigkeit einer Gruppierung werde nämlich, wie Parr argumentiert, durch Rituale fortgeführt, deren Auswahl, Genese, Entwicklung und Modifizierung offenbar jenseits der Einflussmöglichkeiten der Mitglieder liegen²⁹. Das sogenannte formierend-historische Projekt bzw. das „Projekt der Praktikenintegration“ nimmt dann die vagen Konturen einer unsichtbaren, den Individuen vorgängigen Macht an. Auch in der Interdiskurstheorie bleibt die Subjektivität in abstrakten Strukturen oder in unfassbaren Kreuzen zwischen unterschiedlichen Achsen befangen: Das Individuum ist immer noch ein Träger des jeweils gegebenen Projekts, kein interaktives und zugleich agierendes Subjekt. Man spricht ständig von Ideen, Symbolen, Ideologemen und Projekten, als wären sie Teil eines halbgöttlichen Plans, da von Menschen kaum die Rede ist. Eine Analyse von soziokulturellen Gesellschaften oder Vereinen, von Wissenschaften³⁰, von Künsten und deren Werken kann allerdings nicht darauf verzichten, die Erzeugung und Reproduktion von Erfahrung und Wissen seitens der Subjekte zu berücksichtigen. Mit anderen Worten, das Individuum als Produkt einer Struktur soll mit einem subjektiven Bedeutungs- und Aktionshorizont dialektisch verknüpft werden, den außerhalb jener Struktur gewonnen wurde. Wie Stephen Turner zu Recht bemerkt, ist es das Konzept von Praxis selbst, das eine Zwei-Ebenen-Struktur aufweist: einerseits eine individuelle Substanz, die subjektive Veranlagungen mit einschließt, andererseits eine sozialhistorische Gegebenheit (1994: 50).

Es ist nun deutlich geworden, dass weder die Diskursanalyse noch die Interdiskursanalyse einen angemessenen theoretischen Rahmen bieten, in dem die Problematik der von Subjekten im

²⁹ Rituale nennt Parr »institutionalisierte Formen der Applikation von Symbolen und Ideologemen des formierend-historischen Projekts« (2000: 21).

³⁰ Hier sei nur daran erinnert, dass jede Wissenschaft immer mit einer gesellschaftlichen Institution und mit einer kulturellen Praxis zusammenfällt.

Alltagsleben sowie in (theater)wissenschaftlicher Forschung ausgehandelten Praxis einer eingehenden Betrachtung zugeführt werden kann. Die für die Münchner Theaterwissenschaft bezeichnende Praxisdimension kann nur als Baustein der Wissensumwandlung begriffen werden, die in der Lerntätigkeit der an Artur Kutscher gebundenen Gemeinschaft durch die zweipolige Interaktion zwischen personaler Erfahrung und sozialen Kompetenzen stattfand. Als Ansatzpunkt für vorliegende Arbeit wird demnach die Theorie der situierten Kognition angewandt, die dem Vorbild von Jean Lave und Etienne Wenger folgt³¹ und die den Lernprozess als eine kontextbezogene Transformation des Wissens versteht, welche persönliche Veränderungen mit der Entwicklung von Sozialstrukturen kombiniert (Wenger 2000: 227).

Situiertes Lernen nach Jean Lave und Etienne Wenger

In Laves und Wengers Auffassung hängt das situierte Lernen von der auf verschiedene Weisen legitimierten Teilhabe an *Communities of Practice* ab³². Diese Teilnahme ist daher ein konstituierender Bestandteil sowohl für Wissensinhalte als auch für die Identitätsentwicklung im Verhältnis zu Lerngemeinschaften. Lernen ist ein kollektiver sowie relationaler Prozess und stimmt mit der Aushandlung einer Identität überein – zumal Identitätsbildung heißt, als Mitglied sozialer Gemeinschaften die Bedeutungen individueller Erfahrung auszuhandeln. Lernen ist lediglich ein soziales Phänomen und für jedes Individuum geschieht es durch die Partizipation bzw. durch den aktiven Anteil an den Praxen seiner Gemeinschaft(en). Aus diesem Grund wird die Lernform in der Theorie der situierten Kognition auch kooperatives Lernen genannt. Der Wissenserwerb ist direkt im Prozess der sozialen Ko-Partizipation verortet, also nicht im Geist der Einzelsubjekte, sodass Lernen nicht dem Gewinn einer gewissen Anzahl von abstrakten, vorab vorgefertigten Wissenssegmenten entspricht, sondern dem Gewinn der Fähigkeit zum Mitwirken, indem der Lernende konkret am Lernprozess teilnimmt. Der Ort des Wissens ist demzufolge der produktive Prozess schlechthin, der immer von den – oftmals unterschiedlichen – Perspektiven der ko-partizipierenden Lernenden vermittelt wird. Dies bedeutet, dass es eine Arbeitsgruppe ist – die sogenannte CoP –, die unter diesen Bedingungen lernt, nicht das einzelne Individuum. Lernen vollziehe sich nämlich immer innerhalb eines partizipatorischen Rahmens³³, was Laves und Wengers Einstellung gegenüber klassisch strukturalistischen Lerntheorien ebenso wie gegenüber interaktionistisch orientierten Ansätzen klarstellt. Die erste Theorierichtung behauptet, Wissenserwerb handle mit dem Erwerb vorgeprägter Strukturen und Verstehen sei eine Frage der

³¹ Vgl. Lave 1988; Lave/Wenger 1991; Wenger 1998; Wenger 1998b; Wenger 2000; Wenger/McDermott/Snyder 2002.

³² Obwohl einige Wissenschaftler den Begriff ‚Community of Practice‘ ins Deutsche als ‚Praxisgemeinschaft‘ übersetzt haben, wird im Folgenden das englische Schlagwort bevorzugt (Abk.: CoP). Der Begriff ‚Lerngemeinschaft‘ wird in diesem Zusammenhang als Synonym von CoP verwendet.

³³ Lernprozesse geschehen in, durch und zwischen *Communities of Practice*.

Erkenntnis der Strukturen sowie der Entwicklung der Fähigkeit, sich in das System einzuleben. Der Lernende implementiere seinerseits das System, indem er es mit einer Überlagerung von situativen Besonderheiten fülle und diese auf einen Strukturzusammenhang beziehe. Das Verstehen betreffe, mit anderen Worten, individuelle Bindungsrepräsentationen von Subjekten. Bei interaktionistischen Theorien hingegen wird vertreten, dass das, was Menschen lernen keinen schon vorhandenen Inhalt besitze: Lernsubjekte und Lernkontext seien bekanntlich miteinander verflochten. Laves und Wengers Ansatz ist ein Mittelweg³⁴: Er beruht darauf, dass partizipatorische Rahmen eigentlich strukturiert sind und gerade dieses Merkmal das Lernen in *Communities of Practice* ermöglicht. Erst ein strukturierter partizipatorischer Lernrahmen könne nämlich den Modus der sogenannten „legitimierten peripheren Partizipation“ vorhersehen. Lernende interagieren mit der vorhandenen sozialen und materiellen Situation, und zwar mit den jeweils herrschenden soziokulturellen Aspekten, wie Vorbildern, Konventionen, Werten und Werkzeugen. Lernende seien also

Personen, die im bestimmten Maße an einer Praxisgemeinschaft beteiligt und zunehmend in der Lage sind, an den verschiedenen Aushandlungssegmenten *zu partizipieren*; mit einer je konkreter *legitimierten Form des Zugangs* und mit einer vielfältig bestimmten Position der *Peripherikalität in Relation zum Praxisfeld*, d.h. einer spezifischen Form der Zurückgenommenheit vom Handlungsdruck³⁵. (Wehner/Clases/Endres 1996: 81)

Nichtsdestotrotz seien diese Strukturen adaptiv, weil sie vielmehr den variablen Ereignissen einer Handlung entsprechen als deren invariablen Voraussetzungen³⁶. Vorgefertigte Strukturen können zwar Gedanken, Handlungen und Lernerfahrungen irgendwie bestimmen, aber in einer höchst schematischen Weise; darüber hinaus werden Strukturen im lokalen Handlungskontext immer neu konfiguriert. Es sind nicht nur die Subjekte, die sich durch die Teilnahme als Ko-Lernende hindurch verändern, sondern auch die Strukturen und die erworbenen Fertigkeiten. Wie Wenger kommentiert, wurden CoPs sofort zur Verkörperung von »this view of learning as happening at the boundary between the person and social structure – not just in the social structure or not just in the individual, but in that relationship between the two« (in Omidvar/Kislov 2013: 269). Lernen profiliert sich hiermit als eine Eigenschaft, als eine besondere Art soziokultureller Handlungspraxis, die im Rahmen der „legitimierten peripheren Partizipation“ durchgeführt wird. Die legitimierte

³⁴ Bemerkenswert ist hier die Tatsache, dass sich Lave und Wenger explizit auf Bourdieus Oeuvre berufen, um die wichtigsten Beiträge einer Theorie der sozialen Praxis hervorzuheben, etwa die Einbeziehung von Akteur, Welt und Handeln in die Praxis (1991: 50).

³⁵ ‚Peripherikalität‘ wird von Wehner, Clases und Endres als Übersetzung des von Lave und Wenger verwandten Begriffs ‚peripherality‘ benutzt. Dieser beschreibe tatsächlich, als relationaler Begriff, die Positionierung des Lernenden innerhalb der Struktur einer CoP und nicht die Ränder einer beliebigen CoP.

³⁶ Siehe dazu Hanks 1991: 17f.

periphere Partizipation bildet also die Bedingungsmöglichkeit des Lernens, eines kreativen Prozesses, an dem sich das Subjekt dadurch beteiligt, dass es im Geflecht der CoP immer neu ausgehandelte Rollen erwirbt und spielt – und jeder Rolle entspricht eine Art von Verantwortung, eine Vielfalt von Rollenbeziehungen sowie unterschiedliche interaktive Beteiligungsformen. Was Lernende erwerben ist sonach kein Reservoir von Partizipationsschemata, sondern die Fähigkeit, unterschiedliche Aufgaben bzw. Funktionen in unterschiedlichen Lern- und Praxisfeldern auszuüben, wie zum Beispiel die Improvisationskompetenz oder das Timing von Tätigkeiten in Bezug auf sich ändernde Umstände. Die allmählich aufgebaute Expertise steht also in enger Verbindung mit der Fähigkeit zur Aufgabenerfüllung. Demzufolge seien die Fähigkeiten zur Bewältigung der Lernsituation bzw. kognitiven Wachstums mit der Fähigkeit verbunden, Aufgaben zu erfüllen. In der Theorie der situierten Kognition erkennt man die Verknüpfung zwischen den gelehrten und gelernten Fertigkeiten einerseits und der jeweiligen „performance situation“ andererseits:

Insofar as learning really does consist in the development of portable interactive skills, it can take place even when coparticipants fail to share a common code. The apprentice's ability to understand the master's performance depends not on their possessing the same representation of it, or of the objects it entails, but rather on their engaging in the performance in congruent ways. [...] Again, it would be this common ability to coparticipate that would provide the matrix of learning, not the commonality of symbolic or referential structures. (Hanks 1991: 21f.)

Kognitionen werden immer von Individuen in kulturell organisierten Kontexten gemeinsam konstruiert. Jeder Lernprozess gleicht einer Aufführungsform innerhalb der sozialen Welt, unter besonderen Umständen, in einer gewissen Zeit und an einem bestimmten Ort. Aus dieser partizipatorischen Aufführungsform resultiert die dynamische Reproduktion von Lerngemeinschaften, die durch Tradierung reproduktiver Wissens- und Handlungssegmente ebenso wie durch Verschiebungen und Brüche erfolgt. Das Lernen erfüllt demgemäß eine doppelte Funktion: Erstens, um Kontinuität aus bestimmten Traditionen, lokalen Deutungsmustern und wichtigen Handlungsweisen im Praxisfeld herzustellen; zweitens, um die Diskontinuitäten zu fördern, die zur Entwicklung und Umgestaltung führen. Laves und Wengers Auffassung von situierter Kognition stützt sich zusammenfassend auf die Situietheit sowohl der Lernprozesse als auch des Handelns.

Die Praxis in der Theorie des situierten Lernens

Wir Kutscherleute stellen bei unserer täglichen Arbeit immer wieder fest, daß überall im deutschen (und sogar im ausländischen) Theater, in den verschiedensten Lagern und Stellungen, bis in die entlegensten Randgebiete hinein wir Mitglieder eines ganz und gar nicht organisierten Ordens ohne Satzung und Regel sitzen – eben die Kutscherschüler. (Hans Werner Rückle in Günther 1953: 182)

Die Untersuchung der Anfänge der Theaterwissenschaft in München geht von der These aus, dass Artur Kutscher die Theaterwissenschaft als privilegierten *Locus* des Wissenserwerbes und der Wissenserzeugung verstand. Um festzustellen, ob und in welchem Ausmaß das Modell der *Communities of Practice*, das bisher fast ausschließlich in der empirischen Pädagogik und im Wissensmanagement seine Anwendung gefunden hat, im theaterwissenschaftlichen Bereich praktisch und produktiv ist, sind in erster Linie die Grundkonzepte Praxis und Gemeinschaft zu untersuchen. Zum Zweiten sollen der Begriff „soziale Landschaft“ und die Art und Weise, wie globale Partizipation und lokale Teilhabe aufeinander wirken, zum Gegenstand der Analyse gemacht werden; schließlich soll der Blick auf die feste Verkopplung zwischen Lehrtätigkeit und Performativität beim Theaterwissenschaftler Kutscher gerichtet werden.

Etienne Wenger gibt dem Terminus Praxis mehrere Definitionen, welche dessen Zentralität für die Lerntheorie deutlich zeigen. Erstens ist Praxis das, was eine CoP bestimmt, und zwar der Ursprung ihres Zusammenhalts. Zweitens entspricht sie immer einer gesellschaftlichen Praxis, die das Explizite ebenso wie das Implizite, das Vorausgesetzte mit einbezieht. Drittens bedeutet Praxis »doing in a historical and social context that gives structure and meaning to what we do« (1998: 48), also eine gemeinsame Geschichte von situiertem Lernen und Handeln. Vor allem aber ist sie ein Prozess: ein Beteiligungsprozess, der die gesamte Person mit einbezieht, aber auch ein Prozess der Sinnaushandlung, durch den jeder Mensch sein Leben, die ganze Welt und sein Engagement in dieser als sinnvoll erfahren kann³⁷. Kurzum lässt sich ohnehin behaupten, die Praxis sei die soziale Erzeugung von Bedeutung durch die fundamentalen Faktoren der Bedeutungsaushandlung, der Partizipation und der Verdinglichung. Diese sind der Praxis innewohnende Faktoren und erlauben den Menschen, den Sinn zu erfahren bzw. die Bedeutung ihrer Lebenserfahrung herauszufinden. Im Aushandlungsprozess sollen Partizipation und Verdinglichung verbunden werden, um die Produktivität der Praxis zu entfalten. Da bei der nachfolgenden Schilderung der

³⁷ Wenger erläutert fast nebenbei, der Sinn sei das, was Lernen erzeugen muss. Der Sinn wird gerade vom menschlichen Engagement in der Welt produziert: »As a regime of competence, every practice is in some sense a form of knowledge, and knowing is participating in that practice« (1998: 141).

Lerngemeinschaften auf diese drei Konzepte zurückgegriffen wird, seien sie hier kurz zusammengefasst. Unter dem Begriff Bedeutungsaushandlung versteht Wenger den dualen Prozess, in dem die Bedeutung verortet ist: »Meaning exists neither in us, nor in the world, but in the dynamic relation of living in the world« (54); Partizipation und Verdinglichung bilden hingegen die zwei konstitutiven Prozesse, die in die Bedeutungsaushandlung verwickelt sind. Sie verkörpern die Dualität der Bedeutung, und zwar die Verflechtung und das Zusammenspiel zwischen gegenseitiger Anerkennung und Projizierungen von sich selbst³⁸. Diese balancierte Dualität wird als entscheidendes Element für die Etablierung und Entwicklung von CoPs, für die Identitätskonstruktion der Mitglieder sowie für das Wesen der Praxis selbst betrachtet. Durch die enge Wechselwirkung von Partizipation und Verdinglichung gestalten sich die Welt und die Erfahrung gegenseitig. Alltäglich erzeugen Menschen nämlich Bedeutungen, welche die Bedeutungsgeschichten, zu denen sie gehören, bestätigen, fortschreiben, verarbeiten, neu interpretieren oder demontieren. Eine derartige ständige Interaktion zieht sowohl Interpretation als auch Handlung nach sich. Der doppelte Antrieb von Bedeutungsaushandlung entspringt einerseits durch die Partizipation der einzelnen Mitglieder der CoP, andererseits durch den ablaufenden Verdinglichungsprozess. Partizipation sei demnach »the social experience of living in the world in the terms of membership in social communities and active involvement in social enterprises« (55). Wenger unterscheidet sie zudem von der bloßen Beteiligung am gemeinschaftlichen Handeln, weil Partizipation immer eine Bedeutungsaushandlung im Kontext der verschiedenen Mitgliedsformen in mehreren Gemeinschaften beinhaltet, was mit dem Hauptmerkmal der Gegenseitigkeit zusammenfällt. Die gegenseitige Anerkennung durch die Partizipation führt zur Identitätsbildung: Menschen bilden ihre eigene Identität, indem sie sich selbst in den Anderen erkennen und die Verantwortung für die Bedeutungen übernehmen, die sie stets entwickeln. Das Wort Verdinglichung bezeichnet indessen zum einen den Prozess, durch den die Menschen ihre Erfahrung gestalten, indem sie Gegenstände erzeugen, die eine solche Erfahrung zur Dinglichkeit werden lassen; zum anderen weist es auch auf den hierdurch erzeugten Gegenstand hin. Menschen projizieren ihre Bedeutungen in die Welt hinein und spüren dann diese Bedeutungen, als wären sie lebendig in der Welt, als hätten sie ein unabhängiges Leben. Dabei bilden Menschen Fokuspunkte, um welche die Bedeutungsaushandlung organisiert werden kann: Verdinglichung modelliert somit jede menschliche Erfahrung. Bei der Verdinglichung projiziert man sich selbst in die Welt und, da man sich selbst in solchen Projektionen nicht unbedingt wiedererkennen muss, schreibt man den

³⁸ Hier wird der Begriff Dualität im Gegensatz zu bloßer Dichotomie benutzt: Dualität deutet auf »a single conceptual unit that is formed by two inseparable and mutually constitutive elements whose inherent tension and complementarity give the concept richness and dynamism« (66). Das heißt, beide Bestandteile wirken gleichzeitig, treten nicht an die Stelle des anderen, brauchen und ermöglichen einander, variieren immer Form und Intensität und verändern ihre gegenseitige Beziehung.

eigenen Bedeutungen eine selbstständige Existenz zu. Menschliche Erfahrung und die gesamte Welt sind daher immer in festgesetzten Formen kristallisiert, d.h. als Gegenstände hervorgebracht: »Any Community of Practice produces abstractions, tools, symbols, stories, terms, and concepts that reify something of that practice in a congealed form« (59). Diese Aussage erklärt erneut, dass Verdinglichung auf Partizipation beruht, denn alles, was ausgedrückt oder dargestellt wird, setzt als Kontext für seine Interpretation eine Partizipationsgeschichte voraus. Ihrerseits formiert sich Partizipation um Verdinglichung herum, weil sie prinzipiell Gegenstände, Konzepte und Worte einbezieht, die ihren Ablauf ermöglichen (67).

Eine praxisorientierte Gemeinschaft lässt sich dann als eine Sozialstruktur beschreiben, die aus Personen besteht, die sich in einem spezifischen Wissensbereich an einem Prozess vom kollektiven Lernen beteiligen – anders formuliert, sie häufen Wissen zusammen an und sind durch den Wert verbunden, den sie dem Zusammen-Lernen beimessen. Nicht jede Gruppe kann sich als *Community of Practice* bezeichnen, weil sie gleichzeitig drei Kernelemente umfassen muss: Als erstes Element benötigt sie einen begrenzten Wissensbereich, welcher die *Raison d'Être* der Gemeinschaft darstellt, sowie ein gemeinsames Unterfangen, was kein festes Ziel oder keine vorher bestimmte Reihe von Aufgaben ist, sondern das Ereignis eines kollektiven Aushandlungsprozesses, die Festlegung von Schwerpunkten, die Mitglieder gemeinsam erleben. Wonach CoPs generell streben ist die Erzeugung, die Pflege und der Austausch von Wissen sowie die Förderung des Lernens und der individuellen Fähigkeiten. Der spezifische Wissensbereich stellt das Wechselspiel zwischen Individuen dar, die ein gemeinsames Projekt erkennen, das dann Gestalt annimmt. Wenn eine Lerngemeinschaft daraufhin dieses Projekt bespricht, werden Verlässlichkeit und gegenseitige Verantwortlichkeit unter den Mitgliedern sichtbar, die zu wesentlichen Komponenten in der Praxis werden. Mitglieder, die die Grenzen, Stärken und Spitzen des Wissensbereichs ihrer Gemeinschaft kennen, sind in der Lage zu beschließen, was sie am besten teilen, wie sie ihre Vorschläge und Ideen darbieten oder welche Aktivitäten sie ausüben können. Erst durch die Aushandlung des spezifischen Wissensbereichs prägen Umstände, Quellen, Materialien und Anforderungen die gemeinsame Praxis. Daraus folgt, dass »[t]he most successful Community of Practice thrive where the goals and needs of an organization intersect with the passions and aspirations of participants« (Wenger/McDermott/Snyder 2002: 32). Das zweite Element einer CoP ist folgerichtig der gemeinsame Einsatz für das ausgehandelte Projekt, bzw. die Gemeinschaft selbst: Die Mitgliedschaft in einer Lerngemeinschaft stützt sich auf die gegenseitige Beteiligung. Diese stellt die solide Basis für die Entwicklung einer partizipativen Identität dar. Der Zusammenhang, der die gegenseitige Beteiligung in eine organisierte Lerngemeinschaft verwandelt, verlangt eine ständige Arbeit seitens der Mitglieder: Jeder muss sich der Erhaltung der Gemeinschaft hingeben.

Zusammenhang bedeutet aber nicht Homogenität, sondern Vielfalt, Unterschiedlichkeit der Mitglieder, weil jeder Einzelne einen spezifischen Platz in der CoP findet und fernerhin eine eindeutige Identität bekommt, die im Laufe der Zeit sowie durch die engagierte und kooperative Mitwirkung weiter bestimmt und integriert wird. Das dritte und letzte Element ist das gemeinsame Repertoire – ein andere Bezeichnung für die Praxis selbst. Diese Praxis ist demgemäß eine Reihe von Gerüsten, Ideen, Stilen und Diskursen, Instrumenten, Medien, Geschichten und Artefakten, welche die Mitglieder einer praxisbezogenen Gemeinschaft teilen. Die heterogenen Gerüste finden ihren Zusammenhalt in dem Zustand, dass sie zur Praxis einer Gemeinschaft gehören, die an einem eigenen Projekt teilnimmt. Die geteilten Wissensressourcen ermöglichen dann der Gemeinschaft, sich mit ihrem Bereich weiter zu beschäftigen und somit ihr gemeinsames Wissen zu erweitern. Das Repertoire verbindet Aspekte, die sowohl mit der Partizipation als auch mit der Verdinglichung verbunden sind, was dazu führt, dass sich die gemeinsame Praxis als den Ursprung für die Bedeutungsaushandlung konfiguriert. Das gemeinsame Repertoire von Gerüsten muss dementsprechend zur Aushandlung stehen, damit sich die legitimierte Mitglieder einer Gemeinschaft in deren Praxis beteiligen können. Das benötigt einerseits eine genügsame Kenntnis der Geschichte der gemeinsamen Praxis, um sie an den Werkzeugen ihres Repertoires zu erkennen, und andererseits die Fähigkeit und Legitimität, diese Geschichte wieder bedeutsam zu machen. Wenn die drei Bestandteile zusammen wirken, dann wird die betreffende CoP zu einer optimalen sozialen Struktur, wo das Wissen gefördert und vermittelt wird³⁹. Infolgedessen prägen sich Lerngemeinschaften zum einen als lebendiger Kontext für das Erlernen soziokultureller Praxis seitens der Neueingetretenen aus – »a privileged locus for the acquisition of knowledge« –, zum anderen als einen produktiven Kontext, in dem man neue Impulse ins gemeinsame Wissen verwandeln kann – »a privileged locus for the creation of knowledge« (Wenger 1998: 214).

Die Praxis ist wie irgendein *locus* innerhalb einer soziokulturellen Landschaft, die Grenzen und Peripherien hat. Grenzen entsprechen logischerweise Diskontinuitäten zwischen der einzelnen CoP und ihrer Umwelt, weil die kontinuierliche Aushandlung von gemeinsamen Geschichten und Ressourcen zu Differenzen zwischen Innen und Außen bringt. Man muss allerdings bemerken, dass Grenzen in Wengers Auffassung keine Hemmung für die Weiterentwicklung von Lerngemeinschaften bedeuten; ganz im Gegenteil bilden sie neue Verflechtungen und Wechselspiele von Erfahrung und Expertise, wobei sie zur produktiven Bedeutungsaushandlung

³⁹ Wenger macht eindeutig klar, *Communities of Practice* bieten ihren Mitgliedern die Gelegenheit, soziale Kompetenzen durch eine Erfahrung direkter Partizipation auszuhandeln. CoPs bestimmen nämlich ihre Expertise, indem sie die drei vorher erwähnten Elemente verknüpfen. Man ist „kompetent“, erstens wenn man das gemeinsame Unterfangen ausreichend versteht, um zu diesem persönlich beizutragen, zweitens wenn man sich an der Gemeinschaft beteiligt und als zuverlässigen Partner in ihren Aktivitäten betrachtet wird, drittens wenn man Zugang zu den Wissensressourcen hat und sie in geeigneter Weise benutzen kann (2000: 229).

beitragen⁴⁰. Neben Diskontinuitäten existieren auch Kontinuitäten, die bestimmte Verbindungsarten unter den Grenzen herstellen: Diese werden Peripherien genannt, um ihre Zwitterstellung zu pointieren. Denn sie enthalten immer Gleichgewichtprobleme zwischen unterschiedlichen Innen- und Außenperspektiven, weil jede Grenzüberschreitung den Lernprozess sowie das Leben der CoP potenziell sowohl erleichtern als auch erschweren kann (140). Am wichtigsten wirken aber Grenzen und Peripherien als Schauplätze für die Bewirtschaftung und Übersetzung des allgemeinen Wissensgutes. Die Beziehungen, welche die gemeinsame Praxis begründen, werden folgerichtig vom Lernen bestimmt: »As a result, the landscape of practice is an emergent structure in which learning constantly creates localities that reconfigure the geography« (131). Es sei die Praxis selbst, die Abgrenzungen von und Vernetzungen mit der Außenwelt einer Gemeinschaft schaffe und die somit das Gewebe von Diskontinuitäten und Kontinuitäten der sozialen Landschaft bilde. Im Besonderen lassen sich drei von der Praxis ausgebaute Vernetzungstypologien erkennen: *boundary practices*, Überlappungen und Peripherikalitäten. Die ersten Praktiken entstehen vor allem in Organisationen, wenn grenzüberschreitende Treffen wiederholt und stabilisiert werden – dabei muss es notwendigerweise ein gemeinsames spezifisches Projekt geben. Direkte und anhaltende Überlappungen geschehen wiederum zwischen Praxen und ermöglichen eine konkrete Wissensbeschaffung. Peripherikalitäten, wie zuvor angedeutet, sind schließlich periphere Erfahrungen oder Beteiligungsformen an der Lerngemeinschaft, die als legitimiert betrachtet werden, ohne alle Voraussetzungen für eine volle Mitgliedschaft zu erfüllen. Dank des jeweils ausgehandelten Zugangs zum Praxisfeld und der spezifischen Peripherikalität erweist sich jede CoP als ein dynamischer Organismus, als »a node of mutual engagement that becomes progressively looser at the periphery, with layers going from core membership to extreme peripherality« (118). Das Wort Organismus zeigt eigentlich auf etwas Lebendiges, was bestimmte aufeinander folgende Entwicklungsstufen durchläuft. Auch wenn Lerngemeinschaften sich entwickeln und verändern, kann man nicht jede Interaktionseinheit für eine CoP halten. Die Sozialstruktur einer CoP hat eine mittlere Größe, und zwar unterscheidet sie sich von zu kleinen Kreisen, wo Mitglieder keine gemeinsame Praxis erzeugen können und wo langfristige Kontinuitäten nicht sicherzustellen sind, und von zu heterogenen Gruppen, in denen die unterschiedlichen Perspektiven der Mitglieder zusammenstoßen und die Trennung zwischen der CoP und der üblichen Welt bzw. anderen Lerngemeinschaften nicht eindeutig ist. Mit Bezug hierauf listet Wenger die Kennzeichen einer CoP auf:

⁴⁰ »Boundaries [...] connect communities and they offer learning opportunities in their own right. These learning opportunities are of a different kind from the ones offered by communities. Inside a community, learning takes place because competence and experience need to converge for a community to exist. At the boundaries, competence and experience tend to diverge: a boundary interaction is usually an experience of being exposed to a foreign competence«. (Wenger 2000: 233).

- 1) Sustained mutual relationships
- 2) Shared ways of engaging in doing things together
- 3) The rapid flow of information and propagation of innovation
- 4) Absence of introductory preambles, as if conversations and interactions were merely the continuation of an ongoing process
- 5) Very quick setup of a problem to be discussed
- 6) Substantial overlap in participants' descriptions of who belongs
- 7) Knowing what others know, what they can do, and how they can contribute to an enterprise
- 8) Mutually defining identities
- 9) The ability to assess the appropriateness of actions and products
- 10) Specific tools, representations, and other artifacts
- 11) Local lore, shared stories, inside jokes, knowing laughter
- 12) Jargon and shortcuts to communication as well as the ease of producing new ones
- 13) Certain styles recognized as displaying membership
- 14) A shared discourse reflecting a certain perspective on the world (125f.)

Besonders relevant für die Analyse der Entstehungsphase der Münchner Theaterwissenschaft sind die ausgehandelten Modalitäten, sich am gemeinsamen Projekt zu beteiligen, und die Schaffung spezifischer Werkzeuge, Repräsentationen und anderer Artefakte. Dazu kommen noch der gemeinsam geteilte Diskurs, welcher eine gewisse Weltanschauung reflektiert, sowie die Abwesenheit einleitender Präambeln. Diese Abwesenheit gilt eigentlich als Zeichen für den ständigen Austausch und die gegenseitige Bereicherung zwischen der Praxis einzelner Gemeinschaften und derjenigen Einstellungen, Aussagen und Praxen, die in demselben gesellschaftlich-historischen Kontext auftauchen und ausgehandelt werden. Spezifische Interessen und Probleme der Mitglieder einerseits und deren temporale sowie lokale Eingebundenheit andererseits, richten die CoP so ein, dass sie sich aus dem Fluss ihrer Auseinandersetzungen und Aktivitäten bildet. Anders gesagt, Lernen durch CoPs schließt sowohl den Prozess der Wissensumwandlung als auch den Ort, den Kontext ein, in dem eine partizipative Identität bestimmt wird. Unter *Communities of Practice* als bevorzugten Untersuchungsfelder versteht man also eine präzise Örtlichkeit, in der eine komplexe Interaktion zwischen Lokalem und Globalem

stattfindet. Wengers Auffassung dieser Interaktion ist insofern bemerkenswert, als sie das Lernen in Praxis als eine Art Zwischenraum-Phänomen zeichnet, aus dem sinnhafte Entwicklungsmöglichkeiten des Wissens und der persönlichen Erfahrung der Gemeinschaftsmitglieder entstehen können. Bei der Differenzierung zwischen Partizipation und Beteiligung stellt Wenger beispielsweise fest: »We can develop new ways of participating in the global, but we do not engage with it. [...] The cosmopolitan character of a practice, for instance, does not free it from the locality of engagement« (131). Einerseits kann die direkte Beteiligung nur lokal sein, auch wenn sie an weltumspannende Probleme gebunden ist, andererseits öffnet sich diese lokale Beteiligung zu einer globalen Partizipation – oder näherhin zu einer translokalen und transkulturellen Dimension. Lernen geschieht nämlich in einer lokalen Praxis, stellt aber einen globalen Kontext für seine spezifische Örtlichkeit her. Die von Wenger konzipierte Situiertheit der Handlungspraxis in Raum und Zeit bzw. der Bezugsrahmen aller Interaktionen innerhalb und zwischen Gemeinschaften könnte auch in Bezug auf Chandra Talpade Mohantys Begriff *politics of location*⁴¹ und dessen Implikationen für kritische sozialwissenschaftliche Wissensproduktion betrachtet werden. Mohanty erklärte bekanntlich, Situiertheit sei keine weder zeitliche noch örtliche Fixierung, sondern a »movement *between* cultures, languages, and complex configurations of meaning and power«, in dem man sich selbst wieder erkennt und definiert (1995: 82) (Herv. im Originaltext). In der Theorie der *Communities of Practice* beteiligen sich Menschen fortwährend an gewissen lokalen Projekten, wobei sie notgedrungen jedes Mal ihre Identität unterschiedlichen Orten zuordnen, wodurch ein globales Netz von Beziehungen, Erfahrungen und Wissensinhalten aufgebaut wird⁴². Gerade dieser Aspekt der Theorie Wengers interessiert die aktuelle Forschung: Der Fokus liegt nicht mehr auf in sich geschlossenen Einzelgemeinschaften, sondern auf multiplen Praxissystemen, auf Multimitgliedschaft, auf Praxislandschaften und auf durch Praxen hindurch konstruierten Identitäten (Omidvar/Kislov 2013: 270).

Die soziale Landschaft der Praxis

Die Praxislandschaft resultiert aus unterschiedlichen Partizipationsmodi, die sich zwischen lokalen Interaktionen und globaler Partizipation bewegen. Um die drei wichtigsten Formen oder Mechanismen der Partizipation zu beschreiben, verwendet Wenger die Begriffe Beteiligung

⁴¹ Mohanty bezeichnet damit »the historical, geographical, cultural, psychic, and imaginative boundaries which provide the ground for political definition and self-definition« (1995: 68).

⁴² Wenger illustriert seine Beobachtung anhand von zwei Beispielen: »We define ourselves by what we are as well as by what we are not, by the communities we do not belong to as well as by the ones we do. These relationships change. We move from community to community. In doing so, we carry a bit of each as we go around. Our identities are not something we can turn on and off. You don't cease to be a parent because you go to work. You don't cease to be a nurse because you step out of the hospital. Multimembership is an inherent aspect of our identities.« (2000: 239).

(*engagement*), Vorstellung (*imagination*) und Ausrichtung (*alignment*). Während die Beteiligung eine aktive Mitwirkung bei zeitlich, räumlich und psychologisch markierten Bedeutungsaushandlungsprozessen bezeichnet, weist die Vorstellung auf einen kreativen Prozess hin, der die menschliche Erfahrung nutzt, um Weltbilder zu schaffen und Verbindungen durch Raum und Zeit aufzuspüren. Solche über die Beteiligung hinausgehende Bilder und Beziehungen werden zu Grundbestandteilen des Selbstbewusstseins sowie der individuellen Auslegung der eigenen Partizipation an der Sozialwelt. Es ist auffällig, dass sich Wenger dabei auf Benedict Andersons Vorstellungsgedanken beruft (Wenger 2000: 228). Die Vorstellung diene Anderson zum Modell, um die Entstehung gemeinschaftsbildender Beziehungen bzw. Nationen in der Moderne zu erklären⁴³. Die Vorstellung einer begrenzten und souveränen Gemeinsamkeit existiere zwar ohne direkte Begegnung und aktive Mitbeteiligung der Mitglieder, wurzele zugleich aber im soziohistorischen Kontext: Als Entität, die sowohl Individuen als auch deren kleine Gemeinschaften einbezieht und zugleich über diese hinausgeht, entspricht die Vorstellung einem Wechselspiel zwischen Erfahrungen, Projekten, Selbstdarstellungen, Gefühlen und Bedingtheiten, welches immer neue Identitätsbeziehungen herstellt. Wenger bekräftigt den Standpunkt Andersons, indem er feststellt, das Hauptmerkmal der Vorstellung sei, dass:

it is anchored in social interactions and communal experiences. It is a mode that always involves the social world to expand the scope of reality and identity. Because imagination involves unconstrained assumptions of relatedness, it can create relations of identity anywhere, throughout history, and in unrestricted number. (1998: 178)

Diese theoretische Öffnung zur Translokalisierung⁴⁴ hat selbstverständlich ihr praktisches Pendant: Beteiligung und Vorstellung wirken zusammen als ein Mechanismus paralleler Einbindung und Entbindung. Die Beteiligung führt zur Herstellung von CoPs, die Vorstellung hingegen ermöglicht dem Subjekt, von seiner Beteiligung Abstand zu nehmen und diese durch die Augen eines Außenstehenden zu sehen. Kurzum, die Verknüpfung von Beteiligung und Vorstellung ergebe eine »*reflective practice*«, welche zwei Fähigkeiten kombiniert: einerseits die Fähigkeit, sich mit einem gemeinsamen Projekt zu identifizieren, andererseits die Fähigkeit, das Projekt in seinem

⁴³ Anderson bezeichnet die Nation wie folgt: »[I]t is an imagined political community – and imagined as both inherently limited and sovereign.« (1996: 6).

⁴⁴ Der Begriff Translokalisierung wird in der Gesellschaftsgeschichtsforschung weithin benutzt, um sowohl eine neue Sichtweise auf grenzüberschreitende Verflechtungen als auch den Gegenstand mancher Untersuchungen zu beschreiben. »Im letzteren Sinne werden unter Translokalisierung Phänomene verstanden, die als Ergebnisse von Zirkulation und Transfer gesehen werden können, die also aus konkreten „Bewegungen“ von Menschen, Gütern, Ideen und Symbolen hervorgehen, soweit diese mit einer gewissen Regelmäßigkeit räumliche Distanzen und Grenzen überwinden.« (Freitag 2005: 2).

translokalen Kontext zu betrachten (218). Jeder Akteur gehe also mit Grenzen und Peripherien insofern produktiv um, als er seine Identität(en) mitspielen lassen und suspendieren kann. Individuen seien sowohl in lokale Lerngemeinschaften als auch in translokale Netzwerken eingebettet, die Prozesse kulturellen Austauschs und Transfers fördern. Im Mittelpunkt der Analyse stehen also nicht mehr einheitliche Akteure, sondern Trägergruppen, die in einem dynamischen Aktions- und Erfahrungsraum translokale bzw. transkulturelle Komponenten ständig miteinander verbinden und diese als wandelbare Einheit bilden. Mitglieder solcher Trägergruppen oder Trägerinstitutionen sind Individuen, welche ihre eigene Identität selbst als transkulturell empfinden: Die transkulturelle Fähigkeit, sich durch unterschiedliche Sozialwelten zu bewegen und das jeweils spezifische Wissen zu übertragen, um potenziell immer neue mögliche Identitäten zu realisieren, prägt die Menschen seit der Neuzeit⁴⁵. Obwohl Wenger das Präfix „trans“ im Bereich des Translokalen, Transnationalen oder Transkulturalen nie benutzt, verweist die von ihm theorisierte soziale Landschaft der *Communities of Practice* auf den pragmatischen Ansatz translokaler Sichtweise, der Phänomene der Kontaktzonen berücksichtigt und Übertragungs- und Abneigungsprobleme in den Vordergrund stellt. Wengers Beteiligung, Vorstellung und Ausrichtung – der letzte Begriff bezeichnet einen Koordinationsprozess von Kräften und Tätigkeiten, welcher das Subjekt darauf vorbereitet, sich an breitere Sozialstrukturen anzupassen und dadurch an umfangreicheren Projekten teilzunehmen⁴⁶ – bilden eine Wissens- und Identitätsstruktur ab, die Praxisbeziehungen nicht zwischen Lokalem und Globalem aufbaut, sondern zwischen verschiedenen Örtlichkeiten, zwischen effektiven und imaginierten Räumen, wie diese eine globale Dimension erschließen.

So ist es kaum verwunderlich, dass der Identifikationsprozess für Wengers situiertes Lernen zentral ist. Identifikation sei nämlich ein Prozess, durch den die Partizipationsmodi zum konstitutiven Teil menschlicher Identität werden, indem sie Bindungen oder Differenzierungen herstellen, für die man sich einsetzen kann (208ff.). In dieser Hinsicht deute die Identifikation auf den konstitutiven Charakter der CoP und der Konturen von Mitgliedschaft oder Nicht-Mitgliedschaft für die menschliche Identität hin. Die Anwesenheit unterschiedlicher Sozialformen von Partizipation, welche die Grenzen einer gewissen Region transzendieren, führt zur Proliferation

⁴⁵ Auch wenn es zumindest drei Erklärungs- und Periodisierungsmodelle für das Globalisierungsphänomen gibt (Schwentker 2008: 103f.), wird im Folgenden der Aufsatz bevorzugt, der besagt, epochal sei transnationale Geschichte auf die Zeit seit dem 16. Jahrhundert begrenzt. Dazu sei es weiter bemerkt, dass Transnationalismus als Relativierung nationalhistorischer Perspektive und/oder als konkretes Bündel von den nationalstaatlichen Grenzen transzendierenden Praktiken, sozialen Beziehungen sowie Transferphänomenen nur als ein Sonderfall von Translokalität verstanden werden kann.

⁴⁶ Eine eindringliche Beschreibung des Ausrichtung-Konzepts gibt Etienne Wenger selbst: »The process of alignment bridges time and space to form broader enterprises so that participants become connected through the coordination of their energies, actions, and practices. [...] What alignment brings into the picture is a scope of action writ large, of coordinated enterprises on a large scale, not inherent in engagement or in imagination.« (1998: 179).

translokaler Erfahrungen, die Deterritorialisierungs- und Relokalisierungsprozesse charakterisieren⁴⁷. Der Kontext jedes Partizipationsmodus setzt also eine spezifische Identifikation voraus⁴⁸, so dass die Identitätsbildung die besondere Aufgabe erfüllt, direkte sowie indirekte Erfahrungen, konkrete sowie symbolische Aushandlungen und Auseinandersetzungen in ein kohärentes Selbstbild und Fremdbild aufzunehmen. Sie bringt den Versuch jedes Individuums zum Ausdruck, seine alltägliche Praxis innerhalb der lokalen Gemeinschaften mit weltumspannenden Phänomenen zu verbinden und diese zwei Bereiche einander gegenseitig zu interpretieren, zu übertragen und einzuverleiben. Der De- und Reterritorialisierungsprozess sozialer Beziehungen und Praktiken, in dem jeder seine Einzelidentität konstituiert, resultiert somit aus der Wahrnehmung der sozialen Welt durch die unterschiedlichen – doch zugleich komplementären – Mechanismen der Partizipation. Themenkreise, denen eine Forschung aus transnationaler oder transkultureller Perspektive nachgeht, sind demnach alle »über den Nationalstaat hinausreichenden Interaktionen, Verbindungen, Zirkulationen, Überschneidungen und Verflechtungen von Menschen, materiellen Gegenständen und Institutionen jeder Art [...], sei es in Form von sozialen Praktiken, Symbolsystemen oder Artefakten« (Patel 2008: 77f.). Hierzu könnte Pierre Bourdieus Auffassung von „sozialem Raum“⁴⁹ die praktische Auswirkung der Translokalität näher beleuchten: Neben den eindeutig lokalisierten sozialen Wirklichkeiten gibt es eine relationale Ordnungsvorstellung, die sich als abstrakte Raumkonzeption ergibt. Die Wahrnehmung bzw. Erfahrung vom Sozialraum geht also aus einem doppelten Produktionssystem hervor: einerseits aus einer objektiven Perspektive her, durch welche die in einer Gemeinschaft ausgehandelten Artefakte und Symbole nicht isoliert, sondern in elementaren Verkoppelungen wahrgenommen werden; andererseits aus einer subjektiven Perspektive her, durch welche die objektiven Strukturen der sozialen Welt inkorporiert werden. Wenn man Ludger Pries' „transnationale soziale Räume“ bedenkt (1996), kann man diese translokale Raumvorstellung als Zeichen dafür betrachten, dass soziale Beziehungen und Verflechtungszusammenhänge existieren, die »geographisch-räumlich diffus« sind (456) und die sich zwischen und oberhalb der lokal-regionalen Sozialräume aufspannen. Dies ist so zu verstehen,

⁴⁷ Zu den Begriffen „Deterritorialisierung“ und „Reterritorialisierung“ im Bereich der Globalisierung siehe Hernández 2006.

⁴⁸ Identifikation durch Beteiligung erfolgt im Handeln selbst; Identifikation durch Vorstellung geschieht mittels Assoziationen und Oppositionen, wobei sich die Menschen ein Bild von der Welt und von sich selbst machen; Identifikation durch Ausrichtung beruht auf dem Mechanismus, durch welchen die individuelle oder kollektive Macht die Ausrichtung fördert und somit die eigene Identität auf der Kraft der Menschen erweitert, die sich gleich ausrichten (Wenger 1998: 193-196).

⁴⁹ Bourdieu (1985) benutzt das Konzept „sozialer Raum“, um eine Topographie der sozialen Welt zu zeichnen, in der alle Agenten anhand ihrer relativen Position zueinander bestimmt werden. Die soziale Welt sei demzufolge in einem multidimensionalen Raum abgebildet, aus welchem sich mehrere Dimensionen erkennen lassen. Jeder Dimension entspricht eine Form von Kapital (das ökonomische, soziale, kulturelle oder symbolische Kapital). Da jeder Akteur in einem gewissen Moment über eine oder mehrere Kapitalformen im jeweils unterschiedlichen Maß verfügt, markiert die Zusammensetzung der Kapitalstruktur seine relative Position im sozialen Raum. Die jeweiligen relativen Positionen signalisieren die gesellschaftliche Differenzierung. Vgl. Oßenbrügge 2004: 19f.

dass Menschen Vorstellungen über Räume benötigen, um ihre Praxen aus der Umwelt abzugrenzen und mithin zu bestimmen⁵⁰, und Vorstellungen über soziale Praxen benötigen, um die Räumlichkeit zu erfassen, in der sie handeln bzw. sich als Identität definieren. Erst in einem translokalen Handlungsspielraum entfalten sich die Wirkungen einzelner Subjekte und zugleich die Ressourcen, die Bedeutungen und Wissenssegmente, die ständig ausgehandelt und genutzt werden können. Der Blick auf die Translokalität hat demnach die Funktion, »ein Denken in Strukturen durch eines in Strömen (*flows, streams*)« zu ergänzen (Osterhammel 2001: 474), d.h. neben der historischen, sozialen und ökonomischen Situiertheit des Wissens auch neue bewegliche Formationen einzubeziehen, die intensive Austauschbeziehungen, produktive Durchmischungen seitens der Träger und Austauschvorgänge in vielen Bereichen zu umfassen.

Ein letztes, mit der „sozialen Landschaft“ verflochtenes Element, das man hervorheben muss, bevor man sich mit dem Lebenszyklus einer CoP beschäftigt, ist die Reflexion über die unterschiedlichen Verläufe der Einzelidentität (*trajectories*). Unter diesem Begriff versteht Wenger weder ein Endziel noch einen festgelegten Weg, den man vorhersehen kann. Vielmehr bezeichnet das Wort einen Bezugspunkt, der für die zeitliche Verbindung von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft sorgt (1998: 154). Indem das Subjekt eine Reihenfolge von Partizipationsformen durchlebt, zeichnet seine Identität immer unterschiedliche Verläufe auf, sowohl innerhalb als auch quer über Lerngemeinschaften. Das bedeutet, dass mehrere Typologien von Identitätsverläufen existieren – wie etwa periphere, eingehende, innere Trajektorien, Grenztrajektorien oder ausgehende Trajektorien – und dass jede Einzelidentität eine Vergangenheit und eine Zukunft mit sich bringt. Identität sei demnach nicht nur auf den Raum, sondern auch auf die Zeit bezogen. Raum und Zeit durchdringen sich gegenseitig⁵¹. Das Lernen, das durch *Communities of Practice* erfolgt, stellt eine Geographie möglicher Verläufe dar – und zwar den Vorschlag einer Identität: »Learning communities will become places of identity to the extent they make trajectories possible – that is to the extent they offer a past and a future that can be experienced as a personal trajectory« (215). Durch die Partizipation an multiplen Praxissystemen handeln alle Menschen ihre Trajektorien aus, greifen ihre Identitäten ineinander. Eröffnen Lerngemeinschaften eine Reihe möglicher Verläufe, dann setzen sie Beteiligung, Vorstellung und Ausrichtung zusammen in Gang. Wie Wenger nachdrücklich sagt, nimmt die Beteiligung eigener Identität auch Vorstellung und Ausrichtung auf: »[E]nvisioning these possible futures and doing what it takes to get there« (2000: 241). Das Netzwerk von CoPs muss das Individuum befähigen,

⁵⁰ Wie schon erklärt, lässt sich jede Praxis aus Formen der Zugehörigkeit zu und Entfremdung von der Gemeinschaft, des Zugangs und Nicht-Zugangs zu den Wissensressourcen strukturieren.

⁵¹ Schwentker spricht sogar von einer »Verdichtung von Raum und Zeit«, um den Globalisierungsprozess zu beschreiben (2008: 102).

ein hohes Maß an lokalem Zusammenhang, globaler Ausdehnung und sozialer Effektivität zu gewinnen. Selbstverständlich bringt die Aushandlung von Trajektorien eine Zusammenkunft von Generationen mit sich, was Wenger als besonders produktiv einschätzt. Er erkennt ausdrücklich an, eine solche Zusammenkunft sei wahrlich ein Treffen, »in which generations attempt to define their identities by investing them in different moments of the history of the practice« (157f.). Die Zeitlichkeit der Identität in der Praxis ist also weder bloß individuell noch linear-deterministisch, weil Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft in gegenseitig verzahnten Verläufen verkörpert sind. Diesbezüglich bietet die Forschungsperspektive Wengers die Gelegenheit, zwei gegensätzliche Aspekte mit neuen Instrumenten zu analysieren. Zum einen können Raum und Zeit als Sozialformen betrachtet werden, welche den situationsbezogenen Einsatz, die Vorstellung und Ausrichtung des weltweiten Spektrums der Träger und Akteure hervorbringen. Raum und Zeit werden somit zu Zentralkategorien jeder Art von Untersuchung, sofern sie eine soziale Landschaft mit fließenden Grenzen bilden, in deren Disjunktionen jedes Individuum Bedeutungen und Identitätsmöglichkeiten aushandeln kann. Diese Kategorien sind daher nicht absolut, sprich vorgegeben, sondern historisch, politisch, ökonomisch, kulturell von jeweils unterschiedlichen Agenten markiert. Obschon Einzelakteure immer an *Communities of Practice* partizipieren, stehen sie mit ihrer Situiertheit im Fokus der Aufmerksamkeit: Es sind Einzelakteure, die letztendlich die soziale Landschaft wahrnehmen und diese (um)gestalten⁵². Selbst der Begriff Identität enthält die Erfahrung von Multimitgliedschaft und die Tätigkeit, alle wahrgenommenen Anhänglichkeiten und eigenen Identitäten in eine Ganzheit zusammenzuführen. Zum anderen kann man Generationen nicht nur als „*imagined communities*“ auffassen⁵³, sondern auch als komplementäre Faktoren zum Transport, zur Adaption sowie zur Neubestimmung des Wissens innerhalb und durch CoPs. Eine Generation ist nicht einfach ein Konstrukt, eine Projektionsfläche kollektiver Phantome, Selbstbilder und Erwartungen, die sich als imaginäre Gemeinschaft profiliert, sondern vielmehr die Verkörperung einer spezifischen gemeinsamen Praxis, die in Beziehung mit der Geschichte anderer Generationen steht. Mit anderen Worten: ein derartiges Generationskonzept ermöglicht, sowohl Kontinuitäten als auch Diskontinuitäten als Kategorien auszumachen. Kontinuität taucht in der Aufeinanderfolge von Illusionen, Projekten oder Deutungen auf, Diskontinuität finde man in den soziopolitischen und kulturellen Verhältnissen, in den realen Rahmenbedingungen, welche »die

⁵² Von grundsätzlicher Bedeutung ist dementsprechend nicht nur die sich wandelnde gesellschaftliche, territoriale und kulturelle Reproduktion kollektiver Identität, sondern auch die sog. Ich-Identität, die durch ihre Imagination eine soziokulturelle Translokalisierung bildet. Vgl. Appadurai (1991; 1996).

⁵³ Wie Mark Roseman (2005). Auch wenn Roseman zwischen Kontinuitäten und Diskontinuitäten in den deutschen Jugendbewegungen der Vormoderne und Moderne unterscheidet, lässt er die produktiv-generative Trägerschaft der Generation außer Acht. Man könnte Jugendbewegungen soeben als „*entangled histories*“, als Verwicklungen, als Beziehungsgeschichten analysieren.

Chancen generationeller Autopoiesis bestimmen und anscheinend zunehmend begrenzen« (Niethammer 2009: 37). Erst in der Durchdringung von Generationen erkennt das Individuum die Befangenheit sowie die erforderliche Gebundenheit, die Grenzen sowie die Ausweitungsmöglichkeit seiner eigenen Erfahrung in der sozialen Welt. Diese Auffassung zieht die zwei Dimensionen des Generationsbegriffs in Betracht, und zwar einerseits dessen synchronische Ausdehnung, welche »Operationen der Einteilung, Abgrenzung und Identifizierung« entspricht, und andererseits dessen diachronische Ausdehnung, welche die Generativität bzw. die Genealogie betrifft (Weigel/ Parnes/ Vedder/ Willer 2005: 7). Die Generation als Selbstverständnis und zeitgleich als Prägekraft im Prozess des Erwerbes und der Erzeugung von Wissen stellt ebendaher das Spannungsverhältnis zwischen Einrichtung und Transformation der Praxen dar, das sich allein wirksam erweist.

Entwicklung einer Lerngemeinschaft, Lehrtätigkeit und Performativität

Was mich an Kutscher immer begeisterte, war die lebhafteste Art seines Vortrags. Sein Mit-Dabei-Sein versetzte auch seine Hörer in Stimmung und brachte ihnen Epochen und Persönlichkeiten nahe. [...] Wenn Kutscher las, wurde der Hörsaal immer etwas Bühne. (Regimius Netzer in Günther 1953: 181)

Damit die Entwicklung einer CoP genauer gefasst werden kann, gliedert Wenger u.a. deren Lebenszyklus in fünf prägende Phasen oder Momente, die von einer jeweils unterschiedlichen spannungsgeladenen Beziehung zwischen den Grundbestandteilen gekennzeichnet sind. Auch wenn dieser Phasenablauf zu streng erscheint, um die effektive Entfaltung der Münchner Theaterwissenschaft zu erklären⁵⁴, ist es immerhin brauchbar, die Entwicklungsmerkmale jeder Phase zusammenzufassen: Sie verweisen nämlich auf die wechselnden Herausforderungen der Mitglieder und des Koordinators einer CoP sowie auf das temporale und räumliche Spannungsfeld, in dem die Praxis selbst immer wieder definiert wird. Im Gewebe der Entwicklungsstufen eines kooperativen Lernens kann außerdem die Rolle der Lehrtätigkeit hervorgehoben werden, was uns auf die Figur Artur Kutscher zurückführt. Kutschers Fokussierung auf die Ausbildung der SchülerInnen bzw. seine pädagogische Berufung wird sich schließlich als ein grundlegendes Element erweisen, um in der neugeborenen praxisbezogenen Disziplin das spezifische, kollektiv erarbeitete Wissen zu tradieren, zu erneuern und aktiv für die Aufgabenerfüllung anzuwenden.

Die erste Lebensphase einer Lerngemeinschaft fällt mit seiner Gründung zusammen; es handelt sich also um eine Phase, in der das Potential der entstehenden Gemeinschaft bekannt wird und sich systematisch zu organisieren beginnt. Man braucht selbstverständlich Planungswerkzeuge und Gründungsaktivitäten, um aus einem losen Personennetzwerk eine strukturierte, praxisorientierte Gruppe zu bilden. Der Ursprung einer CoP liegt aber nicht in einem Leerraum: Die mitbeteiligten Subjekte haben nämlich schon etwas Gemeinsames sowie Beziehungen zueinander, »[t]hey start to see their own issues and interests as communal fodder and their relationships in the new light of a potential community. As the sense of a shared domain develops, the need for more systematic interactions emerges and generates interest« (Wenger/Snyder 2000: 71). Aus diesem Knotenpunkt heraus taucht eine Person auf, die für den Start der gemeinsamen Praxis die Verantwortung übernimmt. Das herauszuholende Potential stellt den Gemeinschaftsmitgliedern eine Spannungssituation vor: Alle Teilnehmer müssen die Entdeckung nutzbarer, bereits vorhandener Elemente, gemeinsamer Probleme und einer geteilten Geschichte mit der Vorstellung einer

⁵⁴ Statt einer chronologischen Gliederung der Phasen wird im Folgenden eine flexiblere praxisgerechte Einteilung bevorzugt.

künftigen Mission balancieren. Die Identifikation gemeinsamer Forderungen an Wissen und Handeln führt zur Aushandlung sowohl von Ressourcen als auch von Visionen, so dass die Lerngemeinschaft eine bestimmte Trajektorie annimmt. Eine zweite Stufe im Leben der CoP entwickelt sich aus der Verschmelzung der Mitglieder sowie ihrer Aktionsprinzipien. Die entstehende CoP ist mit der Schwierigkeit konfrontiert, eine konkrete Gruppe zu bilden und sich nach Außen hin zu profilieren. Der anfängliche Enthusiasmus kollidiert notgedrungen mit der Realität des strukturellen Aufbaus, der Vertrauensgewinnung unter den Mitgliedern, der Interaktionsfähigkeit und der Förderung des Ideenaustauschs. Da solche dem Zusammenwachsen dienende Aktivitäten keinen unmittelbaren Nutzen bringen, kann die Beteiligung der Mitglieder stark sinken und somit der interne Zusammenhalt zerrissen werden. In diesem Moment ist ein Gleichgewicht zwischen der für die Entwicklung erforderlichen Etablierung von Beziehungen, Ritualen sowie Interaktionen und der konkreten Wertschaffung herzustellen. Wenn eine CoP diese Lebensphase übersteht, dann beginnt das Wechselspiel zwischen öffentlichen und privaten Räumen zu funktionieren: Die praxisorientierte Gemeinschaft nimmt stufenweise feste Gestalt an und wird zu einem Fixpunkt für die Erlebnisse der Mitglieder. Die dritte Phase besteht folglich im Reifwerden: Nachdem sie den Wert des gemeinsamen Lernens festgestellt hat, muss die Gruppe das ausgehandelte Projekt näher bestimmen und eine stärker auf die Gemeinschaft fokussierte Identität bilden. Die Mitglieder entwickeln ihr Selbstverständnis als aktive Teilnehmer, steigern mithin ihr Engagement und verleihen der Arbeitsgruppe eine hohe Dynamik. In dieser Phase beschäftigt sich die Lerngemeinschaft damit, die eigenen Ziele zu klären, Standards für die Problemlösung und Routineoperationen festzulegen, Wissenslücken zu finden und auszufüllen, das gemeinsame Wissen effizient zu organisieren und die eigenen Grenze zu bestimmen. Die zwei gegensätzlichen Forderungen sind daher die kräftige Expansion und die systematische Fokussierung bezüglich zentraler Themen und Zwecke. Man könnte sogar behaupten, das innere Wachsen entspreche einem Modernisierungsprozess, einer Wiederaufnahme schon ausgehandelter Bedeutungen und Praxisressourcen in Anbetracht der umliegenden Sozialwelt. Die folgende Entwicklungsphase ist dann jene der Festigung, die durch eine fortwährende Transformation gekennzeichnet ist. Die Gemeinschaft reagiert auf die Umwelt und gestaltet diese zeitgleich: »The strength of communities of practice is self-perpetuating. As they generate knowledge, they reinforce and renew themselves« (Wenger/Snyder 2000: 143). Einerseits entwickelt sie ihre Methoden weiter, um das gewonnene Wissen zu expandieren, und sucht andere Kontexte, um dieses zu überprüfen und umzusetzen. Aus diesem Grund öffnet sie sich Newcomern und erarbeitet neue Ansätze. Andererseits versucht die CoP, dank der gewonnenen Relevanz im eigenen Wissensgebiet andere Lerngemeinschaften oder größere Organisationen zu beeinflussen. Die Mitglieder versuchen also, den Lernprozess in der

Gesellschaft intensiv zu nutzen. Ein Spannungsverhältnis entwickelt sich in dieser Hinsicht zwischen der gezielten Offenheit und den Eigentumsansprüchen langzeitiger Mitglieder, die Angst davor haben, in der breiteren Gemeinschaft ihre Führungsrolle und ihren Einfluss zu verlieren. Die letzte Entwicklungsstufe trägt den viel sagenden Namen „Umwandlung“, der eine tiefgründige Transformation oder sogar das Ende der CoP bezeichnet. Auslösende Faktoren können ein nicht mehr aktueller Wissensstand, ein übertriebener Tätigkeitsdrang, eine fehlende Identifikation der Mitglieder mit der geteilten Praxis und dem Projekt, strukturelle Veränderungen oder die Verstreuung der Mitglieder in andere Lerngemeinschaften sein. Die Herausforderung besteht also darin, die Spannung zwischen der Auflösung der ganzen Gemeinschaft und der Fortführung als Erbe für andere *Communities of Practice* abzubauen. Wie jeder andere lebende Organismus kann auch eine Lerngemeinschaft wegen interner Schwächen oder mangelnder Funktionstüchtigkeit sterben. Darum

[t]he very qualities that make a community an ideal structure for learning – a shared perspective of a domain, trust, a communal identity, long-standing relationships and established practice – are the same qualities that can hold it hostage to its history and its achievements. The community can become an ideal structure for avoiding learning. (Wenger/McDermott/Snyder 2002: 141)

Eine aufgelöste CoP kann nichtsdestotrotz in der Erfahrung der Mitglieder weiterleben und als Ansatzpunkt für eine Fusionierung oder für eine Neugründung genutzt werden.

Was aus dem erörterten Lebenszyklus klar hervorgeht, ist die Positionierung von *Communities of Practice* – als Lerngemeinschaften – im Prozess sozialer Umgestaltung. Die Tatsache, dass Lernende alle Beziehungen von Identifikation und Aushandlung innerhalb einer teils konkreten teils imaginierten Landschaft immer neu konfigurieren, ist ebenso wichtig für das Lernen wie der Zugang zu Informationen. Die Umgestaltung betrifft also nicht nur von Mal zu Mal die lokale Praxis, sondern auch ihre translokalen Einbeziehungen: Lernen sei demnach »a way of being in the social world, not a way of coming to know about it. Learners, like observers more generally, are engaged both in the contexts of their learning and in the broader social world within which these contexts are produced« (Hanks 1991: 24). Insgesamt lässt sich also resümieren, dass die Teilhabe an CoPs den Lernprozess ermöglicht und dass Lernen seinerseits ein Mittel zum Ausbau der Teilhabe an CoPs ist. Beim Lernen handelt es sich um einen erweiterten Zugang zur Performance, und zwar um den Vollzug bestimmter Aufgaben, gemeinsam getroffener Entscheidungen, etablierter Formalitäten und Riten. Erst durch die Teilnahme an einer CoP werden die Lerngegenstände und -werkzeuge relevant und es können sich neue Lerninhalte entwickeln. Das gemeinsame Lernen führt

somit die Subjekte dazu, notwendige Expertisen und Fertigkeiten zu erschließen und diese durch die selbsterlebten Ereignisse zu ergänzen. Der Erfolg des Koordinators einer CoP geht also mit seiner Fähigkeit einher, das spezifische Wissensgebiet und die Partizipation an der gemeinsamen Praxis so zu strukturieren, dass jedes Mitglied seinen Spielraum im und durch den Lernkontext hat. Die ständige wechselseitige Bereicherung zwischen der individuellen Lebenserfahrung und dem gemeinsamen Handeln dient der Entwicklung sowohl von den Einzelpersonlichkeiten als auch von der Lerngemeinschaft.

Die theaterwissenschaftliche Lerngemeinschaft oder: der Kutscher-Kreis

Wenn man zu den Anfängen der Münchner Theaterwissenschaft zurückkehrt, dann merkt man gerade im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts in den Universitätsvorlesungen und -übungen Artur Kutschers die progressive Trennung zwischen Lehr- und Lerninhalten einerseits, die man als der neueren deutschen Literatur zugehörig betrachtet, und der wissenschaftlich-didaktischen Auseinandersetzung mit Theaterstücken und Inszenierungen andererseits. Diese Differenzierung der Wissensbereiche veranlasste schnell das Experimentieren und dann die endgültige Durchsetzung neuer Forschungs- und Lehrmethoden, welche die Theaterpraxis gleichzeitig als Gegenstand der Analyse, als Untersuchungsmethode und als Wirkungsebene für gemeinsames Handeln betrachten. Der direkte Übergang zu einer praxisbezogenen Disziplin vervollkommnete sich innerhalb des Kutscher-Kreises und durch die Beziehung zwischen dem Lehrer, den Künstlern und den Schülern. Die Münchner Theaterwissenschaft entstand zweifelsohne durch die Koordination durch eine Leitfigur wie Kutscher, wurde aber erst durch den Austausch und durch die Teilnahme einer Gruppe von Personen verwirklicht. Kutscher war eher der Leiter einer Lerngemeinschaft als der Vertreter eines Fachgebietes, da er das Objekt, die Methodologie, die Probleme und die Aufgaben der Theaterwissenschaft als veränderliche Aushandlungsergebnisse betrachtete, die er am gesellschaftlichen Kontext und an anderen Mitwirkenden seines kulturellen Kreises band. In den Berichten der Intellektuellen, Freunde oder Schüler Kutschers über die anfängliche Phase des theaterwissenschaftlichen Lern- und Lehrprozesses in München, findet man lediglich die Bezeichnung „Kreis“, während der Ausdruck „Schule“ nicht einmal erscheint⁵⁵. Die besondere semantische Fruchtbarkeit des Ausdrucks „Kreis“ erweist sich tatsächlich in einer Reihe von Deklinationen, welche die Zentralität der Arbeitsgruppe immer hervorhebt: Der mehrmals zitierte

⁵⁵ Was die Berliner Theaterforschung betrifft, erklärte Bruno Th. Satori-Neumann schon im Jahr 1925, man spräche »in der Theaterwissenschaft von der sogenannten „Berliner theaterwissenschaftlichen Schule Professor Max Herrmanns“«. Der Erfolg des Ausdrucks war so breit, dass auch Rudolf Münz (1974) und später Stefan Corssen (1998) ihn verwendeten. In Anlehnung daran favorisierte Corinna Kirschstein (2008) die Bezeichnung „Leipziger Schule“ für die theaterwissenschaftliche Forschung Albert Kösters. Helmar Klier (1981: 10) schrieb hingegen von einer „Wiener Schule“, die sich aus dem Programm Kindermanns entwickelte.

»Kutscher-Kreis« war sowohl ein »Schülerkreis« als auch ein »Freundeskreis«, ein »fruchtbarer«, »kunstgeschulter« Kreis mit eigener Tradition, und schließlich ein »Wirkungskreis«⁵⁶. Offenbar benutzten die Studenten Kutschers diesen Begriff, um von innen heraus die Grenzen des gemeinsamen Unternehmens zu markieren. Die Tatsache, dass die Bezeichnung dann auch von politischen Autoritäten und Universitätskollegen angewandt wurde, beweist die äußere Anerkennung, die in wenigen Jahrzehnten die Münchner Theaterwissenschaft gewonnen hatte⁵⁷. Der Theaterprofessor selbst verstand seine Lerngemeinschaft nicht als eine Wissensstruktur, in der ein aufgeklärtes Einzelsubjekt seinen Hörern die Prinzipien und Ansätze einer Wissenschaft sowie deren praktische Anwendung einschärft. Ganz im Gegenteil, er betonte wiederholt welchen grundlegenden Wert die Ko-Partizipation als Basis und Anreiz für die Lernsituation hat⁵⁸. Der Lernende wird ja instruiert, wie er zu handeln hat, aber nicht durch einen überlegenen Lehrmeister oder weil ein abstrakter sozialer Zusammenhang vorgegeben ist, sondern er lernt aus der »Wahrnehmung, Redefinition und emotionale[n] Bewertung« der Lernsituation in ihrer Situiertheit in der Praxisgemeinschaft (Wehner/Clases/Endres 1996: 77).

Am Anfang aller Überlegungen bezüglich der Lernsituation im theaterwissenschaftlichen Kutscher-Kreis steht also die Frage, wo und wie das Lernen praktiziert wurde. Es wäre eine oberflächliche Betrachtungsweise, würde man, was die Münchner Theaterwissenschaft betrifft, die in der Universität selbst betriebene Forschung von der praktischen Forschungsarbeit in Kneipen, Vereinen oder auf Studienfahrten unterscheiden⁵⁹. Der Fokus soll daher nicht in der Differenzierung zwischen Innerhalb und Außerhalb der Universität bzw. des Universitätssystems liegen, sondern auf dem Dazwischen. In der modernen Historiographie um 1900 sieht Jo Tollebeek beispielsweise eine intendierte Selbst-Inszenierung, d.h. den Versuch, durch die Gestaltung der sogenannten „Landschaft der Disziplin“⁶⁰ eine neue Bildungsform herzustellen, »whose purpose was to make a *nouvelle histoire possible*« (2014: 130). In der sich in denselben Jahren konstituierenden

⁵⁶ Die zitierten Ausdrücke tauchen mehrmals in den Erinnerungen von Kutschers Schülern (wie in Günther 1957, Baer 1960 und Kemp 1999) sowie in den Briefen auf, die von oder an Artur Kutscher geschrieben wurden. Siehe zum Beispiel Ruederer, Josef an Kutscher, Artur, 20. Mai 1911 (Monacensia, JR B 839); Kutscher, Artur an Noder, Anton Alfred, 30. Dezember 1918 (Monacensia, A I/7); Falckenberg, Otto an Kutscher, Artur, 21. März 1939 (DLA, A:Kutscher 57.4480); Wesendonk, Aladar von (*Noûs. Internationale Zeitschrift für Wissenschaft*) an Kutscher, Artur, Mai 1946 (Monacensia, n.k.); Kutscher, Artur an Kölwel, Gottfried, 18. Dezember 1957 (Monacensia, A I/15).

⁵⁷ Vgl. u.a. den Artikel *Höchst fatal! Zum Fall Kutscher, München* in der Reichszeitung des NS-Studentenbundes „Die Bewegung“ (1. Juli 1936) sowie den Brief von Robert Spindler (Seminar für Englische Philologie) an den Dekan der Philosophischen Fakultät, I. Sektion, Univ.-Prof. Dr. W. Wüst, 25. August 1936 (UAM, O-XIV-508).

⁵⁸ Obgleich ein berühmter Kreis damals in München schon tätig war, und zwar der um Stefan George, hatte die Praxis dieses Kreises auf den Kutscher-Kreis kaum einen Einfluss: Der theaterwissenschaftliche Kreis wurde nie als eine Sekte empfunden, in der man den Meister in einen Kultusgegenstand verwandelte und sich künstlerischen und sittlichen Exzessen widmete.

⁵⁹ Wie z.B. Kirschstein 1989: 82f.

⁶⁰ Tollebeek präzisiert anschließend, dass »the discipline's locations are not chosen by chance, and are not neutral, but are meaningful sites at which the production of knowledge [...] responds to or is supposed to respond to specific ambitions« (2014: 130).

Theaterwissenschaft könnte man ebenso das Ziel erblicken, durch die Vermischung von traditionellen universitären Räumen, privaten Gesellschaften und Vereinen, informellen Kreisen, Ausflugsorten und Bühnen zum einen das reformierte Theater der Zukunft zu gestalten und zum anderen eine dem Theater gewidmete Disziplin zu etablieren. In der Regel wurden die theaterwissenschaftlichen Vorlesungen im Universitätshauptgebäude und die Übungen im Institut, im Theatermuseum, in der Universitätsbibliothek, auf der Probebühne und/oder in Schauspielhäusern abgehalten⁶¹. Darüber hinaus wurden Autorenabende, Theaterbesuche, Stammtischtreffen und Gesellschaftssitzungen zum Bestandteil des Studiums. Eine wichtige Stelle im Studienplan bekamen auch die gelegentlichen Theaterexkursionen. Die neue Disziplin verband ihren Wissensmodus mit den politisch-strategischen und kulturelevanten Örtlichkeiten der Gegenwart und brachte dadurch das Studium an der Universität mit aktuellen Fragen der Kunst und der Gesellschaft in Verknüpfung: Das Hochschulsystem hätte sich der Theaterwissenschaft annehmen müssen, weil sie schon Teil der Kunstdebatte und dazu der sozialen Entwicklung der Jugend war.

Gerade um die Jahrhundertwende trat fernerhin eine Wende im Wesen sowohl der Wissenschaft als auch des Theaters ein, der sich auf die theaterwissenschaftliche Lehrtätigkeit Artur Kutschers auswirkte. Einerseits sahen die Verkünder der Theaterwissenschaft die Notwendigkeit ein, durch die Schaffung einer historiographischen Grundlage und durch die Zusammenstellung eines Kanons den Forschungsgegenstand „Theater“ wissenschaftsfähig zu machen. Die performative Theaterkunst wurde folgerichtig in Objekten, Artefakten und Modellen fixiert, welche man sammeln konnte: Das Theater wurde also musealisiert. Treffende Beispiele für diese Tendenz bieten die vielen Theatermuseen und neuen Theatersammlungen, welche in die Universitäts- und Forschungsinstitute eingegliedert wurden. Schon 1910 wurde das Münchner Theatermuseum im Clara-Ziegler-Haus gegründet, 1919 richtete Carl Niessen seine Theatersammlung ein⁶², bis zu seinem Tod im Jahr 1924 vereinigte Albert Köster eine theatergeschichtliche Sammlung in Leipzig, 1922 baute Joseph Gregor die Theatersammlung der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien auf, 1924 veranlasste Eugen Wolff die Einrichtung des Kieler Theatermuseums, 1927 rief Oskar Eberle die „Gesellschaft für schweizerische Theaterkultur“ ins Leben, welche die Schweizerische Theatersammlung in Bern etablierte. Andererseits entdeckte die akademische Theaterwissenschaft

⁶¹ Vgl. Pfeiffer Belli 1925: 2-3.

⁶² In dem Versuch, der Theatergeschichte eine fast objektive Basis für die Kunstbetrachtung zu garantieren und das Problem des Wandelbaren und Transitorischen im Forschungsgegenstand „Theater“ zu bewältigen, begann Carl Niessen verstreute historische Theatralia zu sammeln: Bücher, Abhandlungen, Stücktexte, Libretti, Programmhefte, Theaterzettel, Plakate, Gemälde, Bühnenbild- und Kostümentwürfe, Fotos und Diapositive, aber auch Skulpturen, Bühnenmodelle, Musikalia, die ersten Filme und vor allem Theatermasken, Puppen, Schattenfiguren. Da es in den 1920er und -30er Jahre noch keinen Marktwert für solche Materialien gab, wuchs die Sammlung quantitativ und qualitativ schnell. Vgl. Kirsch 1992.

den Körper, die Oralität und die Spektakularität als Bestandteile nicht nur ihres Forschungsgegenstandes sondern auch ihrer Lehrstrategien. Es wurde also versucht, die Tendenz zur Verdinglichung mit der Vitalität und Dynamik der Kunst zu bekämpfen, welche die Dozenten eben im Theater der Gegenwart erkannten. Universitäre Lehrveranstaltungen entwickelten sich allmählich in Richtung Performativität. Obwohl eine explizite performative Fokussierung in der erziehungswissenschaftlichen Reflexion erst in den 1990er Jahren zu beobachten ist, um jeweils eine Metapher für die Unterrichtskommunikation, eine Methode der partizipatorischen Lehre oder ein Paradigma fürs Bildungserlebnis zu bezeichnen (Pineau 1994: 6), kann man schon um die Jahrhundertwende eine neue Konzeptualisierung des Bildungsbegriffs erkennen, die sich auch im Universitätsunterricht abzeichnete. Unter Bildung wurde ein Prozess verstanden, in dem sich die Einzelidentität der Lernenden und die sich verändernden soziokulturellen Kontexte ständig verflochten. Eine solche Verkettung hätte dann allen Subjekten ermöglicht, an ihren Bildungs- oder Lernbedingungen mitzuwirken, und zwar sich selbst sowie ihre (Praxis)Gemeinschaft zu gestalten. Die rege Beteiligung aller Mitglieder – Lehrer und Schüler – an der Anhäufung, Bereicherung, Neu-Definierung und Weitergabe von Wissen erfordere daher eine immer höhere Aufmerksamkeit für die Regeln, Rollen und Rituale, die jeden Teilnehmer in den Lernprozess einbinden. Der performative Blickwinkel auf die Identitäts- und Gesellschaftsbildung bestimmt mithin die pädagogische Funktion des Lehrers neu: Er sei weder ein vom performativen Kontext isolierter Schauspieler noch ein Prediger inmitten der passiven, amorphen Masse seiner Studenten, sondern die leitende Figur der Aufführung „Unterricht“, der Koordinator, der die Lerngemeinschaft organisiert, der er selbst angehört. Lernende seien demzufolge nicht mehr Objekte des Bildungsprozesses, sondern dessen Subjekte, die sich ständig mit Lerngegenständen und Deutungen auseinandersetzen. Im unterrichtlichen Lernen werden dann die Körperlichkeit, das Erfahrene, die einzelnen Ereignisse und die ausgehandelten Wissensressourcen besonders signifikant. Eine sog. performative Lehrtätigkeit besteht in anderen Worten darauf, dass es im Unterricht um gelebte Realität geht, also um die Existenz, wie sie konkret erfahren wird. Jedes Fachgebiet entspricht folglich einer wahrnehmbaren Praxis, »in der sich ein bedeutender Teil subjektiver Kulturleiblichkeit bildet« (Klepacki 2009: 21).

Performative Aspekte des gemeinsamen Lernens

Kutschers außergewöhnliche Stellung in der Entstehungsphase der Theaterwissenschaft, d.h. seine Bestrebung, die wissenschaftliche Arbeit an Fragen des zeitgenössischen Theaters anzubinden und den intensiven Austausch zwischen Historiographie, Kritik und Praxis zu unterstützen, rührt von der oben geschilderten Konvergenz von Wissenschaft und Kunsttheater her. Im Prozess der

Wissenserzeugung akzentuierte Kutscher den performativen Aspekt des gemeinsamen Lernens und fügte theatrale Komponenten in die wissenschaftliche Methodik ein. Dabei trat die aktive, partizipatorische Lerngemeinschaft in den Vordergrund und die Aushandlung von Lerninhalten, Interpretationen und wissenschaftlichen sowie künstlerischen Praktiken überschritt die Grenzen der professoralen Lehre im Seminarraum. Hugo Hartung sprach hierüber von den Impulsen »Forscherdrang, Lern- und Lehrbegier«, die den Kutscher-Kreis in Vorlesungen, Übungen, Exkursionen, Autorenabende, Theaterbesuche und -kritiken soeben wie in studentische Aufführungen trieben (1966: 164). Der ehemalige Student erinnert sich nicht nur an ein »spazierengehende[s] Lernen« (165), sondern auch an die »Vorlesung belebende[n] Glanznummern« (161), die Kutschers Programm bis in die 1960er Jahre hinein charakterisierten. Bezüglich der Art und Weise, wie Kutscher die Mitwirkung seiner Schüler an der gemeinsamen Praxis förderte, seien nur einige aufschlussreiche Beispiele genannt⁶³. Hugo Hartung schilderte Kutschers Haltung während der Lehrveranstaltungen folgendermaßen:

In seinen Vorlesungen kam Artur Kutscher uns oft vor wie Mephisto, der den Schüler lehrt und plötzlich wieder mal den Teufel spielen muß. Dann zog er wohl die Augenbrauen hoch, den Mundwinkel herunter, die Faust fuhr aufs Katheder nieder, und ein scharfer satirischer Pfeil schwirrte von der Sehne. Ihn gar den Mimus als den Urquell allen Theaters leidenschaftlich verteidigen sehen, war oft genug auch ein mimisches Erlebnis. (1966: 161)

Nach der Beschreibung von Kutschers temperamentvollen Ausführungen und *coups de théâtre* im Universitätssaal konstatierte er:

»Die Geheimräte«, wie Kutscher seine Gegner kollektiv zu nennen pflegte, versperrten ihm den Weg zum Lehrstuhl eines Ordinarius. [...] Sie verstanden, daß ein Theaterwissenschaftler nicht nur die Meistersingerbühne von Nürnberg getreulich zu rekonstruieren brauchte, sondern daß er selbst jenen »Tropfen Theaterblut« besitzen mußte, den unser Professor allen Seminaradepten als Grundbedingung Numero eins mit steilem Zeigefinger abverlangte. / Für einen Kutscherschüler, der diesen Tropfen Theaterblut in sich hatte, war der Schritt in die Praxis nie sonderlich schwer. (163)

⁶³ Alle Beispiele für die Lehrtätigkeit Kutschers stammen aus den Erinnerungen seiner Schüler, die sich entweder in Festschriften zu Ehren des alten Professors oder in postumen Schriften befinden. Man könnte an der Objektivität solcher Berichte zweifeln, doch die offensichtliche Funktion, dem Meister – auch nach seinem Tod – die innige Dankbarkeit zu zeigen, entwertet nicht automatisch die Verlässlichkeit solcher Aussagen. Im Fall der Festschriften hätte Kutscher die unkorrekten Berichte oder die unwahren Anekdoten dementieren können – zum Kutscher-Mythos trugen schon viele Geschichte bei; im Fall der postumen Veröffentlichungen, die oftmals Kutscher nicht direkt betreffen, unterlagen die Autoren keinem äußeren Zwang, eine Hagiographie vom Theaterprofessor zu schreiben.

Vom besonderen Interesse ist hier zunächst die implizite Kritik an der Tendenz anderer Dozenten bzw. Institute, die Aufgaben der Theaterwissenschaft auf die Rekonstruktion einzelner Inszenierungselemente zu beschränken. Der Rekonstruktion widersetzte sich das Erlebnismoment, das man erst durch die und in der konkreten Theaterpraxis hat. Auch Carl Niessen betonte diesen Ansatz Kutschers: In der Lehre des Münchner Professors »stand die Bühne der Erfahrung stets im Mittelpunkt« und für seine Schüler »wurde das Theater nie zu einer Abstraktion« (in Günther 1938: 199). Da das verkörperte Wissen allein eine starke Wirkung auf der künstlerischen sowie gesellschaftlichen Ebene entfalten könne, erschöpfte sich das gemeinsame Lernen nicht im Unterricht, sondern ging programmatisch durch unkonventionelle Örtlichkeiten wie Theaterfahrten, Wanderungen, Zusammenkünfte, Stammtische und Aufführungen weiter. Darüber gab Ernst Hoferichter eine erschöpfende Auskunft:

Da waren die Vorlesungen bei Arthur Kutscher über Theatergeschichte, Stilkunde und Literarische Kritik sowohl Befreiung wie Entbindung. Hier herrschten statt der Ismen allein das Leben und seine Wirklichkeiten. Lebensgefühl war alles! Eine imaginäre Nabelschnur verband seine Vorlesungen mit der Fülle des Erlebens. „Meine Dam'n und Herren!“ begann eine Stimme, die ihre Erbmasse nicht aus der Sixtinischen Kapelle bezogen hatte. Schwer und dumpf kamen da Töne aus dem Inneren. Hier sprach die Erde mit. Diese Stimme höre ich noch immer. Was sie vortrug, habe ich längst vergessen. [...] Die Wände des Hörsaal versanken. Wir saßen in einem Wald, zitierte Verse wurden Blätterräuschen. [...] Und wenn eine Stunde zu Ende war, so stand die Kutscherei erst am Anfang eines Tages. Kanäle des Jungseins führten ins Herzgeviert brodelnder Lebendigkeit. (in v. Bruch/Müller 1986: 321f.)

Hugo Hartungs Wortwahl „Adepten“, „Grundbedingung“ und „verlangen“ soll hier deswegen in den Fokus gerückt werden, weil sie die Organisation der von Kutscher koordinierten Lerngemeinschaft eindeutig bestimmt. Hartung ist nicht der Einzige, der den partizipatorischen Charakter des Kutscher-Kreises gewährte: Arnaudoff, bulgarischer Professor für deutsche Sprache und Kultur, behauptete, Kutschers »Vorlesungen, Übungen und Ausflüge« seien »massenhaft besucht bzw. mitgemacht« worden, und betonte fernerhin die Wichtigkeit der Bedeutungsaushandlung (in Günther 1938: 192). In Kutschers Übungen hätten alle Teilnehmer die Herausforderung angenommen, sich mit den im Seminarraum vorgeschlagenen Gedanken, Auffassungen oder Urteilen eingehend auseinanderzusetzen, so dass »häufig verschiedene Meinungen verfochten wurden und im Kampfe miteinander standen« (193). Auch Pongs, Professor für deutsche Literatur an der TH Stuttgart, erkannte, dass Kutschers Übungen »den Hörer in Zustimmung und Widerspruch« aktivierten (203), und Schalom Ben-Chorin präziserte

dahingehend, dass alle im Unterricht gewonnenen Erkenntnisse »bei Kutscher nicht vorgefaßte akademische Meinung, sondern Endprodukte langen Nachdenkens und reicher Erfahrung« waren (in v. Bruch/Müller 1986: 339).

Vor diesem Hintergrund muss der Begriff ‚Praxis‘ in Kutschers Lehrtätigkeit weiter erläutert werden: Der Theaterprofessor bezog sich damit nicht nur auf die Bühnenpraxis als mögliches Endziel einer universitären Bildung, sondern auch auf die Praxis der wissenschaftlichen Untersuchung. Die Voraussetzung für die Teilnahme an der Münchner theaterwissenschaftlichen CoP war ein »braves Immerdasein. Hier hieß es: immer darin sein – mitten in der Kunst, mitten im Leben und in der lebendigen Wissenschaft« (Hartung 1966: 165). Kunst, Leben und Wissenschaft bildeten somit ein Kontinuum, in dem sich alle drei Elemente bewegen sowie gegenseitig beeinflussen und bereichern. So ist es kaum verwunderlich, dass Kutscher als »der einzige Wissenschaftler, der das Theater als ein lebendiges und aus eigenen Gesetzen wachsendes Werk der Kunst erkannte« vom Regisseur Karl Hans Böhm und als »ein Mensch, der die Brücke zu schlagen mußte zwischen Wissenschaft und Praxis« vom Dramaturg Hermann Friß bezeichnet wurde (in Günther 1938: 266 u. 272). Hoferichter bekräftigte diese Darstellungen, indem er schrieb: »Obgleich das ewig Lebendige ohne den Geist lebendig bleiben könnte, kam die Strenge der Wissenschaft bei Kutscher nicht zu kurz« (in v. Bruch/Müller 1986: 322). Die Grundkonzepte von Kutschers Forschung, d.h. das Zusammenwirken und das Aneinanderlernen, waren zum einen in akademischen Veranstaltungen und zum anderen im Kontakt mit dem aufgeführten oder noch aufzuführenden Theater vermittelt. Der übliche Verlauf eines theaterwissenschaftlichen Unterrichts in München bezog sich auf zwei Hauptmethoden: die einleitende Veranschaulichung und die nachfolgende Feldarbeit. Kutscher bot allen Mitgliedern der praxisbezogenen Lerngemeinschaft zuerst Anschauungsmaterialien wie Lichtbilder, Diapositive, Bücher mit Zetteln oder Modelle aus unterschiedlichen Stoffen, und dann forderte er die Mitglieder auf, mit oder aus diesen Objekten heraus selbstständiges Experimentieren bzw. empirische Feldforschung zu betreiben und die erworbenen Kenntnisse zu überprüfen. Er lehrte aus der Praxis heraus für die Praxis. Manchmal benutzte er auch banale Gebrauchsgegenstände, um das Verständnis eines Spiels oder die Erfassung eines Phänomens auf der Bühne vorzubereiten. Das von Norbert Schultze erzählte Hutexperiment in einer Vorlesung ist also ein gutes Beispiel für Kutschers Lehrtätigkeit:

Er wollte das »Wesen des Komischen« an Hand eines Experimentes noch einmal zusammenfassend deutlich machen. Dazu hatte er einen feierlichen steifen schwarzen Hut mitgebracht. Das »Experiment« bestand nun darin, die »Glocke« auf mannigfaltige Art und unter gewissenhafter Veränderung des Neigungswinkels auf das Professorshaupt zu stülpen.

Solch eine Art Demonstration scheint mir typisch für Professor Kutscher: Sie war ebenso unterhaltend und erheiternd wie einprägsam und zweckmäßig. (in Günther 1938: 306)

Die Demonstration zeigt nicht nur die modernen sowie exzentrischen Lehrmethoden Kutschers, sondern auch seine Art, die Materialität der Szene – die ‚Glocke‘ ist ein im Volkstheater immer wieder vorkommendes Element – im Seminarraum zu reproduzieren, um sie den Studenten erfahrbar zu machen. Außerdem können die Vorlesungsteilnehmer ihre Fähigkeiten und Fantasie anhand der gebotenen Situation unter Beweis stellen. Die performative Didaktik Kutschers ist ein Beweis dafür, dass der Dozent und seine Schüler keine entkörperlichte, abstrakte Wahrheit verfolgten, sondern dass sie sich an »collaborative fictions« beteiligten (Pineau 1994: 10), um die Pluralität der Meinungen und Weltanschauungen zu einem kollektiv erarbeiteten Wissen zusammenfließen zu lassen, welches dann seine konkrete Anwendung in der Forschung sowie im Leben finden konnte. Alle möglichen Wissensansprüche sollten daher innerhalb der theaterwissenschaftlichen Gemeinschaft ausgehandelt und aufgeführt werden: »[P]erformance reframes the whole educational enterprise as a mutable and ongoing ensemble of narratives and performances, rather than a linear accumulation of isolated, discipline-specific competencies« (Ebd.).

Teil II.

Potentialphase der Münchner Theaterwissenschaft

München, der kulturelle Pol

Man suchte nach einem Ferment, das dieses Zellgewebe einer Stadt so weitmaschig und locker gemacht hat. Du verläßt einen Kreis, und der nächste nimmt dich auf. Du treibst dich so lange im fünften, bis dich unversehens drei Schritte wieder in den Mittelpunkt führen, während du schon dachtest, wer weiß wo zu sein. Jeder ist zugleich, wo er ist, und überall. Jeder ist bei jedem. Jeder hat alle Kreise. Alle Kreise haben jeden und keinen. Wenn man zu Ende ist, ist man wieder am Anfang. Wenn man sein Kleid nicht mehr zeigen kann, verkleidet man sich. [...] Und so war München die Stadt einer gefühlsmäßigen Demokratie und auch des Karnevals. (Blei 2004: 322f.)

Nach dem Abitur in der Geburtsstadt Hannover entschied sich Kutscher im September 1899 für die Münchner Universität, wo er bei Hermann Paul, Franz Muncker, Roman Woerner, Adolf Furtwängler, Karl Theodor von Heigel und anderen anerkannten Namen studierte, die damals in der Hauptstadt Bayerns lehrten. Im Sommersemester 1900 besuchte er die Universität zu Kiel, an der Eugen Wolff Seminare über Schillers Ästhetik und über die Geschichte des deutschen Dramas im 19. Jahrhundert hielt. Kutscher ließ sich von Wolffs Vorstellung einer Wissenschaft des Theaters begeistern und las auch seine skizzenhafte Stilkunde mit Interesse, bevor er sie aber aus mangelnder wissenschaftlicher Präzision und Vollkommenheit ablehnte. Im Wintersemester 1900/1901, nach dem Besuch der Pariser Weltausstellung, zog Kutscher nach Berlin und, auch wenn er »das Theater gründlich kennenlernen« wollte (1960: 32), belegte dort vor allem germanistische Vorlesungen: „Altertums- und Volkskunde“ bei Karl Weinhold, die er positiv fand, „Geschichte der ältesten deutschen Literatur“ bei Roediger, dessen Reizlosigkeit Kutscher sehr schnell verurteilte, „Goethes *Faust*“ bei Ludwig Geiger, die dem Studenten eine dermaßen große Enttäuschung verursachte, dass er aus dem Kolleg hinauslief, und schließlich „Deutsche Literatur von Klopstock bis Schiller“ bei Erich Schmidt, dem verehrten Nachfolger Wilhelm Scherers, den Kutscher auch hochschätzte. Darüber hinaus hörte der späte Theaterwissenschaftler Max Dessoirs Vorlesung „Ästhetik mit Beispielen aus moderner Malerei, Musik und Architektur bei“. Gerade in jener Berliner Zeit engagierte sich Dessoir für die Neubegründung einer systematischen Kunstwissenschaft, was zweifellos eine große Faszination auf Kutscher ausübte. Allerdings verschlug es Kutscher im Sommersemester 1901 nochmals nach München und von da ab wurde die Stadt zu seiner

Wahlheimat. Die Gründe seiner jugendlichen Entscheidung erklärte Kutscher in seiner Autobiographie: »Was mich veranlaßte, wieder München zu wählen, war nicht eigentlich die Universität, sondern die Atmosphäre der Stadt«, die er näher bestimmt: »ihre Offenheit gegen die mannigfaltige, große Natur, ihre ganze Lebensführung, die einem kräftigen [...] Volkstum verbunden war, und ihre Liebe zu bildender Kunst, Architektur, Musik, Theater, die weniger vom bajuwarischen Stamme als von Zugereisten aus Nord und Südost getragen wurden« (35).

Was tatsächlich München um die Jahrhundertwende charakterisierte, war einerseits der Aufschwung des Wirtschaftslebens, der am Ende des sog. „Siebziger Krieges“ gegen Frankreich begann, und andererseits die Bevölkerungsexplosion: Durch eine massive Einwanderung wurde die Zahl der Einwohner in der Zeitspanne 1890-1900 von 350.000 auf 498.503 erhöht (Wilhelm 1993: 9). Neben den darauf folgenden aufsteigenden sozialen Konflikten erlebte die Stadt das Aufblühen von Vereinen, Bündeln, Kreisen und Gesellschaften, Zeitungen, Zeitschriften und internationalen Ausstellungen, wie die ab 1889 jährliche Internationale Kunstausstellung im Glaspalast, die den Ruf Münchens als „Stadt der Kunst“ begründete. Die Prinzregentenzeit leitete eine Blütezeit ein, die München in eine der führenden Kunst- und Kulturstädte des deutschen Reiches verwandelte. Der Münchner Aufbruch in die Moderne wurde von sehr unterschiedlichen Persönlichkeiten, Bewegungen und kulturellen Richtungen getragen, die aber einen gemeinsamen Charakter zeigten: der Widerstand gegen die Autorität – auch im künstlerischen Bereich – ebenso wie gegen viele sittliche Normen und Unterdrückungsformen.

Der Begriff ‚Moderne‘ entfaltete sich kunst-, theater- und literarhistorisch in der naturalistischen Bewegung und gleichzeitig in mancherlei Gegenrichtungen, die im Kunstwerk entweder die Entfaltung der Subjektivität nach Nietzsches „Willen zur Macht“ oder den Einbruch des Freud’schen Unbewussten oder die Erweckung naturmystischer Vorstellungen erstrebten. Wie Brauneck treffend zusammenfasst, ergab sich in der Moderne »ein äußerst produktives geistiges Klima [...], in dem künstlerische Richtungen wie Impressionismus, Symbolismus oder „Neuromantik“ ihre theoretischen oder weltanschaulichen Bezugspunkte fanden« (682). Sowohl die Vertreter des Naturalismus als auch die Naturalismus-Gegner propagierten ein eigenes Projekt der Moderne: entweder einen Objektivitätsanspruch (Außenwelt, Realität „ohne die Menschen“) oder einen subjektiven Wahrheitsbegriff (Innenwelt, Empfindung, Naturtrieb, Vitalismus). Wenn man sich im deutschsprachigen Raum auf München allein konzentriert, ist sowohl die Koexistenz gegenseitiger und trotzdem eng verbundener Strömungen als auch das Kulturengagement unterschiedlicher Gruppierungen am deutlichsten erkennbar. Eine Beschreibung des kulturellen Pols München um 1900 ist für die Analyse der frühen Tätigkeit Artur Kutschers äußerst brauchbar, denn diese enthielt schon *in nuce* das Potential für die Förderung bzw. Koordination einer

praxisorientierten Theaterwissenschaft. Wenn man *Communities of Practice* genauer betrachtet, kann man diese nicht als isolierte Erscheinungen auffassen oder sie unabhängig von anderen Praktiken verstehen: Ihre unterschiedlichen Praktiken sind miteinander eng verbunden. Ihre Mitglieder und ihre Artefakte sind nicht ihre eigenen allein, ihre Geschichten sind nicht einfach interne Geschichten. Sie sind eher Artikulationsgeschichten zur übrigen Welt hin (Wenger 1998: 103). Was die Kunst- und Kulturgeschichte Münchens in der Prinzregentenzeit prägt, sei eben die Aufwertung der Gemeinschaft im Sinne einer Bildung von sozialen Gruppierungen unterschiedlicher Art. Eine solche Kollektivität entfernte sich allmählich vom aufklärerischen Ideal einer kulturellen Elite, die nach ihrem geistigen Muster die ganze Nation modellieren sollte, und gab sich eher der Volksutopie hin. Die Künstler, die sich ab Mitte des 19. Jahrhunderts mit der Förderung eines kultivierten Bürgertums beschäftigt hatten, plädierten für die Ausbreitung eines unpolitischen Klassizismus und waren daher der königlichen Macht untergeordnet¹. Die junge Künstlergeneration rebellierte demnach heftig gegen diese sterile Kunst, die in ihren Augen den Status quo einfach verteidigte und die deutsche Misere vertiefte. In ihren Vorstellung sollte ein außergeschichtliches oder unhistorisches Volk an die Stelle einer bürgerlichen bzw. philiströsen Nation treten. In diesem Zusammenhang spielte die Theatervision Richard Wagners unzweifelhaft eine große Rolle². Wagners Kunstbegriff fußte auf dem Gemeinschaftserlebnis, welches durch emotionale, prä-rationale Bindungskräfte eine temporäre Überwindung der sonst gültigen Gesellschaftsspaltungen erforderte und hierdurch das ganze Volk konsolidieren und einigen konnte³. Eine für das Volk erzeugte Kunst konnte nur aus der idealisierten Gemeinschaft des Volks selbst kommen und verlangte somit die Zusammenarbeit zwischen Intellektuellen, Theoretikern, schon ausübenden sowie debütierenden Künstlern, die sich jeweils durch eine Verflechtung ihrer Praktiken gegenseitig legitimierten. Rolf Parr, Literaturhistoriker und anerkannter Forscher auf dem Feld literarisch-kultureller Vereine vor und nach dem ersten Weltkrieg, hat versucht, das Phänomen systematisch zu kontextualisieren: Im wilhelminischen Deutschland hätten das Prosperieren von Technik, die Industrialisierung und die Universalisierungstendenz eines kapitalistischen Systems zur Radikalisierung der Opposition zwischen vorhandenem Materialismus und mangelndem Idealismus geführt, »was notwendigerweise kulturkritische Konzepte mit kompensatorischer Intention auf den Plan rufen mußte, die von einer nach 1860 geborenen und bereits im Reich aufgewachsenen Generation von Intellektuellen getragen wurden« (2000: 47). Man betrachtete also

¹ Die damaligen Dichtersterne waren der Nobelpreisträger Paul Heyse, Emanuel Geibel, Martin Greif, Hermann Lingg und Felix Dahn. Sie bildeten den sog. „Münchner Dichterkreis“ im Kontext der Kulturpolitik Maximilians II., die darauf abzielte, durch Kunst und Wissenschaft sowohl die bayerische Monarchie zu legitimieren als auch die Stadt München zu neuem Glanz zu führen.

² Diesbezüglich siehe Jelavich 1985: 11-26, bes. S. 21-23.

³ Wagners Theaterutopie wird von Primavesi (2010) facettenreich dargestellt.

die schwache nationale Identität der Deutschen als direkte Folge des kulturellen Verfalls und beabsichtigte daher, das Verhältnis zwischen Nationalidentität und Kultur zu problematisieren:

Für diesen Teil des wilhelminischen Bildungsbürgertums galt es, zum einen nach „außen“ zu expandieren und zu kolonisieren, [...] zum anderen nach „innen“ die deutsche Kultur zu erneuern, um damit [...] das Spezifische eines präsupponierten deutschen Nationalcharakters und zugleich die eigene sozio-ökonomische Stellung zu sichern. (Ebd.)

Die konsequente Reaktion sei eine konservative Kulturkritik gewesen, welche die Kunst idealistisch verstand, wobei sie diese mit einem germanischen Kult verband. Das Volk würde somit

zum utopischen Zielbegriff einer noch zu verwirklichenden neuen nationalen Integration, um deren Realisierung sich um 1900 eine Vielzahl kulturkritischer, lebensreformerischer und in der Regel zugleich völkisch-religiös akzentuierter Gruppe, Bünde, Orden, Gemeinschaften und Kreise bemühte, die teils mit minimalen Distinktionen in Konkurrenz zueinander standen, sich teils in übergeordneten Verbänden kooperierend zusammenschlossen. (49)

Der Ansatz einer konservativen Kulturkritik⁴ ebenso wie der eines reaktionären Modernismus im Sinne Jeffrey Herfs⁵ übersieht jedoch die ständige Gegenübersetzung von Denkern und Künstlern mit auktorialen Instanzen – seien sie Verkörperung der kulturellen Tradition oder Ausdruck der politischen Macht –, die Öffnung der deutschen Kunst zu ausländischen, sogar transnationalen Stilen⁶ sowie die Aushandlung von Bedeutungen, Funktionen und Praktiken zwischen Mitgliedern zwar unterschiedlicher, jedoch verbundener Gemeinschaften, Künste und Disziplinen.

⁴ Ganz deutlich verbindet Parr die vielen um die Jahrhundertwende entstandenen Vereinsprojekte mit der »Suche nach einer Neuakzentuierung, Ergänzung oder gar Ablösung der Literatur als favorisiertem Interdiskurs«, und zwar mit dem Versuch, neue interdiskursive Diskurse zu etablieren – wie bildende Kunst, Architektur oder Theater –, die gleichzeitig völkische Diskurse ermöglichen konnten (2000: 16).

⁵ Unter dem Begriff ‚reaktionär‘ versteht Herf eine Tradition der bürgerlichen Rechtsideologie, die nach einer kulturell-politischen Revolution suchte, welche die ganze Nation revitalisieren und die Degeneration umkehren konnte, die von einem Exzess von Zivilisation verursacht wurde. Mit ‚Modernismus‘ meint er eine Entwicklung von Themen, die mit der modernen Avantgarde und dem Irrationalismus verbunden waren: »If aesthetic experience alone justifies life, morality is suspended and desire has no limits. Modernism exalted the new and attacked traditions, including normative traditions. As aesthetic standards replaced moral norms, modernism indulged a fascination for horror and violence as a welcome relief to bourgeois boredom and decadence. Modernism also celebrated the self. When modernists turned to politics, they sought engagement, commitment, and authenticity, experiences the fascists and Nazis promised to provide« (1984: 12).

⁶ Die häufigen und kunstprägenden Reisen deutscher Schriftsteller und Künstler ins Ausland – man denke nur an Conrads, Georges, Albert Langens oder Wedekinds französische Reisen – können nicht als Kolonialisierungsversuche oder als Expansion »nach „außen“« gelesen werden. Gerade im Zeitalter der politischen Nationalismen schuf die internationale, moderne Kunst ein kulturelles Imaginär, das als Vermittlungsinstanz zwischen der individuellen Phantasie einerseits, die sich in lokalen ästhetischen Produkten manifestierte, und der transkulturellen Erfahrungswirklichkeit andererseits fungierte. Die Moderne entfaltete sich nämlich als Kultur, die »intern durch eine Pluralisierung möglicher Identitäten gekennzeichnet« war und »extern grenzüberschreitende Konturen« aufwies

Die Münchner Moderne kann eigentlich als »constellation of interconnected practices« bezeichnet werden. Damit meint Wenger Beziehungen zwischen Lerngemeinschaften, welche gemeinsame historische Wurzeln, voneinander abhängende Projekte sowie einige gemeinsame Mitglieder haben, einen gemeinsamen Zweck erfüllen oder einer Institution angehören, sich mit demselben Sachverhalten konfrontieren, Artefakte miteinander teilen, entweder geographisch oder durch Interaktion nahe liegen, Überlappungsdiskurse oder -stile zeigen und welche schließlich für dieselben Ressourcen in Konkurrenz stehen (1998: 127). Die Interaktion zwischen Praktiken gibt der Konstellation eine gewisse Kontinuität und, umgekehrt, eine einzige CoP produziert und reproduziert die Verbindungen, Stile, Medien, Werkzeuge und Diskurse, durch die sie dazu beiträgt, eine breitere Konstellation zu bilden (130). Dieser Aspekt der Moderne in München ist noch prägender, wenn man die Abgrenzung und Strukturierung ihrer vielen praxisorientierten Gruppierungen betrachtet. Die Abgrenzung ist immer das Resultat historisch gewachsener und gemeinsam benutzter Handlungs- und Deutungsmuster, welche sich nur zum Teil in formalorganisatorischen Parametern spiegeln: »Sie sind vor allem Ergebnis von Aushandlungsprozessen zwischen betrieblichen Akteuren, die sich im Produktionsalltag immer wieder neu vollziehen« (Wehner/Clases/Endres 1996: 79). Die Träger der Geschichte und Tradition einer CoP sind daher die Produktionsmittel, bzw. Artefakte, und die Organisationsstrukturen. Eine so markierte Abgrenzung der kulturellen CoPs war aber um 1900 in der Hauptstadt Bayerns nicht vorhanden, was folglich daran zweifeln lässt, ob man von *Communities of Practice* überhaupt sprechen kann. Sie waren vielmehr embryonale praxisbezogene Gruppierungen, die einfach gemeinsame Interessen teilten oder die sich um starke Persönlichkeiten sammelten, ohne die Bedingungen für eine gemeinsame Unternehmung auszuhandeln. Sie mangelten ferner an einem im Laufe ihrer Existenz erzeugtem Repertoire, das sie von anderen Lerngemeinschaften unterscheiden ließ. Auch die charakteristische Multimitgliedschaft und Vielseitigkeit der Gesellschaften der Münchner Bohème gefährdete ständig ihre Grenzen und Peripherien⁷ sowie ihre Reproduktion, d.h. die Tradierung lokaler Deutungsmuster und relevanter Handlungssegmente. So ist es kaum verwunderlich, dass alle künstlerisch-geselligen Zirkel ihre interne Dynamik nicht lange zu bewahren wussten, nur wenige Jahre dauerten und mehrmals neugegründet wurden – oft mit anderen Namen. Schon 1954 vertrat Heribert Wenig in seiner – übrigens von Borchardt und Kutscher selbst betreuten – Dissertation zu deutschen akademisch-dramatischen Vereinigungen eine ähnliche Ansicht:

(Welsch 1994: 84). Die Durchlässigkeit im ästhetischen Raum zwischen den konventionellen Nationalgrenzen erlaubte auch ausländischen Künstlern, sich in München zeitweilig niederzulassen, wie im Fall von Marc Henry, Henrik Ibsen, Olaf Gulbransson, Anton Azbe, Wassily Kandinsky, Alexej von Jawlensky, Marianne von Werefkin oder Rudolf von Laban.

⁷ Grenzen und Peripherien sind in Wengers Modell bedeutende Stellen für Koordination und Übersetzung, die sowohl die Ränder einer Lerngemeinschaft als auch ihre Anknüpfungspunkte zur Welt darstellen.

Eine kulturelle und künstlerische Erneuerung im sozial-ethischen Sinne hätte der Parteisozialismus in seiner Beschränkung auf wirtschaftliche und politische Probleme freilich nicht durchführen können. Erst die Hilfe einer Gruppe von Individualisten, die sich aus allen Gesellschaftskreisen zusammensetzten und nur durch ihre sozialistischen Neigungen verbunden waren, vermochte das zu tun. Diese Repräsentanten des sozialen Gewissens der Zeit bildeten, ohne dass man sie gesellschaftlich hätte einordnen können, eine Art anonyme Partei. Es war eine Partei der Jugend, in der die akademische besonders vertreten war und sich hervortat. Sie war kaum ein Feind des Kapitalismus im sozialdemokratischen Sinne, sie kämpfte nur gegen die Macht des Kapitals über die geistige Freiheit. Erfüllt von nationalem Stolz, zog sie gegen den nationalen Illusionismus zu Felde. [...] Das ewige Preisen und Beschönigung nationaler Tugenden und der zur Macht und Reichtum führenden Errungenschaften bedeuteten für sie hauptsächlich einen Rücktritt. [...] Diese Partei verfolgte vor allem soziale und ethische Ideale. Und sie fand hauptsächlich auf dem künstlerischen Gebiet für das Zustandekommen einer sozialen Kultur zusammen. So war es zunächst mehr ein Programm der Vereinigung [...]. (7)

Die erste Proto-Lerngemeinschaft der Münchner Moderne, welche die vorher erwähnten Züge trägt, entwickelte sich um die Literaturzeitschrift „Gesellschaft. Realistische Wochenschrift für Literatur, Kunst und öffentliches Leben“, die am 1. Januar 1885 gegründet wurde. Die Beschreibung ihrer Entstehung und Veränderung soll dem Zweck dienen, die Probleme der konkurrierenden Künstlerkreise vor Augen zu führen, die von ihr ausgingen.

Die „Gesellschaft“ bildete sich weniger aus gemeinsamen Ideen oder Projekten als vielmehr aus der generellen Verurteilung des als steril empfundenen Epigonen-Klassizismus der „offiziellen“ Kultur. Darüber hinaus strebten alle Mitglieder danach, ein politisches Diskussionsforum für die Moderne naturalistischer Prägung zu errichten. Die epochemachende Nähe zwischen Kunst und soziopolitischen Bemühungen kennzeichnete bereits sowohl die Zeitschrift als auch die an ihr gebundene „Gesellschaft für modernes Leben“, welche am 29. Januar 1891 in der Gaststätte Isarlust ihre erste öffentliche Veranstaltung durchführte. Wenn der Klassizismus von Heyse und Kollegen eine Flucht im wirklichkeitsentfernten Idealismus gefunden hatte, wollten Michael Georg Conrad – Hauptvertreter des Naturalismus in München – Otto Julius Bierbaum, Julius Schaumberger, Georg Schaumberg, Hanns von Gumpenberg und der von vielen als Inbild des modernen Dichters verehrte Detlev von Liliencron »die künstlerische Produktion mit einem Engagement für die „Verbesserung der Lebensführung der Armen und Notleidenden jeder Art und Herbeiführung vernünftiger Lebensgestaltung“ und damit Kunst und Politik verbinden« (Wilhelm 1993: 16). Schriftsteller, Journalisten, Dramatiker und andere Künstler verlangten also ein gesellschaftliches,

ja politisches Engagement, ohne damit parteipolitisch zu sein. Der erste Paragraph der Satzung der „Gesellschaft für modernes Leben“ lautete:

Zweck der Gesellschaft ist die Pflege und Verbreitung modernen schöpferischen Geistes auf allen Gebieten [...] durch Vortragsabende, Errichtung einer freien Bühne, Veranstaltung von Sonderausstellungen von Werken bildender Kunst, Herausgabe einer Zeitschrift und sonstiger literarischer Veröffentlichungen. Politische Tendenzen irgendwelcher Art stehen der Gesellschaft fern. (zit. nach Wilhelm 1993: 18)

Wenn man die Struktur dieser Gemeinschaft näher betrachtet, erkennt man zwei relevante Gestaltungsdimensionen, die später auch in anderen Kreisen und Vereinen zu verzeichnen sind: den Impuls zum Aktivismus und die Etablierung von Gewohnheiten und Zeremonien, wie etwa den Stammtisch, die Veranstaltung von Theateraufführungen, Autorenabenden oder die Veröffentlichung wissenschaftlicher Texte. Speziell soll aber auch auf die mangelnde Aushandlung von Bedeutung innerhalb der „Gesellschaft für modernes Leben“ eingegangen werden, da sie ihre Weiterentwicklung behinderte. Ein klares Beispiel dafür bietet der dritte Vortragsabend der Gesellschaft, als Hanns von Gumpenberg aus den Werken von Karl Henckell vorlas, der als proletarischer Dichter galt⁸. Er las auch das Gedicht *An die deutsche Nation* vor, in dem sich Henckell schonungslos gegen den Kaiser äußert. Das Publikum protestierte vehement, man klagte von Gumpenberg wegen Majestätsbeleidigung an und die „Gesellschaft für modernes Leben“ distanzierte sich vom politischen Inhalt des Gedichtes, indem sie erklärte, sie hätte nur dadurch literarisch-künstlerische Tendenzen zeigen wollen. Auch von Gumpenberg verteidigte sich vergebens im Laufe der Gerichtsverhandlung auf diese Weise: Am Ende wurde er zu zwei Monate Festungshaft verurteilt⁹. Kurz nach dem Ende des Prozesses richtete sich die Münchner Polizei gegen die Zeitschriften „Gesellschaft“ und „Modernes Leben“, die ebenfalls Beiträge naturalistischer Autoren veröffentlichten. Der Naturalismus wurde weiterhin als verdächtig angesehen, als Inbegriff von Nihilismus und Atheismus, als Sprachrohr der Sozialdemokratie. Conrad distanzierte sich prompt von solchen Anklagen, wobei er sich mehrmals innerhalb weniger

⁸ In einer späteren Beschreibung des verstorbenen Freundes heißt es bei Kutscher: »[D]er Träumer mußte sich auseinandersetzen mit den Problemen des Tages, mußte erkennen, daß Mitarbeit an der Besserung der Verhältnisse nicht der unwürdigste Teil der Aufgaben des echten Dichters sei. Aus H.s sozialen Gedichten spricht die schmerzliche Ergriffenheit des jungen Idealisten über die Not des Lebens in den Tiefen, über das Elend des Großstadtproletariats, über die Vergewaltigung des Arbeiters, über das Schicksal der Dirne. Der Enthusiast für Menschenglück und Völkerfrieden tritt auf als Ankläger der Gesellschaft, des Staates und zeigt in grellen Farben, in überscharfer Schatten- und Lichtverteilung seine echte Entrüstung. [...] H. war wie einst Herwegh von dem Wahne befangen, man könne die soziale Frage mit dem Liede lösen, durch Kampf einerseits und sodann durch Lobpreisung rein menschlicher Güte [...]« (1932: 131).

⁹ Zum Dramatisch-Theatralen in Gerichtsverhandlungen und zu deren Bedeutung für die Theatralisierung der Kultur in der Münchner Moderne siehe Balme 1994: 21f.

Monate als Nationalist, Protestant und SPD-Gegner öffentlich bezeichnete. Die Position Conrads wurde aber von anderen jüngeren Mitgliedern der Gesellschaft nicht geteilt, was zu einem ideologischen Bruch führte: Schon Ende September 1891 bemerkte Schaumberger in einem Brief an Max Halbe, die „Gesellschaft“ mangle inzwischen an Einheit und Einigkeit¹⁰. Conrad und seine Vertrauten einerseits sowie die jüngeren Künstler andererseits waren nicht in der Lage, die Gemeinschaft zu erhalten und ihre Bedeutung, ihre Prinzipien sowie ihre Aktivitäten auszuhandeln. Nur die Aushandlung der Bedingungen innerhalb einer Lerngemeinschaft ermöglicht nämlich die Reziprozität des Vertrauens unter den Mitgliedern, die zum wesentlichen Bestandteil der Praxis wird. Im Fall der „Gesellschaft“ könnte man auch sagen, dass ihr gemeinsames Projekt bzw. das Ergebnis eines kollektiven Aushandlungsprozesses als zu schwach resultierte und die Personengruppe löste sich auf, sobald die partikulären Interessen der Mitglieder in der Praxis der Gemeinschaft nicht mehr integriert werden konnten und die Gesellschaftspraxis sich zugleich durch die partikulären Interessen der Mitglieder nicht mehr modifizieren ließ. Sehr schnell traten konkurrierende Literaturkreise, literarische Gesellschaften und Kulturstammtische in München auf, die die Existenz der „Gesellschaft für modernes Leben“ überflüssig machten und ihre Mitglieder anzogen. Die „Nebenregierung“, mit der Josef Ruederer und junge Musiker, Maler und Schriftsteller die zwei ‚Hauptregierungen‘ – bzw. den Naturalismus der „Gesellschaft für das moderne Leben“ und den Klassizismus eines Paul Heyse – herausfordern wollten¹¹, ist nur ein Beispiel für einen Anhängerkreis, dessen Trägerschaft zu elitär blieb und dessen Einsatzraum zu begrenzt war.

Theaterdebatten und -experimente in Münchner praxisorientierten Gruppierungen

Die erfolgreichste neue Gesellschaft war „Der Akademisch-Dramatische Verein“, die ihren Wissensbereich deutlicher als die vorherigen Gemeinschaften bestimmte, Stile, Rituale und zeremonielle Aktivitäten für ihre Erhaltung etablierte und jedem legitimen Mitglied erlaubte, an den verschiedenen Handlungssegmenten teilzunehmen. Der am 27. November 1891 von Studenten der Münchner Universität, Intellektuellen und ausübenden Künstlern zur Förderung der modernen Kunst gegründete Verein identifizierte das lebendige Theater als seinen Wirkungsbereich, nach dem Vorbild der Berliner „Freie Bühne“. Als das Programm zur Förderung der gegenwärtigen Bühnenkunst vom Münchner Schauspielhaus zunehmend übernommen wurde, nutzte der Verein die Gelegenheit, sich anderen Zielen zuzuwenden: erstens der Popularisierung debütierender Dramatiker und Schauspieler, zweitens der »Pflege noch unbekannter oder kaum gespielter Werke

¹⁰ Vgl. Jelavich 1985: 43.

¹¹ Auch im Ruederer-Kreis fanden Autorenabende regelmäßig statt. Vgl. Halbe 1976: 157-161.

vergangener Zeiten«, wie das Dialektlustspiel *Datterich* von Ernst Niebergall (Wenig 1954: 35). Der Verein distanzierte sich Schritt für Schritt vom naturalistischen Kurs, als man spürte, dass der Naturalismus längst tot war: »[D]ie enge Zusammenarbeit mit jungen Schriftstellern der verschiedensten Richtungen und die fruchtbare Auseinandersetzung mit dem sich immer mehr der „Moderne“ öffnenden Berufstheater bewahrten den „Akademisch-Dramatischen Verein“ vor Einseitigkeit und Erstarrung in literarischen Dogmen« (Hartl 1976: 67). Demnach inszenierte man sowohl Dramen von Ibsen, Hauptmann, Sudermann und Max Halbe als auch Stücke von Maeterlinck, Wilde, D’Annunzio, Wedekind und drei Dialoge (4.-6.) aus Arthur Schnitzlers *Reigen*¹², was am 28. November 1903 die Auflösung des Vereins durch die Universitätsbehörde zur Folge hatte. In dieser Hinsicht zeigte der Verein eine gewisse Elastizität im Aushandlungsprozess von Ressourcen und Werkzeugen, was nur wenige Tage nach seiner Auflösung, am 20. Dezember, zur Gründung der Nachfolgeorganisation „Der Neue Verein“ führte. Der treibende Impuls für die Neugründung war das Vorhaben, »die guten künstlerischen Überlieferungen zu wahren und die wertvolle Bibliothek« sowie die Sammlung neuerer Literatur zu retten (Kutscher 1955: 249). Josef Ruederer war erster Vorsitzender, während sich Georg Hirth, Thomas Mann, Otto Falckenberg und der Rechtsanwalt Wilhelm Rosenthal – später erster Vorsitzende sowie Direktor der „Emelka“ – den Vorstand bildeten. Gerade in diesem „Neuen Verein“ hielt Georg Fuchs am 10. November 1904 den Vortrag über das nur in München durchführbare »kameradschaftliche Zusammengehen der dramatischen Entwicklung mit der bildenden und darstellerischen Künstlerschaft« und über die »Lösung des Theaterproblems«. Dort fand er »die lebhafteste Zustimmung führender Persönlichkeiten der bildenden und angewandten Kunst« und die Einsatzfreude seines späteren Mitarbeiters Max Littmann (1909: 203). Der Verein war kurzum »[e]in Experimentier-Institut für moderne, gefährliche, dem Zensor unsympathische Aufführungen. Jede Veranstaltung dieses Vereins war ein Kulturereignis für München« (Mühsam 1977: 169). Der Erfolg und die Stabilität der Umwandlung vom „Akademisch-Dramatischen Verein“ zum „Neuen Verein“ beruhten darauf, dass sich ihre Mitgliedschaft fast jedes Semester erneuerte und immer neue Ideen und Kräfte in die Gruppierung aufgenommen wurden: »Daneben gab die demokratische Ordnung der Statuten ausgeprägten und berufenen Persönlichkeiten die Möglichkeit, schnell und wirkungsvoll die literarischen und künstlerischen Geschicke des Vereins zu beeinflussen« (Wenig 1954: 42). Die Gestaltung des gemeinsamen Projekts erwies sich folglich als außerordentlich flexibel, so lebte der Verein bis zum Ausbruch des ersten Weltkriegs weiter. Die Gesellschaft, die in der Zeitspanne 1905-1910 mit dem „Neuen Verein“ in Konkurrenz trat, war die von Conrad, Halbe und Kurt

¹² 25. Juni 1903, neben der Aufführung von Kurt Goldmanns Einakter *Tragödie des Triumphs*. Eine komplette Auflistung der Veranstaltungen des „Akademisch-Dramatischen Vereins“ findet man in Hartl 1976: 96-104.

Martens geleitete „Münchener Dramatische Gesellschaft“. Diese »suchte ihre Hauptaufgabe in der Entdeckung und Förderung neuer Autoren. Damals, wo der Nachwuchs der Dramatiker von den großen Bühnen noch nicht so verwöhnt ward wie heutigen Tages, hatte das noch einen Sinn. Gleich der erste Versuch gelang über Erwarten¹³« (Martens 1924: 32). Sie war ihrerseits die Nachfolgerin der im Frühjahr 1900 erloschenen „Münchener literarischen Gesellschaft“, die zumindest erwähnt werden muss, weil sie im April 1898 Shakespeares *Troilus und Cressida* auf die Bühne brachte, was die ganze Idee der Gesellschaft enthüllte: »eben das Absonderliche [...], das Grelle, Bizarre, Groteske, das Dekadente, das fin de siècle, auf das man abzielte und zu dem man sich bekannte« (Halbe 1976: 200). Nach einem Projekt von Ernst von Wolzogen und Ludwig Ganghofer gruppierte sich die geistige Münchner Elite, um den Tod des Naturalismus zu verkünden und an dessen Stelle für einen neuromantischen Kunstsinn zu plädieren¹⁴. Die Inkohärenz zwischen der Trägerschaft und dem Projekt war aber ganz deutlich: Die Ehrenpräsidentschaft der Gesellschaft gehörte Paul Heyse, sowohl Lingg als auch Weltrich galten als Gründungsmitglieder, Otto Julius Bierbaum und Max Halbe waren ordentliche Mitglieder. Die Vertreter der Hofkultur sowie des Naturalismus, zusammen mit anderen Prominenten, hätten einem breiten Publikum durch Lesungen, Vorträge und Theateraufführungen künstlerische Neuorientierungen darbieten sollen, ohne dabei den kommerziellen, unterhaltsamen Aspekt des Projekts zu berücksichtigen. Bemerkenswerterweise wandelte sich die elitäre Kunstidee von Ernst von Wolzogen in Richtung einer Travestie sowohl des Klassizismus als auch des Naturalismus, sie verwandelte sich ins Kabarett.

Diesbezüglich muss hier ergänzt werden, dass der Gedankenaustausch über die Konturen moderner Theaterästhetik und über die Notwendigkeit einer Theaterreform um 1900 eine der bedeutendsten Thematiken für fast alle Proto-Lerngemeinschaften darstellte und von verschiedenen Ausgangspunkten getrieben wurde. In jeder kulturellen Gruppierung Münchens spielte das Theater, oder die Theatralität als »Modell für Kultur und Leben« (Balme 1994: 22), ohnehin eine wichtige Rolle. Theaterveranstaltungen bildeten das Repertoire und die Hauptaufgabe für die avantgardistischen Künstlerkreise. Darüber hinaus galt die theatralische Aufführung als Kunstform *par excellence*, um das ganze Volk mit einzubeziehen und das Terrain für eine gesellschaftliche Veränderung zu ebnen. Berücksichtigt man jedoch dieses Element, so gelangt man zu der Feststellung, dass die Münchner Moderne nicht nur von einer »umfassenden Theatralisierung der Kultur« geprägt wurde (13), sondern auch von der Überlagerung von Theatralität und soziopolitischem Engagement, ein Keim der in jeder damaligen CoP steckte. Die wichtigsten

¹³ Die Uraufführung von Herbert Eulenberg's *Ein halber Held* im Münchner Schauspielhaus (26. September 1904).

¹⁴ Hugo von Hofmannsthal's Drama *Der Tor und der Tod* fand seine Uraufführung gerade durch die Münchener literarische Gesellschaft (13. - 14. 11. 1898).

Innovationen im Theaterbereich betrafen also einerseits populäre, volkstümliche Theaterformen wie das Kabarett, das Schattenspiel, das Lientheater, die Bauernstücke oder die Passionsspiele, das Naturtheater und den Zirkus, andererseits entdeckten die Theatermenschen die empathische und physische Nähe zum Publikum, ohne auf das Wort zurückgreifen zu müssen, die Stärke des handelnden Körpers, des Raums, der Empfindungskraft, des Gemeinschaftserlebnisses. Um es kurz ausdrücken, die Theaterleute suchten am Anfang des 20. Jahrhunderts nach »Lockerung und Überwindung der überlieferten Formen« der Theatralität, in Richtung einer offeneren, direkteren Konfrontation mit dem Publikum« (Rühle 2007: 154).

Das prägnanteste Beispiel der Beziehung zwischen Kulturengagement und ästhetischer Reform, die das Münchner Theater außerhalb Bayerns bekannt machte und trotzdem nur kurzlebig war, ist das literarisch-künstlerische Kabarett „Die Elf Scharfrichter“, das nach dem Vorbild des Pariser „Chat Noir“ gegründet wurde. Das Vorbild zeigt sowohl den internationalen Anspruch des Vorhabens als auch die intendierte Popularisierung des Theaterprojekts. Otto Falckenberg nennt das Schwabinger Kabarett »ein Faschingskind«, da das Projekt eigentlich im Karneval zu datieren sei, in dem Künstler und Denker gegen die Lex Heinze kämpften¹⁵. Die erste Libertinage-Welle, die eine massive Mobilisierung von Münchnern in Sachen Kunst sah, ist auf Anfang 1900 datierbar: Dreitausend Menschen, darunter Bierbaum, Conrad, Falckenberg, Halbe, Schaumberger, Hirth, Lenbach, Lips und Ruederer, versammelten sich zum Protest im Bürgerlichen Bräuhaus. „Der Akademisch-Dramatische Verein“ setzte eine Prozession Schwabinger Künstler und Studenten durch die Hauptstraßen und -plätze der Stadt in Bewegung, mit einem satirischen Plakat gegen das Gesetz und mit einem Chor: »Das Lied¹⁶ wurde in hektographierten Blättern verkauft. Damals erschien auch *Das Buch von der Lex Heinze*. Ein Kulturdokument aus dem Anfang des 20. Jahrhunderts« (Kutscher 1952: 113f.). Kurz danach gründeten Halbe und Hirth den „Goethebund“ zum Schutze freier Kunst und Wissenschaft, der sechstausend Münchner am 22. März 1900 gegen die Lex Heinze im Münchener Kindl-Keller aufbrachte. Im „Goethebund“ schlossen sich nicht nur Künstler und Publizisten, sondern auch Akademiker zusammen. Am 5. April 1900 luden die Liberalen ins Kreuzbräu ein. Am 7. April sprach Sudermann im Münchener Kindl-Keller vor viertausend Zuhörern, die dort vom „Goethebund“ eingeladen worden waren, und schließlich, am 1. Juli, forderte der Bund die gesamte Bevölkerung Münchens zum Eintreten gegen das missliebige Gesetz auf. Was sich in der Stadt ergab, war das Resultat aller Bemühungen seitens künstlerischer Gesellschaften, das Interesse für Kunstproduktion und Kunstfreiheit im Volk hervorzurufen, um

¹⁵ Der in der Prinzregentenzeit vom Zensursystem praktizierte Kunst-Kampf war im Sinne der wilhelminischen Lex Heinze konzipiert, also aus Angst vor Obszönität, die Schamgefühl und Sittlichkeit verletzte. Vgl. dazu Kolbe 1987: 156f.

¹⁶ Siehe auch Falckenbergs Erinnerung an jenen »jugendlichen Sturmtrupp« (1944: 105f.).

dadurch eine erhöhte Aufnahmebereitschaft für ihre Werke zu erreichen¹⁷. Im Reichstag wurde die Änderung des Gesetzes im März 1900 dank einer hinter-den-Kulissen-Arbeit möglich: Die Lex Heinze wurde nur geringfügig gemildert¹⁸, nichtsdestotrotz glaubten Künstler und Intellektuelle, sie hätten durch ihren liberalen Protest politische Entscheidungen beeinflusst und sich mit der Masse in Kontakt gesetzt. An diesem Punkt, erzählt Falckenberg,

suchten auch wir, die Jugend dieser Kämpfe, unserer Kraft und Leidenschaft eine dauernde, fortwirkende Form zu geben. Der Gedanke des literarischen Kabarets lag damals in der Luft: [...] Stilpe, der Held von Bierbaums Roman, hatte die Idee eines künstlerischen Tingeltangels verkündet; Panizza und andere sie diskutiert; so saßen auch wir, Zeichner und Schriftsteller des „Simplicissimus“, Studenten und Schauspieler vom Akademisch-Dramatischen Verein, junge Maler der Sezession, die Münchner Avantgarde auf allen künstlerischen Gebieten in der „Dichtelei“ zusammen, einer Künstlerkneipe in der Türkenstraße, und berieten, wie ein solches Unternehmen wohl anzufangen wäre. (1944: 106)

Die Bezeichnung ‚Faschingskind‘ führt ferner die Erwartungen vor Augen, die die Künstler der Schwabinger Bohème gegenüber einem Theater hatten, das Unterhaltungsformen wie Vaudeville oder Singspiel als Köder für eine angemessene Rezeption der modernen Kunst in der Gesellschaft benutzen konnte. Diese Erwartungen hatten sich früher auf das Deutsche Theater konzentriert, das am 26. September 1896 eröffnet worden war: »Das ganze offizielle, künstlerische und literarische München war versammelt und harrte der kommenden Dingen. [...] Alle Welt betrachtete die Einweihung des Deutschen Theaters unter der Direktion Meßthaler gleichsam als die Inthronisation der „Moderne“ in München. Aber es sollte anders kommen. Der Verlauf des Abends zeigte, daß Meßthaler höchstens vielleicht ein Johannes war, keinesfalls aber der erwartete Messias selbst« (Halbe 1976: 231). Das Programm war tatsächlich ein Mischmasch, der offensichtlich unter der Idee litt, dass man jeder Art von Zuschauer etwas zur Vergnügung geben musste. Halbe verurteilt: »Die Vielheit und Zwiespältigkeit dieser Genüsse verwirrte und ermüdete das Publikum (die Vorstellung endete erst lange nach Mitternacht) und offenbarte zugleich die mangelnde Eignung des neuen Hauses für das gesprochene Wort« (231f.). Das katastrophale Unternehmen des Deutschen Theaters wurde in kurzer Zeit ins Münchner Mekka der Varietés verwandelt¹⁹. Die Mitglieder des

¹⁷ Auf dieses Ereignis hat auch Gerdi Huber (1973: 91) hingewiesen.

¹⁸ Die Veränderung im Zensursystem war eigentlich minimal und erst 1908 wurde bei der Polizeidirektion Münchens ein Zensurbeirat gegründet, der bis 1918 bestand. Mitglieder waren Prominente der Stadt wie die Schriftsteller Josef Hofmiller und Josef Ruederer, der Gutbesitzer und Schriftsteller Karl Alexander Frhr. von Gleichen-Rußwurm, der Generalintendant Ernst Ritter von Possart, der Maler Anton Stadler und, ab 1913, Thomas Mann (an Stelle von Max Halbe, der im September 1911 unter Protest aus dem Beirat ausgeschieden war).

¹⁹ Bezüglich der Geschichte des Deutschen Theaters siehe Jelavich 1985: 115-125.

Kollektivs der „Elf Scharfrichter“ nahmen sich daher der Thematik des Kulturengagements durch die Reformierung der Vaudeville an²⁰ und wählten als Spielort einen kleinen Fehtraum im rückwärtigen Teil des Gasthauses „Zum Goldenen Hirschen“ (Türkenstraße 28).

Max Langheinrich entwarf die Innenarchitektur des Theatersaales und stattete den Raum mit einer Guckkastenbühne aus, wobei er danach strebte, eine Intimität zwischen Zuschauern und Darstellern herzustellen: »Mehr als achtzig hatten nicht Platz. Aber etwas mehr als hundert waren immer da« (Blei 2004: 314). Neben der Bühne befand sich ein versenktes Orchester, wie im Festspielhaus Bayreuth und im Prinzregententheater. An den Wänden bemerkte man vor allem die von Wilhelm Hüsgen modellierten Masken der „Elf Scharfrichter“²¹. Die Eröffnung des Kabarett fand am 13. April 1901 statt. Die „Elf Scharfrichter“ in München, zusammen mit Ernst von Wolzogens „Überbrett!“ und Max Reinhardts „Schall und Rauch“ in Berlin, machte die Kabarettform in Deutschland bekannt. Die „Elf Scharfrichter“ beschränkten sich »keineswegs auf Parodie und Amusement« wie die Berliner „Überbrett!“ und „Schall und Rauch“ (Falckenberg 1944: 114) und waren jedenfalls wenig bieder und angepasst an den einschlägigen Publikumsgeschmack, deshalb mussten sie sich stets mit Problemen der Zensur herumschlagen. Man spielte dreimal in der Woche, dann vermutlich allabendlich, und jeden Monat wurde ein neues Programm vorgestellt, zu dessen Premiere regelmäßig auch die Kunstprominenz im Publikum saß. Zuständig für die Auswahl der Texte waren Marc Henry, Leo Greiner, Willy Rath und Otto Falckenberg; Hans Richard war eher als „Kapellmeister“ tätig. Nach dem von Leo Greiner gedichteten und von Weinhöppel komponierten Eröffnungslied bzw. Scharfrichtermarsch folgten Nummern unterschiedlicher Natur aufeinander: Satiren und Parodien, vor allem aus Hanns von Gumpenbergs *Teutschem Dichterroß*, Sketsche, Gedichte, klassische Lyrik, Lieder, die „erotisch-verruichten“ Chansons und Balladen Wedekinds, Musikstücke, Tanzgroteske, „automatisches Zeichnen“, Einakter und Ein-Satz-Theaterstücke von Bernard, Courteline, Paul Schlesinger, Keyserling, Falckenberg und von Marc Henri selbst, Ausschnitte aus dem zeitgenössischen Avantgardetheater, Schattenspiele, Puppenspiele. Am Ende sangen alle Zuschauer den Schlager *Schwalangscher*. Der riesige Erfolg des Kabarett führte zu hochfliegenden Plänen, zu Kämpfen mit der Münchner Zensur, aber auch zu Streitereien unter den Ensemblemitgliedern wegen des

²⁰ Wegführend wirkte auch die winzige Bretterbühne im Café Luitpold bei Papa José Benz, die sich im Frühjahr 1900 als engagiertes Kabarett präsentierte. Vgl. Huber 1973: 138.

²¹ Die Elf Scharfrichter waren Otto Falckenberg (Peter Luft), Frank Wedekind (als einziger ohne Pseudonym), Marc Henry (Balthasar Starr), Robert Kothe (Frigidus Strang), Hans Richard Weinhöppel (Hannes Ruch), Leo Greiner (Dionysius Tod), Willy Rath (Willibaldus Rost), Max Langheinrich (Max Knax), Wilhelm Hüsgen (Till Blut), Viktor Frisch (Gottfried Still), Willi Oertel (Serapion Grab) und Ernst Neumann (Kaspar Beil). Hüsgen war Bildhauer, Frisch und Oertel waren Kunstmaler, während Neumann als Graphiker tätig war. Über die Elf hinaus gab es der junge Schriftsteller Heinrich Lautensack (der unbeachtete Faktotum) und die Diva Marya Delvard (alias Marie Biller), Frau von Marc Henry, die den ersten Vamp-Typ verkörperte und »die Dirnensentimentalitäten jener Zeit« sang (Blei 2004: 314).

Honorars der Stars. Schon im November 1903 spielten die „Elf Scharfrichter“ zum letzten Mal zusammen. Falckenberg behauptet:

Für mich und die meisten anderen hatte die Sache ihren eigentümlichen romantischen Reiz, *ihre innere künstlerische Fruchtbarkeit* verloren. [...] Zum ersten Male war ich nicht nur sympathisierender Zuschauer und bescheidener Helfer gewesen, sondern *Mitspieler und Mitleiter an der Spitze einer gemeinschaftlichen künstlerischen Arbeit* lauter junger begabter Menschen, einer Arbeit, die ihren Lohn in sich selbst trug. Denn es wird der Ruhm der „Elf Scharfrichter“ bleiben, daß diese Kleinkunsthöhne – im Unterschied zu so vielen späteren, unliterarischen oder angeblich literarischen Kabaretts und auch zu den zahlreichen Berliner „Überbretteln“ der Zeit –, daß unsere Kleinkunsthöhne wirklich nur *aus einer echten künstlerischen und kunstpolitischen Leidenschaft und Begeisterung heraus lebte und schuf* [...]. (1944: 137f.) (Herv. v.V.)

Man könnte auch sagen, das Kabarett habe sich aufgelöst, weil die Gemeinschaft von Künstlern als Innovationsknotenpunkt zunehmend an Gewicht verloren hatte: Andere Unterhaltungstheaterformen waren in München entstanden, die über andere Quellen und Ressourcen verfügten, um die Utopie sozialer Reformen weiter durch die Kunst voranzutreiben. Schon am 20. April 1901 war das Schauspielhaus in der Maximilianstraße, nach zehnmonatiger Bauzeit, mit *Johannes* von Hermann Sudermann eröffnet worden. Die Intendanz übernahm Ignaz Georg Stollberg, für den die Teilnahme an dem „Akademisch-Dramatischen Verein“ der Einstieg in seine große Karriere war. Das Schauspielhaus wurde blitzschnell zum Forum der Avantgarde, das aber ein Repertoire von schon etablierten modernen Dramen mit einer Vielfalt deutscher und französischer Possen verband. Das vom Architekt Littmann und vom Künstler des Jugendstils Riemerschmid errichtete Gebäude selbst war das Ergebnis einer modernen Theaterarchitektur, die gegen das sogenannte ‚Luxustheater‘ mehrere Versuche unternahm, das Auditorium einzubinden. Max Littmann²² erkannte gerade in der Einheit von Bühne und Publikum neue Wahrnehmungsmöglichkeiten: Er plädierte »entschieden gegen das Rangtheater zugunsten eines Amphitheaters, das sich durch eine weitgehende Gleichwertigkeit seiner Plätze auszeichnen würde« (Brauneck 1999: 638). Ab 1903 wurde auch ein Volkstheater (Josephspitalstraße, Stadtteil Altstadt-Lehel) tätig: als Eröffnungsvorstellung wurde Schillers *Kabale und Liebe* geboten. Das Repertoire bestand aber nicht nur aus Klassikern, sondern auch aus Schwänken, Possen und Farcen.

²² Littmann profilierte sich im frühen 20. Jahrhundert als Theaterreformer und wurde sogar zum „Münchener Theaterbaumeister“. Seine wichtigsten Projekte waren das als Richard-Wagner-Festspielhaus und Bühne für Klassikerinszenierungen konzipierte Prinzregententheater und der Entwurf für das Münchner Künstlertheater als „hierarchieloses“ Amphitheater, als Aufführungsstätte für experimentelle Schauspielinszenierungen und Spieloperen.

Eine künstlerische und gesellschaftliche Neugeburt wird vorbereitet

Im frühen 20. Jahrhundert wurde das Theater allmählich als notwendige, soziale, ja kulturelle Praxis betrachtet, um die Kluft zwischen Kunst und gesellschaftlichem Leben zu überbrücken. Jelavich' These einer Karnevalisierung von Theaterformen, im Sinne einer Überwindung von binarischen Gedanken wie gut/böse, Seele/Körper oder Sein/Schein²³, gewinnt in dieser Hinsicht an Bedeutung, wenn man sie als eine ästhetische Verdoppelung kultureller Aufführungen ansieht. Theaterformen und -stile, die sich mit der Theatralität im breitesten Sinn bekannt machen, produzieren eine kondensierte, gesteigerte Inszenierung einer sich selbst wahrnehmenden Öffentlichkeit, durch die sich das Publikum, mitsamt den Akteuren, seines Zustandes bewusst wird. Weitere Aufschlüsse über die abgezielte Transgression jedes ästhetischen sowie ethischen Wertsystems einer unfruchtbaren Vergangenheit, die das Volk als Quintessenz der Gesellschaft vergessen hatte, bringt die damalige Nietzsche-Rezeption. Nach dem Tod Nietzsches wurde sein Gesamtwerk als auch seine Person zum Gegenstand öffentlicher Debatten und opponierender Positionen: Es war ein Pflichtpensum, sich mit ihm auseinanderzusetzen²⁴. Neben dem visionären Philosophen, der ein neues vom selbstschöpferischen Übermenschen beherrschtes Zeitalter prophezeite, zog man auch den Gesellschaftskritiker in Betracht, der das bürgerliche Vakuum demaskierte²⁵. Dieter Borchmeyer (2009) betont zu Recht, dass sich Nietzsche über die Moderne, bzw. über die Ästhetik und Kunst seiner Epoche, nie positiv geäußert hatte, und trotzdem wurde er zur Schlüsselfigur für viele künstlerisch und geistig Schaffende um die Jahrhundertwende. Das enthält jedoch kein Paradox, weil die heranwachsenden Künstler der Moderne sie nie als Endstation verstanden, sondern als Durchgangstation. Wenn bei Nietzsche die moderne Kunst mit den Begriffen ‚Romantik‘ und ‚Dekadenz‘ verbunden ist, und daher die gegenwärtige Krankheit, Geistesschwäche und Identitätszersplitterung veranschaulicht, ist sie auch ein notwendiger Schritt in Richtung einer Neugeburt – der Kultur eben wie der Menschheit.

Eines steht für Nietzsche fest: Auch wer die *Décadence* überwinden will, muss sie an sich selbst erfahren haben, muss sich ihr stellen und sie bis auf den Grund durchschauen. [...] Nietzsches eigenes Ideal der dionysischen als einer Kunst des aufsteigenden Lebens entspricht demgegenüber der Selbsterfahrung des *Décadent* und bleibt dialektisch auf sie bezogen. (Borchmeyer 2009: 37)

²³ Vgl. Jelavich 1985: 53 und 289f.

²⁴ Gunter Martens (1974: 117) vermutet, die rebellische Jugend sei an Nietzsches Gedanken so fasziniert, gerade weil es von alten Akademikern, Erziehern und Schulautoren dezidiert abgelehnt wurde.

²⁵ Zur Nietzsche-Rezeption in der Moderne siehe Valk: 2009.

Die dekadente Moderne war für Maler, Schriftsteller, Theatermenschen und Denker um 1900 der Rahmen einer neuen Kreativität, eines reformstrebenden Debattierens und Experimentierens, der sich jenseits der Kunst ausdehnte und die Lebensführung selbst hineinzog. Kunst und Kultur galten somit als kräftige Re-Aktion auf eine heuchlerische, lästerliche, passive Zeit. »Persönlich konnten wir Älteren uns mit den Jüngsten im Allgemeinen recht gut verständigen. Sie gehörten fast alle zu der Boheme, die ja auch wir als Durchgangsstation passiert hatten, waren der Parteipolitik erfreulicherweise ziemlich fremd, der kommunistischen Utopie nur vereinzelt zugetan« (Martens 1924: 155). Was alle, sogar die exklusivsten Gesellschaften und Vereine der Schwabinger Bohème bestimmte, war eine Regenerationsbewegung, die nach einer allgemeinen gesellschaftlichen Erneuerung strebte. Die Erwartung und zugleich Vorbereitung dieser Neugeburt fand in der Münchner Faschingstradition ihre Spiegelung und die Teilnahme an beliebigen Karnevalsfesten übernahm für Künstler, Dichter und Denker eine wichtige Funktion: die Erzeugung der geistigen Atmosphäre, die die neue Kunst inspirieren sollte. Selbst unter einem präzisen Reglement besteht das Festliche gerade darin, »bestimmte Regeln, nämlich die Beschränkungen des Alltags zu überschreiten – etwa zugunsten einer rauschhaften Verausgabung oder einer intensiven Gemeinschaftserfahrung« (Warstat 2005: 104). Emblematisch wirkt hierzu die Haltung der dem George-Kreis naheliegenden Gemeinschaft der „Kosmiker“. Um den ‚Meister‘ George gravitierten die ‚Enormen‘ Karl Wolfskehl, Ludwig Klages, Alfred Schuler und, bis 1901, Ludwig Derleth: Seit 1899 trafen sich die Freunde in der Wohnung Wolfskehls²⁶ – Inbegriff des ‚Wahnmoichings‘ –, im Café Luitpold oder in anderen Schwabinger Lokalen, um über Kultur, Mystizismus, Erotik und Zivilisation zu diskutieren. Der Name ‚Die Kosmiker‘ stammte aus ihrem ideologischen Credo, da »ihr Denken das kosmische Leben über das Einzelleben stellte und in kosmischen Beziehungen das Vorbild für symbiotische Verbände unter den Menschen erblickt wurde« (Schneider 1999: 386). Der Einfluss Nietzsches und die Begeisterung für dessen Wiederentdeckung des Heidentums und der Urnatur war nicht nur in der theoretischen Position der Kosmiker sichtbar, sondern auch in deren maßloser Leidenschaft für Feste, Bälle und Maskeraden²⁷. Die „heidnischen Feste“ der Kosmiker-Runde fanden vorwiegend während des Münchner Faschings statt und richteten sich an die Wiederbelebung einer heidnischen, reinen Lebensform. Sie bezogen daher Maskenumzüge mit historischen, mythologischen oder allegorischen Kostümen, Prozessionen mit Gesangbegleitung, saturnalische Tänze, bacchantische Betätigungen, Vorlesungen angemessener Werke, einen Rauschzustand und die Dionysos-Identifikation der (kosmischen) Beteiligten ein: Das Ganze konstituierte ein Ritual, eine kultische Feier mit steifem Zeremoniell. Die durch die

²⁶ Häufige Gäste waren u.a. Behrens, Kandinsky, Kubin, Thomas Mann, Rilke, Wölfflin und Stefan Zweig.

²⁷ Eine kommentierte Auflistung der Kosmiker-Feste findet man in Faber 1994: 165f.

Faschingsatmosphäre übermittelte Selbstinszenierung diente zur Belebung einer verkehrten, alternativen, geistigen Welt, in der eine gereinigte, regenerierte Menschheit erwachen konnte. Außer der privaten Feierpraktiken beteiligten sich die Kosmiker und andere Künstler mithin an der Wiederentdeckung von urtümlichen öffentlichen Theaterformen, wie die Krippenspiele²⁸ oder die unter der Leitung des Literaten Frhr. Alexander von Bernus stehende Bühne „Schwabinger Schattenspiele“²⁹. Der moderne Mystiker Bernus – so wie er sich selbst konzipierte – verstand sein Unternehmen als ästhetisches Experiment, das sich von den naturalistischen Konventionen der zeitgenössischen Theaterpraxis löste: Das erneuerte Schattentheater sollte die Flächenkunst des Jugendstils zur szenischen Bühne des lyrischen Ausdrucks transformieren. Die Aufführungen zielten darauf hin, die »entmaterialisierte Welt der wachen Träume« als Ausdrucksform der neuromantischen Dichtkunst sichtbar zu machen (zit. nach Wilhelm 1993: 165). Neben Stücken des romantischen Schattenspielrepertoires kamen bald neue Dichtungen zur Aufführung, wie Karl Wolfskehl's *Thors Hammer*, die der vom Symbolismus beeinflussten Sprachmagie Georges nahe standen. Die magische Qualität des Schattenspiels ermöglichte die Entdeckung einer mystischen Dimension jenseits der Grenzen der konventionellen Wahrnehmung, was auch Georg Fuchs ständig hervorhob.

Die Popularisierung und Karnevalisierung des Theaters sind ihrerseits Zeichen dafür, dass die Münchner Theaterszene zu Beginn des 20. Jahrhunderts von Gruppierungen multipler Mitgliedschaft charakterisiert war, die darauf abzielten, durch eine moderne – sprich: reformierte – Bühnenkunst auf den sozialpolitischen Kurs Einfluss zu haben. Die Bewusstmachung der Realität durch die verkehrte Welt des Theaters ebenso wie die Formation einer freien Öffentlichkeit wurden auch von der Volksbühnenbewegung propagiert, doch mit anderen Mitteln. Festspieltheateridee, Festspielprojekte und Volkstheater suchten im festlichen, zeremoniellen Rahmen der Aufführung eine Gemeinschaftsbindung von Darstellern und Zuschauern, die das Volk als utopische Einheit erscheinen ließ und daher zur Begegnung mit sich selbst bringen konnte. Die Orientierung an einer atavistischen, von Raumbewegungen, Gebärden, Tänzern, Ritualen dominierten Festkultur revolutionierte nicht nur die Vorstellung des Theaters als eine Kunst *sui generis*³⁰, die anders als die Literatur funktioniert, sondern auch die Rolle des Zuschauers, der zum mitschaffenden Bestandteil der Aufführung, des Kunstwerkes wurde. Georg Fuchs stellte fest, die Künstlertheaterbewegung sei

²⁸ Auch Otto Falckenberg beschäftigte sich mit der traditionellen Kunst des Krippen- und Weihnachtsspiels. Im Herbst 1914 bot Erich Ziegel, Oberspielleiter und Dramaturg der Kammerspiele, einem jungen Falckenberg an, sein erfolgreiches *Deutsches Weihnachtsspiel* zu inszenieren. Gerade jene Inszenierung verhalf Falckenberg zum Durchbruch in der Theaterwelt: Nach einem Jahr wurde Falckenbergs Krippenspiel *Der Stern von Bethlehem* im Deutschen Theater Berlin von Max Reinhardt uraufgeführt.

²⁹ 1907 schlossen die „Schwabinger Schattenspiele“ zum ersten Mal ihre Tore auf. Nach dem unerwartet großen Erfolg wurde ein eigener Theaterbau 1908 im neu entstandenen Ausstellungspark errichtet.

³⁰ Darauf hat Fischer-Lichte (2010: 163-171) nachdrücklich hingewiesen.

ein Kampf gegen die Literatur gewesen, um »de[n] Orgiasmus, de[n] erhobene[n] Rauschzustand der schauende Menge« als das Wesentliche anzuerkennen, woraus erst die Aufführung hervorgeht, um das Bühnenbild, die Schauspielkunst und das Drama als gleichberechtigte Elemente des Theaters zu würdigen (1909: 11). Bezüglich Georg Fuchs' Essay *Die Revolution des Theaters* bemerkt Manfred Brauneck, seine moderne Theatervision habe sich in einer Art von »Massentheater, das bei den Beteiligten ein rauschhaftes Gemeinschaftserlebnis im Sinne einer „Volksgemeinschaft“ bewirken sollte« enthüllt³¹ (1999: 638). Fuchs war für die Entwicklung des Theaters in München besonders wichtig, weil er geistiger Urheber sowie Direktor und Dramaturg des „Münchner Künstlertheaters“ war und langjährig versuchte, ein Theater für das neue, große Publikum, bzw. für das ganze Volk, zu fördern. Wenn sich die sog. Bühnenreform – wie in den Versuchen der Shakespearebühne oder der Drehbühne – nur auf die Bühne konzentrierte, verlangte die Theaterreform Fuchs' noch mehr: »das ganze räumliche Verhältnis, das Drama und Zuschauer umfaßt,« zu reformieren (Fuchs 1909: 109). Es muss aber hinzugefügt werden, dass Fuchs' Idee eines reformierten Theaters schon mit Peter Behrens ihren ersten Ausdruck gefunden hatte. Auch er hatte für eine Revolution in der Theaterarchitektur plädiert, um ein Gesamtkunstwerk mystisch-symbolischer Natur zu erzeugen³², um die »Kunst der Geisteskultur« zu verwirklichen (1900: 25).

Angeregt von Franz von Stuck, Max von Schillings, Friedrich August von Kaulbach, Fritz von Uhde, Fritz Erlers, Ferdinand von Miller, Frhr. von Speidel (Generalintendant der Königlichen Bühnen) und selbstverständlich Georg Fuchs wurde das Künstlertheater am 17. Mai 1908 mit Goethes *Faust* eröffnet³³ (R: Albert Heine). Kurz davor hatte der Georg-Müller-Verlag eine kleine Broschüre mit drei Beiträgen veröffentlicht, welche die Mission des Münchner Künstlertheaters und seine Gründung erklärten – darunter befand sich auch Georg Fuchs *Die Ziele des Münchner Künstlertheaters*. Das als problematisch empfundene Hauptmerkmal des damaligen deutschen

³¹ Brauneck nimmt ferner an, Fuchs habe Einfluss auch auf das Programm des „Vereins für Münchner Künstler-Theater“ genommen, den er 1907 mitbegründet hatte. Nach dessen Auflösung im Jahr 1909 beschäftigte sich Fuchs mit der Gründung einer neuen Gruppierung: der „Verein Münchner Volksfestspiele“.

³² »Wir wollen erhoben werden durch die Kunst, durch die der Dichtung wie der Darstellung, über die rohe Natur hinaus! [...] Die Kunst starker Seelen will nur dies Eine: das Erheben. Dann werden uns Thränen kommen vor Begeisterung, wir werden erschüttert sein durch die Gewalt der Phantasie und der Rhythmus, uns wird vielleicht grauen vor unsrer eignen Entrücktheit, aber mit den Motiven sind wir versöhnt. [...] Durch unsre Begeisterung sind wir Mitkünstler geworden, wir sind nicht abwartende Zuschauer mehr, wir sind von der Schwelle an Teilnehmer an einer Offenbarung des Lebens. Der Raum für diese Teilnehmer liegt in amphitheatralischer Anordnung um eine flache Bühne herum, eine Bühne für reliefartige Wirkung, mit vorspringendem Proscenium. Hiervor, ähnlich der griechischen Orchestra, ist der vertiefte Platz für die Musik [...].« (Behrens 1900: 16-17).

³³ Man wählte den *Faust*, nicht nur weil Goethes Drama »das größte dramatische Kunstwerk deutscher Sprache ist, sondern vor allem auch weil dieser Tragödie I. Teil in seiner scheinbar chaotischen Unform mehr dramatische Formelemente, mehr Möglichkeiten zur Entwicklung eines von den antikisch-lateinischen Schablonen befreiten, dramatischen Stiles birgt, als jedes andere klassische Werk« (Fuchs 1909: 191). Hier sei nur die Beziehung zwischen der künstlerischen Erneuerung und dem (nationalen) dramatischen Kanon hervorgehoben, in welcher die Legitimationsversuche der Avantgarde lesbar sind.

Theaters war der sog. „Barbarismus“ seiner Ausstattung, die eine künstlerische Armut erzeugte³⁴. Nach Ansicht der Theaterreformer war das deutsche Theater von der aus dem 16. und 17. Jahrhundert übernommenen Oper-, Ballett-, und Guckkastenbühne beherrscht. Weder die Guckkastenbühne noch die „erhabene Bühne“ des Naturalismus hätten einen direkten Kontakt zum Publikum ermöglicht. Die vorgeschlagene Theaterreform betraf daher in erster Linie die Architektur, im Sinne von Spielraum und Dekoration. Der Grund dafür war die Annahme, dass der Kunstcharakter des Theaters nicht im Drama liegt, sondern in der Aufführung. Mit anderen Worten umfasste die Bestrebung nach der „Retheatralisierung des Theaters“ nicht nur eine neue Ästhetik des Mediums, sondern auch ein innovatives, experimentelles Theaterverständnis: Man musste eine wirksame theatrale Sprache entwickeln und die konstruktive Interaktion Darsteller-Publikum fördern. Sehr bald bildete sich eine starke Interessentengruppe, die eine Reform der „dekorativen Ausstattung“, im Gegensatz zu Kulissen, Kitsch, falscher Perspektive und zauberhafter Bühnenausstattung verlangte. Das Ziel war dementsprechend, die räumliche Trennung zwischen Publikum und Darstellern zu überwinden und somit das Illusionsprinzip des naturalistischen Theaters zu vermeiden. Das Gebäude wurde von Max Littmann realisiert, der sich über den Bau des Bühnenraums und des Zuschauerraums wie folgt äußerte:

Man braucht sich noch nicht auf den Standpunkt Gabriele d'Annunzios zu stellen, der vom Drama sagt, daß es nichts anders sein könne als ein „Gottesdienst“ oder eine „Botschaft“, die Überzeugung ist aber jetzt schon allgemein, daß wir im Drama ein nicht genug zu schätzendes ästhetisches Mittel zur Erhebung für unser Volk haben, das in möglichst vollkommener Form dargeboten werden muß. In dem Logenhaus ist aber das Verhältnis der Besucher zu einander die Hauptsache, und das Verhältnis des Zuschauers zu der Bühne, von der die erhebende Wirkung ausgeht, durch die erwähnten Mängel so gestört, daß unmöglich durch die Musik, durch das gesungene und gesprochene Wort jene ernste, weihevollte Stimmung erzielt werden kann, welche die feinsten Empfindungen der menschlichen Seele auszulösen vermag. (1908: 18f.)

Malerische Hauptfiguren des Münchner Künstlertheaters waren Thomas Theodor Heine, Wilhelm Schultz und Hans Beatus Wieland. Die vier neuen Vorschläge waren die Verkürzung der Szene und das reliefartig ausgestaltete Bühnenbild³⁵, die Reduzierung der szenischen Mittel durch Anwendung stilistisch vereinfachter Dekorationen und Hintergrundmalerei nach dem Muster der jugendstilischen Flächenkunst, die strengste Unterordnung unter den Gesetzen des dramatischen

³⁴ Siehe dazu Hugo Balls »prinzipielle Beleuchtung« über das „Münchner Künstlertheater“ (1914).

³⁵ »[W]ie es heute noch bei den Japanern erhalten und auf das die ungeheure Wirkung der Truppe der Sada Yacco zurückzuführen ist, bei der alle Bewegungen direkt an ägyptische und persische Reliefs erinnerten« (Littmann 1908: 9).

Stils und die ausgiebige Zuziehung der „angewandten Kunst“³⁶. Trotz des klaren Projekts verfehlte das Münchner Künstlertheater gerade in seinen entscheidenden Neuerungen, so dass es sich am 29. Januar 1909, infolge ökonomischer und künstlerischer Schwierigkeiten, kapitulierte. Der erste Pächter war bemerkenswerterweise Max Reinhardt: Der Regisseur brachte nach München acht eigene Inszenierungen aus Berlin mit (*Sommernachtstraum*, *Was ihr wollt*, *Der Kaufmann von Venedig*, *Faust I*, *Die Räuber*, *Lysistrata*, *Gespenster* und *Revolution in Krähwinkel*). Er begann dagegen die Berliner Festspiele im Künstlertheater mit einer neuen Inszenierung: *Hamlet*. Es folgten andere Münchner Premieren: *Die Braut von Messina*, *Judith* und Hauptmanns *Hanneles Himmelfahrt*. Was Reinhardt in München für zwei Saisons (1909 und 1910) neu inszenierte, brachte er später nach Berlin³⁷. Reinhardt erschöpfte die Kunstidee des „Münchner Künstlertheaters“ völlig und übertrug sogar dessen künstlerische Prinzipien auf die Operette: Die Grundidee eines Festspieltheaters der Stilbühne, einer kritischen Öffentlichkeit für das gesamte Volk war mit dem Triumph eines dem Profit gewidmeten Geschäfts endgültig ausgelaut. Doch Fuchs' Forderung eines re-theatralisierten Theaters, das sich von der zerdrückenden Übermacht des Dramas befreien konnte, wirkte in der Kunst- und Theatergeschichte der Moderne weiter, wie etwa auf das von Paul Brann aufgestellte „Marionettentheater Münchner Künstler“ oder auf Wassily Kandinskys künstlerische Versuche³⁸. Seine auf der Bühne zu übertragende Synästhesie von Farbe, Klang und raum-zeitlicher Bewegung auf Kosten der naturalistischen Genauigkeit war nämlich mit der Suche nach einer sinnlichen, vollkommenen Wahrnehmung verbunden, die jahrelang von künstlerischen Zirkeln der Münchner Moderne betrieben wurde. Alle Maler, Architekten, Theatermenschen, Publizisten und Wissenschaftler, die an der Reform des „Münchner Künstlertheaters“ teilgenommen hatten, wollten einfach ihre Arbeit »nicht anders als einen „Versuch“ eingeschätzt wissen, ein Versuch, der seinen Zweck vollauf erfüllt, wenn er anderen Anregung gibt, auf der betretenen Bahn weiter zu arbeiten« (Littmann 1908: 39).

³⁶ Vgl. Ball 1914.

³⁷ Für eine umfassende Beschreibung der Spielzeit 1909-1911 (Gastspiel Max Reinhardts) siehe Grohmann 1934: 64-108. Grohmanns Dissertation wurde von Kutscher begutachtet.

³⁸ Die Wichtigkeit der Münchner künstlerischen Umgebung für Kandinsky wird von Weiss (1979) eindringlich geschildert, bes. S. 57-103. Die Autorin betitelt sogar den zweiten Teil ihrer Veröffentlichung »The impulse to artistic activism«, der die Antwort Kandinskys auf den Tätigkeitsdrang der damaligen Künstlerkreise in München darstellt.

„Schwabingertum“ und Aktivismus

Im Kutscherkreis blieb ein Keim Schwabingertum immer virulent. Nicht jedes billige Schwabingertum einer impotenten museumsreifen Bohème, aus zweiter Hand – sondern ein Schwabing der freien Geister, der starken Sinne, oft krauser, überschäumender, aber immer schöpferischer Naturen – ein Schwabingertum, das noch immer die Erinnerung an Franziska von Reventlow, an die Mysterien des George-Kreises und an die Elf Scharfrichter heilig hielt. (Hartung 1948: 128)

Als Artur Kutscher um 1909 die ersten theaterwissenschaftlichen Vorlesungen zu halten begann, wurde der Übergang in seinen Tätigkeiten und Studien fast spontan. Sein Leben in München hatte sich immer durch das soziokulturelle Engagement charakterisiert und durch seine jahrzehntelange Erfahrung als Mitglied von Gemeinschaften. Kutschers Mitarbeit in verschiedenen Redaktionen, seine Rolle als Koordinator der „Intimen Abende“ und seine Teilnahme an zahlreichen Vereinen bildeten also die wichtigste Basis für die Umsetzung der Münchner Theaterwissenschaft.

Schon 1899, als 21-jähriger Student, war Kutscher dem „Akademisch-Dramatischen Verein“ beigetreten und kurz danach sogar dessen Vorsitzender geworden³⁹, weil er »Kameradschaft und Kunst« brauchte und an Vorträgen und Aufführungen teilhaben wollte: »Der Universität nahte ich erfüllt im Drange nach Wissen in Literatur, bildender Kunst, Archäologie und Philosophie. Die Stadt München mit ihrem künstlerischen Leben hatte einen frühen Ehrgeiz in mir verstärkt, mich selbst schöpferisch zu betätigen in dramatischer Dichtung und Schauspielkunst« (1952: 111). In Kutschers Erinnerung klingt noch der damals empfundene Abstand zwischen dem an der Universität vermittelten Wissen und dem praxisbezogenen Theater. Doch nicht nur lernte Kutscher in diesem Verein die bedeutendsten Künstler und Intellektuellen seiner Zeit kennen, sondern er begriff auch die Wichtigkeit des aufgeführten Theaters für die kulturelle Entwicklung der deutschen Gesellschaft. Im ersten Tätigkeitsjahr kam der Verein täglich von 2 bis 3 Uhr im Café Gisela zusammen, dazu gehörten eine junge Schar von Studenten, die sich für die Bühne interessierten, wie der spätere Direktor des Burgtheaters Franz Herterich, Otto Falckenberg, Kurt Stieler oder Kutschers Hannoverscher Klassenfreund Bernhard von Jacobi, sowie ältere Angehörige, darunter auch Friedrich Kayßler, den Otto Brahm gerade in jenem Kreis spielen sah und schleunigst am

³⁹ Ein Jahresbericht des „Akademisch-Dramatischen Vereins“ vom Oktober 1899 befindet sich im Nachlass Kutschers (Monacensia, n.k.). Im Vereinsregister taucht der Name Kutscher dreimal auf, und zwar ab SoSe 1901 bis SoSe 1902. Das erste Mal, als das Vereinslokal noch das Café Kaiser Franz Josef am Maximiliansplatz war, galt Kutscher als Vorsitzender des Vereins. Das zweite und das dritte Mal ist er als ordentliches Mitglied eingetragen. Das Vereinscafé befand sich damals im Café Minerva, Akademiestr. 9, und dann im Café Putscher, Hofgarten, Odeonsplatz. Vgl. StAM, Pol. Dir. München 2739; Laufzeit: 1891-1937 /Akademisch-Dramatischer Verein.

Deutschen Theater Berlin verpflichtete. Die inszenierten Stücke waren in der Regel von den Mitgliedern selbst ausgewählt und gespielt, allerdings kam es auch vor, dass sich professionelle Schauspieler oder Schauspielschüler an den Aufführungen beteiligten. Der „Akademisch-Dramatische Verein“ wurde rasch zur skandalträchtigen Laien-Bühne, auf der immerhin vielversprechende Künstler agierten. Der Verein brachte eine »große Anzahl dramatisch wertvoller älterer und neuerer Stücke, die von Hof- und Stadt- und Privattheatern aus ästhetischen oder sittlichen Gründen nicht gegeben werden durften« auf die Bühne, was seine Mitglieder zu »Vorkämpfern einer neuen Richtung« werden ließ (112). In der Zeitspanne 1899-1901 führte Otto Falckenberg seine ersten Regien in den Aufführungen des Vereins, noch mehr: »Er führte die künstlerischen und wirtschaftlichen Verhandlungen, unter anderen mit Possart, Stollberg, Schmederer wegen Mitwirkung von Schauspielern, Überlassung von Bühne, Garderobe usw.« (113). Wie Otto Falckenberg war Kutscher vor allem als Autor und Mithelfer im Verein tätig⁴⁰ und schrieb sogar ein Festspiel zum deutschen Märchenfest am 15. Februar 1900⁴¹. Durch den Verein lernte Kutscher Frank Wedekind kennen, nachdem dieser seine Festungshaft infolge des Palästina-Skandals verbüßt hatte. Der junge Student gab Wedekind sein Stück *David* zu lesen, um die Meinung des Dichters darüber zu hören. Trotz Wedekinds Kritik an das Drama schlossen die beiden eine lebenslange Freundschaft⁴². Häufige Gäste des Vereins waren Prominente der Münchner

⁴⁰ Vgl. Kutscher 1960: 29. Über Kutschers Versuche in der dramatischen Dichtung sei noch erwähnt, dass er 1899 Herrn Edgar Steiger, damals Theaterkritiker der „Münchener Neuesten Nachrichten“, seine auf einem Kinderheft geschriebene Arbeit *Ein Stück Leben in einem Aufzuge* geschickt hatte (Monacensia, ES M 192). Kutscher richtete auch ein Stück, *Nebelluft*, an das Komitee des Deutschen Theaters Berlin, in der Hoffnung, es aufgeführt zu sehen. Das Komitee lehnte es aber im September 1901 ab (DLA, A:Kutscher 57.4320).

⁴¹ Nach dem von Fräulein Schneider gesprochenen und von Georg Artaval verfassten Prolog, sah das Programm des Abends »ein Märchenspiel [vor], das Herrn Artur Kutscher zum Verfasser hatte und von den Damen Kistler, Piastowska und Mehrer auf einer der Naivität des Märchenstils entsprechenden Bühne vorzüglich zum Vortrag gebracht wurde«. Schließlich boten die Veranstalter lebende Bilder an, denen ein Märchen von Hans Christian Andersen zu Grunde gelegt war (*Das deutsche Märchenfest 1900*: 2).

⁴² Ariane Martin betont, Wedekinds Freundschaft mit Kutscher sei erst ab 1909 belegt, und verweist dabei auf Wedekinds Tagebücher (2015: 44). Sie fügt noch hinzu, Kutscher wolle dagegen Wedekind fast zehn Jahre früher kennengelernt haben (Ebd. Anm. 23), als ob Kutschers Erzählung frei erfunden wäre. Auch wenn Wedekind vor dem 14. Dezember 1908 in seinem Tagebuch den Namen Kutscher nicht erwähnt, gibt es mehrere Argumente, die für eine frühere Bekanntschaft beider Männer sprechen. Die erste Begegnung zwischen Kutscher und Wedekind, also die Episode des jungen Studenten, der sich mit einem selbstgeschriebenen Drama einen bekannten Dichter besucht und ihm ein eigenes Drama vorlegt, wird zuerst von Herbert Günther (1938: 19; 1953: 12) und dann von Kutscher erzählt (1960: 37). Selbst wenn man davon ausgeht, dass sowohl Kutscher als auch sein ehemaliger Schüler und Freund Günther das Datum falsch angegeben haben – wobei man sich auch fragt, warum sie es überhaupt hätten machen sollen –, kann man zwei Umstände nicht ignorieren: Erstens erschöpften sich Kutschers dramatische Bestrebungen tatsächlich um 1900 und zweitens waren sowohl Kutscher als auch Wedekind in der Zeitspanne 1901-1902 am „Akademisch-Dramatischen Verein“ tätig. Dort hielt Wedekind damals zwei Vorträge und wurde sogar Ehrenmitglied des Vereins. Auch das Projekt der „Elf Scharfrichter“ fand anscheinend in einer Sitzung des Vereins seinen Auftakt; als Kutscher von Kiel zurückkam, kam er mit jenem Kabarett in Kontakt. Darüber hinaus veranstaltete der „Akademisch-Dramatische Verein“ am 22. Februar 1902 die Uraufführung von *So ist das Leben*: In der Inszenierung, an der Kutscher mitgewirkt hatte, spielte Wedekind eine kleine Rolle. Falls sich Kutscher und sein Landesmann Wedekind vor 1906 weder im „Akademisch-Dramatischen Verein“ noch in einem der benachbarten Künstlerkreise der Stadt München noch in einer Demonstration gegen das Lex Heinze betroffen hätten, sind für jenes Jahr zwei Ereignisse zu verzeichnen, die eine Bekanntschaft zwischen dem späteren Theaterprofessor und dem Dichter voraussetzen: 1906 fing Kutscher damit an, sich mit der

Moderne wie Conrad, Dauthendey, Halbe, Henckell, Hirschfeld, Ruederer, Scharf, von Scholz und Schauspieler wie Fritz Basil, Wilhelm Schneider und Emil Lind. Durch private Theateraufführungen und Rezitationen von aus Zensurgründen extrem brisanten Dramen engagierte sich der Verein für die freie Kunst, für die Moderne: »Man spielte die Moderne aus Prinzip, und wollte in einer Zeit etwas heißen, als ihr die Pforten der Theater noch verschlossen waren; in mancher Beziehung hat der Akademisch-Dramatische Verein Grund, auch davon prinzipiell abzustehen und alle Kräfte für die literarische Kultur einzusetzen« (Kutscher 1912: 288f.). Das Ziel war dementsprechend nicht die Darstellung von tadellosen, den bürgerlichen Geschmack befriedigenden Stücken, sondern die Provokation des Bewusstseins, die Anregung des Denkens: »Man wollte aufklären, Problemstellungen bewußt machen und man wollte Diskussionen auslösen« (Hartl 1976: 68). Noch mehr, sowohl in der Stückauswahl als auch in der Veranstaltung von Vortragsabenden stellte der Verein die internationale Orientierung des damaligen deutschen Theaters dar: Kitasato hielt beispielsweise am 23. Februar 1899 einen Vortrag über „Das japanische Theater“, Ruederer referierte am 13. November 1901 über „Mont Saint-Michel in der Normandie und seine Wunder“, Georg Polonski sprach am 11. März 1903 über Maxim Gorki; auch unkonventionelle transnationale theatralische Themen waren dabei berücksichtigt, wie „Das künstlerische Varieté“, „Pornographie, Kunstbetrachtungen im Nachtcafé“ oder „Hexen- und Zauberkünste“. Der Verein schloss sich der Bühnenreformbewegung begeistert an, wobei er – wie aufgezeigt – öffentliche Gespräche von Fuchs, Hagemann, Kilian und Wilhelm von Scholz in seinen Lokalen ermöglichte und auf einem praktischen Niveau durch eigene Theateraufführungen mitwirkte. Das Kulturrengagement des Vereins im gesellschaftlichen Leben war also ein notwendiger Bestandteil seiner Praxis, die Kutscher durchaus teilte und weiterführte. Er nahm an allen Faschingsfesten, Fastnachtstreiben und am Kampf gegen die damals vorgesehene Lex Heinze teil. Was die Uraufführung der drei Szenen aus Schnitzlers *Reigen* betrifft, war sich Kutscher des schlüpfrigen Stoffes des Stückes wohl bewusst und warnte vergeblich den Verein vor einer Aufführung⁴³. In derselben Zeit wurde Kutscher, vermutlich von Wedekind, auch in der „Gesellschaft für modernes Leben“ und in der berühmtesten literarischen Kegelgesellschaft der

Gesamtausgabe von Schillers Werken für das Deutsche Verlagshaus Bong & Co. zu beschäftigen; in Kutschers Erinnerung, war es gerade Wedekind, der ihm einen sachkundigen und wertvollen Rat gab: »Glauben Sie denn, daß es heute einen Schriftsteller von dem dramatischen Genie gibt, das aus der Apfelschußszene im Tell spricht? Ich sehe in Schiller immer noch einen unserer größten schöpferischen Geister; freilich darf man ihn nicht nach fremden Gesetzen beurteilen, auch nicht nach denen Shakespeares oder Goethes; aber ob nur nach eigenen, das müssen Sie als Schillerherausgeber bestimmen.« (1960: 50). Die in Kutschers Autobiographie wiedergegebene direkte Rede weist die Sie-Form auf, mit der Wedekind eine gewisse Distanz zu Kutscher gehalten haben soll. Da sie noch nicht enge Freunde waren, scheint dieser Bericht wahrheitsgetreu. Schließlich entschied sich der „Neue Verein“, in dessen künstlerischem Beirat sich Kutscher befand, noch 1906 für die Aufführung von *Frühlings Erwachen*, die dann am 28. Januar 1907 stattfand.

⁴³ Vgl. Wenig 1954: 22.

Stadt eingeführt: in Max Halbes „Unterströmung“⁴⁴. Wie sich Kutscher selbst erinnert, hatten sich »auch andere Organisationen der Geselligkeit in München [...] künstlerische Ziele gesetzt, selbst Stammtischrunden und Kegelklubs« (1960: 63f.). Die Kegelabende, nur für Männer, fanden in der Privatkegelbahn Halbes statt; dort wurde nicht nur gespielt, sondern auch über literarische Themen debattiert. Treue Mitglieder dieser Gesellschaft waren, neben Kutscher und Wedekind, Korfiz Holm, von Keyserling, Langheinrich, Mühsam, Panizza, Scharf, Edgar Steiger, Weinhöppel, Weisberger, Hubert Wilm und später auch Roda Roda. Häufige Gäste aus der Theaterwelt waren Messthaler, Peppler, Stollberg und Weigert. Damals fungierte Halbe als Katalysator der Münchner Künstlerschaft⁴⁵, so dass Kutschers enge Freundschaft mit dem viel älteren Dramatiker das Sprungbrett für sein breites Engagement an kulturellen und gesellschaftlichen Kämpfen darstellte. Weder in Kiel noch in Berlin verband sich Kutscher mit Künstlergruppen und, als er nach München zurückkam, suchte er den Kontakt zum „Akademisch-Dramatischen Verein“ und zu den dort lebenden Künstlern wiederherzustellen. Wenn Kutscher *Das Naturgefühl in Goethes Lyrik* als Thema seiner Dissertation auswählte⁴⁶, in der die dramatische Tätigkeit des Dichters nur flüchtig erwähnt wurde⁴⁷, und wenn er vorwiegend mit einem philologischen Instrumentarium arbeitete, dienten seine Beteiligung am „Akademisch-Dramatischen Verein“ und das Miterlebnis des „Elf Scharfrichter“-Unternehmens dazu, den jungen Wissenschaftler an die Bühnenkunst anzunähern. Im letzten Lebensjahr des „Akademisch-Dramatischen Vereins“ fanden die zwei später berühmten Uraufführungen von Kleists *Robert Guiscard* und Hebbels *Diamant* unter Falckenbergs Regie statt. Kutscher besuchte regelmäßig auch das Münchner Schauspielhaus und am 22. Februar 1902, nach

⁴⁴ Die konkurrierende Kegelgesellschaft Münchens war die von Josef Ruederer. Vgl. dazu Mühsam 1977: 173.

⁴⁵ Halbe war auch Veranstalter und Darsteller des sogenannten „Intimen Theaters“, das am 24. April 1985, in Juliane Derys Privatwohnung, die erste Strindberg-Aufführung (bzw. *Der Gläubiger*) in München vor ungefähr 40/50 geladenen Zuschauern veranstaltete und am 31. Mai, während eines Festabends in einem damals noch außerhalb der Stadt gelegenen Park Schwabings, Büchners *Leonce und Lena* zur Uraufführung brachte. Vgl. dazu Steiger 1915: 8f.; Halbe 1976: 148ff.; Schmitz 1990: 350-355; Rühle 1996: 275.

⁴⁶ Kutschers Doktorarbeit wurde aus dem Seminarvortrag von Franz Muncker über das Naturgefühl in Goethes Jugendlirik im Sommer 1901 entwickelt. Kutscher fuhr sogar zu Erich Schmidt, um die Meinung des viel verehrten Meisters zu hören: Der Berliner Philologe zeigte sich vom Thema begeistert. Die mit „Magna cum laude“ bewertete Dissertation wurde 1904 unter dem Titel *Das Naturgefühl in Goethes Lyrik. Straßburg – Frankfurter Lieder* im Verlag Eberlein teiledruckt. Die vollständige Ausgabe, *Das Naturgefühl in Goethes Lyrik bis zur Ausgabe der Schriften 1789*, erschien erst 1906 bei Max Hesses Verlag in Leipzig, in der Reihe der Breslauer Beiträge zur Literaturgeschichte.

⁴⁷ In diesem Zusammenhang muss betont werden, dass Kutschers Lyrikbegriff sehr weit gefasst ist: Als Dichtungsgattung stelle die Lyrik das reine »Bild vom innersten Wesen des Dichters«, den »Ausfluß eines Seelenzustandes« dar, der auch in Briefen, Prosawerken oder Dramen zu finden sei (1906: X). Das Naturgefühl sei also »die Fähigkeit des Menschen, sich in die Natur ‚einzufühlen‘. Es liegt in uns ein Drang, uns alles Sein und Werden menschlich verständlich zu machen, d.h. in Formen und Farben und Lebensäußerung unser eigenes Wesen ganz oder teilweise hineinzutragen« (VII). Nach Kutschers Einschätzung seien also Goethes Vorstellung der Natur in der Geniezeit und die in der Reifephase ab 1775 auch für seine dramatische Produktion von großer Bedeutung: Das Bild der Natur »als liebevoll sorgender Mutter« habe beispielsweise den *Faust* geprägt (65), denn »[e]s ist dies auch das Glühendste, Heißeste, Überschwänglichste, was Goethes Naturgefühl je in der Lyrik hervorgebracht hat« (88); gleicherweise hätte Goethes reifer Eindruck der Erhabenheit von Naturerscheinungen und, folglich, der menschlichen Grenzen im pessimistischen *Torquato Tasso* Anklänge gefunden, so dass sich der Mensch im Drama durchaus als »Objekt der Natur und des Schicksals« zeige (146).

seinem Studienaufenthalt in Berlin, war er an der Uraufführung von Wedekinds *So ist das Leben* beteiligt: »Hier haben wir alle wichtigen Aufführungen besucht im Kampf um die Moderne, der damals noch höchst persönlich ausgefochten wurde« (1960: 37).

Kutscher musste seine Verwurzelung in der Schwabinger Bohème allerdings aufgeben, als er 1903-1904 seine Militärdienstpflicht erfüllte. Ende März 1904 wurde er entlassen und, von der Perspektive einer akademischen Laufbahn fasziniert, kehrte er nach München zurück. Ihm wurde trotzdem klar, »wie schwierig es sein würde, ohne jede Protektion, ja, ohne überhaupt im Bayernland irgendeinen Menschen von Einfluß zu kennen, Universitätslehrer zu werden« (1960: 45). Der kürzeste Weg führte ihn nach Hannover, wo seine Mutter noch lebte und wo jemand seine wissenschaftliche Tätigkeit hätte brauchen können: Vor Januar 1905 hatte er schon viermal einen Vortrag über Goethes literarische Entwicklung bis zu seiner Zusammenarbeit mit Friedrich Schiller gehalten. Kutscher blieb in dieser Zeit der Lyrik treu und besuchte seinen Landsmann Hermann Löns, Journalist und seit drei Jahren auch produktiver Dichter. Dieses Treffen zeigt nicht nur Kutschers „zeitgemäße“ Intuition, sich an journalistischen Arbeiten zu erproben, um an Sichtbarkeit zu gewinnen, sondern auch seine Vorliebe für Gegenwartsliteratur. Löns erkannte das Potential des Jungen und bot ihm das Feuilleton der von ihm geleiteten Zeitung „Hannoverschen Tageblatt“ und dessen Beilagen „Heimat“ und „Kunst und Literatur“. Trotz seines anfänglichen Mangels an Erfahrung entwickelte Kutscher in knapp einem Jahr – und zwar vom Herbst 1905 bis zum Oktober 1906 – eine bemerkenswerte Fähigkeit als Kritiker, die ihm auch in literarischen Kreisen Münchens eine höhere Stellung zuwies: Er war nicht mehr ein literaturbegeisterter Student, sondern ein wissenschaftlicher Köhner.

Kutschers Erfahrung in und zwischen kulturellen Gemeinschaften

Wenn man Kutschers Tätigkeit bis zu seiner Habilitation inmitten unterschiedlicher Lerngemeinschaften analysiert, dann erscheinen drei Aspekte als besonders relevant: erstens seine Beziehung zu einigen der berühmtesten Dichtern seiner Zeit, zweitens die kollektiv bearbeitete Vorstellung von Heimat und drittens die Suche nach den „eigenen Gesetzen“ der Kunst und der Kritik in einem dynamischen Wissenssystem. Als Abhandlung über literarische Kritik im „Tageblatt“ wurde eine Reihe von Aufsätzen über niedersächsische Autoren veröffentlicht – eigentlich nach einer Idee Kutschers selbst –, die Autoren wie Busch, Hartleben, Henkell, von Liliencron, Th. Mann, Münchhausen, Sohnrey und von Strauss und Torney als Sujet hatten⁴⁸. Diese zeigten sich durchaus dankbar und Kutscher führte diese Richtung fort, indem er in die Zeitung

⁴⁸ Eigentlich stammten Detlev von Liliencron und Thomas Mann aus Schleswig-Holstein. In Kutschers Vorstellung gehörten ihre Werke aber, wie die der Niedersachsen, zum norddeutschen Schrifttum.

regelmäßige Besprechungen von Neuerscheinungen brachte. Er übersandte dann dem jeweils betreffenden Schriftsteller seine Artikel, wie Kutscher selbst bezüglich des Falls Liliencron erzählte (1960: 53). Die systematische Veröffentlichung der Aufsätze ermöglichte ihm zum einen, einen Erwartungshorizont bei seinem Publikum zu bilden, zum anderen sein Verhältnis zu den Dichtern der Gegenwart immer enger zu gestalten. Die Tatsache, dass sich Kutscher mit der Heimatdichtung beschäftigte⁴⁹, darf nicht dazu führen ihn anzuschuldigen, er habe die Aussaat für die Verbreitung einer völkisch-idyllischen Literatur gelegt. Eine heimatbezogene Kunstproduktion war für ihn künstlerisch wertvoll und folglich lobenswert, nur wenn sie Erlebnisausdrücke des Dichters in sich trug, wenn sie die Anschauungswelt des Autors sichtbar machte. Er war dementsprechend von irgendeiner außerästhetischen Mythisierung des bodenständigen Dichtertums oder der mundartlichen Lyrik weit entfernt. Diese Konzeption von Heimat, Heimatliteratur und Kulturnation war weder ein Korrelat des Zeitgeistes des Fin-de-siècle noch eine bloße Widerspiegelung seiner Ausbildung in einer Großstadt wie München; sie war vielmehr das Ergebnis eines Bedeutungsaushandlungsprozesses zwischen zwei wirksamen Prägekräften: der nationalstaatlichen Perspektive und den „transnationalen sozialen Räumen“⁵⁰ der künstlerischen Moderne. Neben dem sozialpolitischen Raum der Nationalgesellschaft, in dem alle Akteure die unmittelbare lokale Wirkungskraft und Nützlichkeit ihrer Praxis für das Volk beachteten und förderten, entstand eine transnationale Gesellschaftsgeschichte bzw. eine übernationale Räumlichkeit des Denkens und des Handelns, wo »Interaktionen, Verbindungen, Zirkulation, Überschreitungen und Verflechtungen von Menschen, materiellen Gegenständen und Institutionen jeder Art« stattfanden, »sei es in Form von sozialen Praktiken, Symbolsystemen oder Artefakten«⁵¹. In der Moderne kreuzen sich also Nationalismus und transnationale Konstellationen. Kutschers Verständnis von Heimatliteratur und Volkskunst war zweifelsohne ein Nebenprodukt der Nationalstaatsbildung und der Entwicklung einer liberalen deutschen Bourgeoisie, nichtsdestoweniger war sie von einer Kunstauffassung bzw. Ästhetik beeinflusst, die ihre Definition sowie ihren Entfaltungsraum über die nationalen Grenzen hinaus und ihre Wichtigkeit für die Menschheit erst durch die Verbindung zu anderen Kulturen und Wissensbereichen erkannte. Der Aushandlungsprozess vom Konstrukt „Heimat-Literatur“ hinterließ in Artur Kutschers Kunstbetrachtung und -kritik deutliche Spuren: Er war der Auffassung, dass für jede Genre und Umsetzung wesenseigene Regeln gefunden werden sollten. In dieser Hinsicht

⁴⁹ Ein anderes Beispiel dafür bietet der Artikel *Ein vergessener hannoverscher Dichter*, der Kutscher 1909 für „Altsachsenland. Zeitschrift für den Heimatbund Niedersachsen“ verfasste. Kutscher beschäftigte sich mit den Gedichten von Paul Gottlieb Werlhof (1699- 1767), um damit zu zeigen, dass »eine solche Formkraft und vereinzelt auch schon ein dichterisches Können« noch vor der Reformation der Kunst im 18. Jahrhundert »in Hannover zu Hause war.« (4).

⁵⁰ Grundlegend zum Begriff: Ludger Pries (1996).

⁵¹ Patel 2008: 77f.

konzentrierte sich Kutscher schon vor seiner akademischen Karriere auf die Bestimmung einer Stilkunde, die nur der Kunst diene und daher nur aus der Kunst heraus bestimmt werden konnte. Die ersten Versuche einer stilkritischen Untersuchung führte Artur Kutscher als Journalist und Herausgeber fort.

Anfang des Jahres 1906 erhielt er den Auftrag vom Deutschen Verlagshaus Bong & Co., die Gesamtausgabe von Schillers Werken der alten Hempel-Ausgabe zu erneuern. Das erste Problem für den Herausgeber war es, »das eigene Gesetz Schillers zu finden« (1960: 50). Und hier kam es zur ersten Konfrontation Kutschers mit einem Dramatiker – sprich: mit dem damals repräsentativsten Theaterautor der deutschen Nation. Auch wenn Kutscher an Schillers dramatisches Können durchaus zweifelte⁵², versuchte er, mit akribischer Präzision alle Bestandteile seines Oeuvres mit einem potenziell breiten Lesepublikum in Verbindung zu bringen und hierdurch die Art und Weise hervorzuheben, wie Schiller seine Werke erzeugte. Auf die Schillerausgabe zurückblickend stellte Kutscher fest, er habe sich als Herausgeber die Aufgabe gegeben, zu beweisen, dass Schiller weder ein »eigentlicher Dramatiker« noch ein »eigentlicher Lyriker« sei, sondern ein »Dichter fürs Theater« (51). Der Unterschied zwischen Dramatiker und Theaterdichter wurde also gerade in jenen Jahren, im Zusammenhang mit Kutschers Suche nach den Gesetzen der Kunst und der Kritik, herausgearbeitet. Die Untersuchungsobjekte Theaterkunst und Kritik des Theaters sind auch in Kutschers Habilitationsschrift *Friedrich Hebbel als Kritiker des Dramas. Seine Kritik und ihre Bedeutung* zu finden⁵³. Die wissenschaftliche Arbeit an Schillers Werk und die Enge der journalistischen Beschäftigung mit Gegenwartsliteratur hatten Kutschers Wunsch nach einer akademischen Karriere wieder erweckt, so dass er Franz Muncker und Hermann Paul in München ein Thema für seine Habilitation vorschlug, das seine damaligen Interessen, d.h. einen Heimatdichter, die Stilkunde und das Theater, vereinigte. Die Untersuchung der dramatischen Kritik Hebbels konzentrierte sich auf die programmatischen Fragen: »Wie macht sich Hebbels Kritik und Ästhetik aus im Vergleich mit der Kunstbetrachtung der ganzen Zeit? Was fördert und bringt sie? Was ist das eigene an ihr? Ist sie ein Fortschritt? Und was ist die deutliche Ästhetik, wie ist ihre Entwicklung ohne sie?« (1907: VIII). Hier ist es schon deutlich, dass sich Kutscher an eine historische Kontextualisierung sowohl der ästhetischen Ansichten als auch der Weltanschauung Hebbels interessierte, denn ohne Schellings, Hegels und Solgers philosophische Systeme und ohne den Einfluss der jungdeutschen Schriftsteller sei Hebbels Kritik undenkbar. Kutscher strebte somit

⁵² Vgl. dazu Kutschers Erinnerung an ein Gespräch mit Wedekind über Schillers Dramatik (1960: 50). Wedekind betonte die Wichtigkeit der Apfelschussszene im *Wilhelm Tell* für die Entwicklung jeglicher dramatischen Schöpfung und forderte Kutscher auf, Schiller nicht nach »fremden Gesetzen« zu beurteilen. Als Herausgeber hätte er bestimmen müssen, ob Schiller überhaupt nach »eigenen« Gesetzen beurteilt werden konnte.

⁵³ Das Werk wurde 1907 als erste Nummer der von R. M. Werner und W. Bloch-Wunschmann herausgegebenen „Hebbel-Forschungen“ gedruckt. Das Colloquium hatte am 2. Mai desselben Jahres stattgefunden.

nach einem Bild mit »Hintergrund und Größenverhältnisse[n]« (Ebd.). In seiner Betrachtung der dramatischen Kunst erwähnte der Wissenschaftler alle Elemente, die mit dieser Art des poetischen Äußern untrennbar seien: das Theater, die Schauspielkunst und die Theaterkritik als Theorie. Was er unter diesen Begriffen meinte, ist aus dem Text her herauszufinden. In Anlehnung an Hebbels späte Vorstellung verstand Kutscher das Theater sowohl als das Darstellbare als auch als die Darstellung selbst, in denen die Dichtung nur eine Rolle spielt. Doch in diesem frühen Begriff von Theater findet man schon die Einbeziehung von Bühne, Publikum und Theaterkritikern, was einer genauen Überlegung über das Verhältnis zwischen Theatererfahrung und Volksbildung bedurfte. Der Beziehung Hebbel - Schauspielkunst widmete Kutscher ein ganzes Kapitel, auch wenn der Dichter nur selten auf die Schauspielkunst eingegangen war: »Im Gegensatz zu Rötcher, der große Charakterentwicklungen eigens für darstellende Künstler schrieb, gehört das Interesse Hebbels fast ausschließlich der Dichtung. So weiß denn auch Hebbel nichts von einer selbstschöpferischen Kunst des Schauspielers« (169). Die Verfassung dieses Kapitels sagt also vielmehr über Kutschers theaterwissenschaftliche Perspektive aus, weil die Schauspielkunst, als Bestandteil des Theaters, nicht unbeachtet bleiben dürfte. Schließlich werden die Bemerkungen Hebbels über die Theaterkritik seiner Zeit zum metaliterarischen Moment: Kutscher skizzierte am Beispiel Hebbels die Grundzüge einer echten, nützlichen Kritik. Diese solle ernst, bzw. im Dienst der menschlichen Kultur, nicht einseitig und praxisbezogen sein (180-182). Noch mehr, sie müsse die Entstehung eigentlicher Dramatik erkennen und fördern, indem sie die dramatische Produktion eines Dichters nach den Gesetzen des Theaters prüfe. Nach Kutschers Meinung betreffen die eigenen Gesetze des Theaters einerseits die Aufführung, andererseits die Ästhetik des Dramas, die mit seinem Dichter sowie mit seiner Zeit zusammenhänge. So etwa beschrieb er Hebbels Kritik an die angebliche »völlige Ideenlosigkeit« von Schillers *Wallenstein*:

Hier haben wir ein Prachtexemplar Hebbelscher Kritik. Schiller dachte gar nicht daran, ein solches Problem zur Darstellung zu bringen, ihn interessierte der Charakter dieses Mannes in seiner unheimlichen Unabhängigkeit von Schicksalsmächten, das schrittweise Versinken-Müssen. Hebbel aber schiebt ihm ein ganz anderes, sein eigenes Schema unter, und siehe da, das Stück paßt gar nicht darauf. Hebbel hat Recht, wenn er sagt, Schiller habe das Problem noch nicht einmal rein ausgesprochen, Schiller wollte überhaupt von dem Hebbelschen Problem nichts wissen. (100)

Es sei nämlich die Stilkunde, die Hebbel missachtet habe, wobei er fremde Gesetze für sein Urteil des *Wallensteins* anwende. Er lasse Schillers Werk nicht in der Sprache des Dichters sprechen, sondern zwingt es in ein Denkmuster, in einen Lebensprozess, der Schiller völlig fremd war. Der

Stil der dramatischen Dichtung sei nämlich die Sprache: In der Sprachbildung wiederhole sich das Mysterium der Schöpfung. In dieser Hinsicht ist die Sprache, besonders die poetische, sinnlich, weil sie den Sinn überliefert: »Sie umfaßt den ganzen Menschen in seinem Verhältnis zur Welt und zu sich selbst« (142). Da die Sprache nach Kutschers Erachten als Mittel zur Verkörperung der Dichtung gilt, muss sie denselben Individualisierungsgesetzen unterworfen werden. In jedem Wort auf der Bühne muss man Volk, Land, Bildungsstufe, momentane Situation des Sprechers erkennen. Ein solches Ereignis erreicht nur der Künstler, der das Universum in sich aufgenommen hat, so dass er es dann in seinen Schöpfungen wiedergeben kann, wie bei Goethe und Shakespeare. Dem echten Dramatiker soll es an dieser Naturwahrheit⁵⁴ nicht mangeln, wie es bei Schiller und teilweise bei Hebbel der Fall ist (114). Kutschers Angriff auf die Tragik der Hebbelschen Stücke ist daher konsequent: Der Dichter habe die Freiheit der Persönlichkeit in seinen Dramen missachtet.

Im Menschlichen allein, im Verstoß gegen die Gesetze menschlicher Individualität liegt die echte Tragik, nicht in einem Verstoß gegen die sogenannten Naturgesetze, gegen die Idee. [...] Schuld als solche, Tragik im Absoluten ist unmöglich, künstlerisch wertlos. Wir stehen heute auf einem ganz anderen Standpunkte als Hebbel; wir konstruieren keine Schuld, wir glauben nicht an einen Konflikt in der Idee, menschlich soll die Schuld sein, schlicht menschlich. (186)

Dazu kam noch ein Kapitel über die Wirkung Hebbelscher Ästhetik auf die gegenwärtige Bühnendichtung, was Kutschers Interesse nochmals verdeutlicht. Völlig in der geisteswissenschaftlichen Strömung der Ideen- und Einflussgeschichte zeigte Kutscher zuerst Hebbels Einfluss auf Ibsens Dramatik. Ibsen hatte nämlich mit Bewunderung zu Hebbels Dramen geblickt, schon als er in Nordeuropa lebte. Die gewaltigen Bilder Hebbels waren auch in Ibsens Stücke wieder zu erkennen, aber nun kamen sie in einem kleineren Format und mit intimeren Stoffen vor. Gerade die Intimität der Lebensdarstellung bei Ibsen stand im Gegensatz zum abstrakten Konflikt der Idee bei Hebbel. Eine weitere Spur des Einflusses Hebbels auf Ibsen zeige sich in der Ausübung der Kritik, ein Grundzug im Wesen beider Dramatiker: Sie bohrten sich tief in die menschliche Seele ein und glaubten nicht einmal an die Möglichkeit einer menschlichen Selbstbestimmung. Gemeinsam war ihnen auch die Symbolik: »Sie schildern einen ganz individuellen Fall und lassen dabei das Typische durchleuchten« (221). Darüber hinaus hatte Ibsen »wie Hebbel in seinen Dramen eine strenge Folgerichtigkeit der Entwicklung, eine unbedingte Notwendigkeit« erfordert (222). Eine Wiederaufnahme Hebbelscher Tragik sah Kutscher zuletzt in einzelnen modernen Stücken, wie etwa bei Hartleben, Schnitzler, Sudermann oder sogar bei

⁵⁴ Dazu unterschieden Kutscher wie Hebbel zwischen Naturtreue, die in Details liegt und also unerreichbar bleibt, und Naturwahrheit, die im Ganzen liegt und daher in der Kunst gefordert werden muss (110).

Hauptmann und Maeterlinck. Doch hier handelte es sich nur um Motive oder dichterische Anregungen für die Erzeugung dramatischer Texte. Die Schlussfolgerungen des Habilitierenden kondensierten in einem Satz den wichtigsten Punkt seiner Analyse, und zwar die „reine Kritik“, die der Kunst jeder Zeit sowie einem unhistorischen Volk zum Nutzen ist:

Mit Freude aber würden wir sehen, wenn an Stelle des journalistischen Geplauders Hebbels eherner Ernst tritt, wenn die Kritik mit Strenge sowohl auch mit Demut der Kunst dient, wenn sie dringt auf Bedeutsamkeit des Gehalts, wenn sie sich nicht begnügt mit einer banalen Versöhnung, sondern einen tieferen, menschlich wahren Abschluß verlangt, einen Abschluß, der eine Erhebung im Hebbelschen Sinne ist, und wenn sie uns erhaben über aller Disharmonie das stille Walten ewiger Vernunft aufweist, welche die Notwendigkeit und die Sittlichkeit selber ist. Daß wir dies wünschen, ist das Große was Hebbels Kritik uns erworben hat. (226)

Am 17. Juni 1907 wurde Artur Kutscher vom Prinzregenten Luitpold als Privatdozent für neuere deutsche Literatur bestätigt und im Wintersemester 1907/08 kündigte er zwei Vorlesungen über Literaturgeschichte an der Universität zu München an. Die erste zweistündige Vorlesung behandelte „Schillers Leben und Werke mit besonderer Berücksichtigung seiner Ästhetik und Kritik“, die zweite die „Deutsche Lyrik von Heine bis zur Gegenwart“⁵⁵. Als Dozent fand er einen Mitarbeiter für seine Schillerausgabe, nämlich den damals 18-jährigen Studenten Hans Carl Müller⁵⁶. Dank ihm konnte Kutscher schon Ende 1908 die 15 Bände zusammenzustellen und sie 1912, nach der zweiten Korrektur, veröffentlichen⁵⁷. Neben dieser Arbeit bemühte sich Kutscher, eine aktive Rolle unter den Münchner Literaten und Künstler einzunehmen.

Schon seit Januar 1907 arbeitete er für die „Münchner Neuesten Nachrichten“ und für die „Münchner- Augsburgers Allgemeinen Zeitung“, denen er Beiträge über die Gegenwartslyrik lieferte: Seine literarisch-kritische Aufgabe war es, ältere Münchner Dichter aufzusuchen und sie über ihre Kunst zu befragen. Auch ohne die leitende Figur Löns' knüpfte Kutscher immer mehr Verbindungen zu Dichtern erster Größe. Im März 1907 schrieb er einen Artikel über Detlev von Liliencrons *Balladenchronik*. Er übersandte dem Dichter sowie seinem poetischen Antipode Münchhausen einen Abdruck des Aufsatzes und bekam von Ersterem »eine leicht verschnupfte, doch vornehme Antwort«, die mit dem Satz endete, sollte Kutscher durch Hamburg kommen, dann

⁵⁵ Vgl. Kutscher 1960: 56. Bernt Rothert bemerkte hinzu, schon in dem Thema seiner Antrittsvorlesung offenbare sich ein Wesenszug Kutschers: »Literatur war ihm nie ein bloß historischer Gegenstand. Wie kaum ein anderer versuchte er schon früh, Brücken aus der Vergangenheit in unsere Welt zu schlagen.« (1961: 285).

⁵⁶ Siehe dazu die zwei Briefe, die Kutscher an Müller am 17. August und am 3. September 1908 schickte (Monacensia, HCM B 22).

⁵⁷ Mittlerweile war die vierbändige Volksausgabe von Schillers Werken 1907 erschienen, die ebenso von Kutscher neu herausgegeben und eingeleitet war.

könnte er ihn gerne besuchen (1955: 247; 1960: 53). Wenige Tage später erhielt der Kritiker auch eine Nachricht von Münchhausen, der Kutschers Mut lobte, an Liliencron einen Fehler aufgedeckt zu haben. Zur Reihe gehörten auch Hermann von Lingg, Paul Heyse⁵⁸, Martin Greif und der damals 83-jährige Heinrich von Reder⁵⁹. Die Tendenz zur Vernetzung mit anderen Intellektuellen führte Kutscher zur Mitgliedschaft im „Werdandi-Bund“. Der nach der germanischen Norne der Gegenwart benannte „Bund für deutsche Würde und deutsches Wesen“ wurde im Mai 1907 auf Initiative Friedrich Seeßelbergs, Professor für Baukunst an der Technischen Hochschule Berlin-Charlottenburg, in Berlin gegründet⁶⁰. Schon das Programm des Bundes verkündete das feste Ziel, »den Künstlern, deren Kunst auf gesunder deutscher Gemütsgrundlage beruht, größeren und unmittelbareren Einfluß auf die Kultur« zu verschaffen und gleichzeitig »die Seelenkraft des deutschen Volkes durch das Mittel der Kunst zu erhalten und zu stärken« (Seeßelberg 1909: o.S.). Im ideologischen Projekt waren also das individuelle Künstlertum, die determinierende Rolle einer aktiven, neuen Gemeinschaft und das Volk als Grundlage und Ziel aller künstlerischen Bereiche eng aufeinander bezogen. Die interne Dichotomie zwischen dem zu erfordernden Modern-Avantgardistischen und der zu bewahrenden deutschen Seele wurde zum Hauptproblem des Vereins, der sich offiziell 1914 auflöste. Die Notwendigkeit einer Aushandlung von Werkzeugen – wie Zeitschriften, monographische Veröffentlichungen oder Vortragsabende – und von Ressourcen, d.h. der Kunsttypologie, die man veranschaulichen wollte, war unvereinbar mit den Mitgliedern, die in der Gruppierung mitwirkten. Die halb formelle Organisationsstruktur des Vereins bestand nämlich aus einer extrem heterogenen Mitgliedschaft, deren Ehrenbeirat gerade Wilhelm Busch, Detlev von Liliencron und Wilhelm Raabe angehörten, die den Kontrast zwischen Modernität und idealisierter bodennaher Tradition emblematisch verkörperten. Außerdem entwickelten sich einzelne „Werdandi“-Kreise auf lokaler Ebene, wie in München, Hamburg und Wien, deren partikularistische Interessen sie vom Berliner Mutterverein allmählich trennten. Kutscher war schon in der Anfangszeit Mitglied des „Werdandi-Bundes“ und sicherlich ab Juli 1909 auch Mitglied des Schriftausschusses des Werdandi-Bundes⁶¹. Seine Betätigung im Bund betraf vorwiegend die Zeitschrift „Werdandi: Monatsschrift für deutsche Kunst und Wesensart“, was für die Zeitspanne

⁵⁸ Im Beitrag *Begegnungen mit Paul Heyse* (1955) erinnert sich Kutscher an seine Besuche in Heyses Villa. Der Beitrag wurde dann in Kutschers Autobiographie wieder abgedruckt (1960: 58-60).

⁵⁹ Nach Reders Tod im Jahr 1909 stellte Kutscher eine zweibändige Auswahl aus den gedruckten Büchern und dem handschriftlichen Nachlass des Dichters zusammen, aber kein Verlag hatte Interesse an der Veröffentlichung. Schließlich erschien ein einziger Band, mit einer Einleitung von Kutscher, im Verlag Die Lese (1910).

⁶⁰ Rolf Parr hat das Thema „Werdandi-Bund“ in drei Publikationen ausführlich behandelt (1996; 1998: 485-495; 2000: 47ff.).

⁶¹ Vgl. *Werdandi*, 2. Jahrgang, Heft 7, Rückseite.

1909-1910 gut nachweisbar ist⁶². Diese erste unbeständige CoP, die sich jedenfalls für die Kultivierung eines gemeinsamen Wissens bemühte, zeigte zumindest vier Grundzüge, die Kutscher in seiner späteren theaterwissenschaftlichen Tätigkeit ausarbeitete und verbesserte. In erster Linie war die Kooperation mit anderen Verbänden für die Mitglieder des „Werdandi-Bundes“ besonders wichtig, weil sie dadurch die Möglichkeit des Austausches nutzen konnten, um ihr Wissen zu bereichern. Doch die vielen „multiplen Mitgliedschaften“ führten nicht zur Transformation des Wissens, das wieder angewandt werden sollte, sondern dazu, dass konkurrierende Gemeinschaften von der geleisteten Arbeit profitierten und letztendlich den Mutterverein überflüssig machten. Zweitens wurde immer deutlicher klargestellt, dass ästhetisch-theoretische Debatten und wissenschaftliche Veröffentlichungen nur als Teil einer breiteren Praxis zum Nutzen der Gesellschaft sein konnte. Bezüglich der soziologischen Ausrichtung der „Werdandi“-Zeitschrift im zweiten Jahrgang erklärte Seeßelberg nämlich:

[...] wir haben aus unserer Wirksamkeit im ersten Jahre gelernt, daß zur Durchführung ebendieses Planes das Nur-Künstlerische weder möglich noch ausreichend ist. Der Begriff „Kunst“ ist heute innerhalb der geistigen Strömungen gegenüber den Auffassungen der vorigen Jahrzehnte ein anderer, ein immerfort in die soziologischen, philosophischen und anthropologischen Gesichtspunkte hinausweisender geworden: in der Geschichte, in der Naturwissenschaft, im Staatsleben, in den Religionen. So zeigt sich diese höher und größer angesehene Kunst auch mit allen Umständen des Wirtschaftlichen und Innerpolitischen in so unlösbarer Verschränkung, daß das Anfassen des Einen ohne das Mitgreifen des Anderen überhaupt nicht denkbar und durchführbar ist.

Der Kampf gegen die »Unkultur« der Zeit verbreitete sich demzufolge über die Grenzen des rein Künstlerischen hinaus und schloss Bereiche des alltäglichen Lebens, der Lehrtätigkeit, der pädagogischen Erziehung, der sozialen Gebräuche sowie ethische Gesichtspunkte ein. Drittens spielte das Geselligkeitselement in der Vereinsarbeit eine primäre Rolle: Um einen Lernregelkreis zu erzeugen, wurden unterschiedliche Aktivitäten in die Praxis eingefügt. Ausstellungen, Atelierbesuche, Führungen, Lesungen sowie „Werdandi-Feste“ ermöglichten die Interaktion zwischen Mitgliedern und die Debatte über das gemeinsame Vorhaben. Diese Vereinsaktivitäten fanden jedoch kaum Resonanz außer der Gemeinschaft, die hierzu den Kontakt zur dynamischen Außenwelt verlor und ihre internen Widersprüche nicht aufzulösen wusste. Letztens war es die Widersprüchlichkeit der Projekte selbst, die die Weiterentwicklung der gemeinsamen Praxis

⁶² Und zwar im II. und III. Jahrgang der Zeitschrift im Fritz Eckart Verlag, Leipzig. In demselben Verlag erschien Kutschers Aufsatz *Schiller und wir* (1909) als einzelnes „Werdandi“-Heft der Schriftenreihe „Wertung“, die programmatische Beiträge sonderte.

blockierte: »Das Problem, gleichzeitig die modernen Fortschrittskonzepte negieren, aber doch eine Form von Entwicklung hin zu einem „neuen“ Deutschtum aufzeigen zu wollen« (Parr 2000: 71), traf auf so starke Kritiken und praktische Probleme, dass einzelne Mitglieder einen Weg aus der Sackgasse als unabhängige Künstler oder als Mitwirkende anderer Gemeinschaften suchten, deren Wissensbereich weniger widersprüchlich war und deren Struktur mehr Raum für individuelle Anregungen ließ.

Kutschers Stellung im Bund muss im Licht seiner frühen Tätigkeit als Dozent betrachtet werden. Zunächst sei betont, dass der Münchner Kreis des „Werdandi-Bundes“ eine größere Unabhängigkeit von der Führungsposition Seeßelbergs und des Vorstandes genoss und dass der Fokus hier nicht auf der Architektur lag, sondern gleichermaßen auf der Literatur und der bildenden Kunst⁶³. Kutscher benutzte den Bund als *trait d'union* zwischen erhabenen Vertretern der modernen Kunst und einer Jugend, die bereitwillig beim sozialen Wissensaustausch mitspielen wollte. Er stellte sich als Nebenkoordinator⁶⁴ im Ausschuss für das Schrifttum des Bundes vor, wobei er die Außengrenzen der CoP überschritt, um die Vernetzung von Prozeßabläufen zwischen ähnlichen Lerngemeinschaften zu verstärken und um neue Mitglieder auszubilden. In seiner täglichen Arbeit nutzte Kutscher seine Bekanntschaften zur Bereicherung des Wissensbereiches und der Mitgliedschaft der „Werdandi“-Lerngemeinschaft; auf diese Weise entwickelte er das Wissen der Mitarbeitenden und förderte zu guter Letzt das Lernen. Diese Tätigkeit wurde in zwei Richtungen ausgeübt: nach außen, damit der Bund durch neue prominente Mitarbeiter seine Resonanz in der Öffentlichkeit bestätigen konnte, und nach innen, um junge Interessierte in der Praxis zu beteiligen. Ein schlagendes Beispiel für die erste Tätigkeitsrichtung bietet Löns' und Conrads Beitritt zum „Werdandi-Bund“. 1909 lobte Hermann Löns die Herausgeberarbeit Kutschers für die Beilagen „Heimat“ und „Kunst und Literatur“ und, nach Anregung Kutschers, bewarb er sich um Mitarbeit bei der „Werdandi“-Zeitschrift⁶⁵. Im März desselben Jahres schrieb Seeßelberg an Michael Georg Conrad:

Abgesehen von Ihren mir größtenteils bekannten Werken, sind Sie uns lebhaft empfohlen worden durch mehrere Münchner Persönlichkeiten, namentlich auch durch Herrn Privatdozenten Dr. Arthur Kutscher von der dortigen Universität. [...] Da ich nun erfreut sein

⁶³ Wenn man die genaue Auflistung der „Werdandi“-Mitglieder und der Mitarbeiter der „Werdandi“-Zeitschrift in Parr 2000: 321-362 durchliest, findet man in München fast ein Gleichgewicht zwischen Schriftstellern und Germanisten einerseits und Malern, Zeichnern und Graphikern andererseits.

⁶⁴ «The community coordinator is a community member who helps the community focus on its domain, maintain relationships, and develop its practice» (Wenger/ McDermott/ Snyder 2002: 80). Im „Werdandi-Bund“ hatte Kutscher keine offizielle Führungsrolle, daher wurde der Begriff ‚Nebenkoordinator‘ angesichts seiner Entscheidungsposition in den „Werdandi“-Zeitschriftveröffentlichungen bevorzugt.

⁶⁵ Vgl. Günther 1938: 20; Kutscher 1943: 60.

würde, dauernd zu Ihnen in Beziehung zu kommen, möchte ich mir zunächst erlauben, Ihnen nahe zu legen, Mitglied bei uns zu werden. (zit. nach Parr 2000: 262)

Die Beziehung zwischen Kutscher und Conrad war fester geworden, nachdem der junge Wissenschaftler Conrad am 30. Juli 1906 darum gebeten hatte, »ein paar Wörtlein« über seine veröffentlichte Dissertation zu schreiben, da es sich »um etwas Neues, Lebenswertes, dem Künstlerischen Verwandtes« handelte, und da Kutscher durchaus glaubte, »durch das Wort eines schaffenden Künstlers« werde mehr »als durch 100 Rezensionen in gelehrten Zeitschriften« getan (Monacensia, MGC B 558). Kutscher bekam tatsächlich die Begutachtung von Conrad und ihm verdankte er auch sein Prestige in literarischen Kreisen als der neue Wissenschaftler, der die alte Schul-Philologie getötet hatte, wie es in Oskar Garvens' Zeichnung *Kutscher tötet Düntzer* veranschaulicht wird (Günther 1938: Abb. 2).

Als Akademiker und Leiter von Seminaren ab 1908 hatte dann Kutscher die Gelegenheit, seine Verbindung zu talentierten Jungen zu stärken, und ließ einige von seinen Schülern verfassten Artikel oder Gedichte in der „Werdandi“-Zeitschrift erscheinen. Wenn man beispielsweise den Jahrgang 1909 betrachtet, erkennt man sofort im 3. Heft drei Artikel über die Münchner Bühnenwelt, welche die Unterschriften von Georg Kunkel (56f.), Hanns Faerber (57f.) und Hans Müller (58-61) tragen⁶⁶. Alle drei kommentierten neue Aufführungen, die unter dem Stichwort „Experiment“ subsumiert werden könnten. Kunkel analysierte die von Dilettanten gegebene Aufführung im „Neuen Verein“ von Maeterlincks Stück *Die Blinden*, die »ein interessantes Experiment« war: Trotz der guten Inszenierung sei es nämlich deutlich gewesen, das Werk sei auf bloßes Lesen angewiesen und nur so könne es künstlerisch wirken. Der junge Kritiker ging aber weiter und erwähnte die vom „Literarischen Verein Phoebus“ inszenierte Uraufführung von *Der komische Prinz* von Ewald Silvester. Nach dem Muster seines Dozenten verurteilte Kunkel die mangelnde »Gestaltungskraft« des Stückes, die jedwede Inszenierung ruiniert. Faerber skizzierte hingegen die Aufführung von *Ein Bruderzwist in Habsburg* im Hoftheater, zu Grillparzers 118. Geburtstag. Der Versuch des Regisseurs Eugen Kilian war von einer ärmlichen Ausstattung sowie einer unsicheren Regie geprägt, doch es sollte ihm der Verdienst gebühren, das Stück ins Repertoire zurückgebracht zu haben. Noch mehr im Einklang mit Kutschers Kunstbetrachtung scheint aber Müllers *Übertragung der Künstlerbühne in das Münchener Residenztheater* zu sein, worin er Kilians Inszenierung von *Maß für Maß*, nach Entwürfen von Julius Diez, kommentierte. Da Shakespeares Dramatik von Natur aus gegen die alte Illusionsbühne sei, müsse »die wahre Phantasie des Zuschauers im unterbindenden Bühnenkrame untergehen«. Darüber hinaus lasse

⁶⁶ Georg Kunkel war vom WiSe 1907/08 bis zum SoSe 1911 an der LMU immatrikuliert, Johann Faerber nur im WiSe 1908/09 und Hans (Karl) Müller vom SoSe 1911 bis zum WiSe 1911/12. Sie alle gehörten zum Kutscher-Kreis.

»sodann die Stilisierung der Shakespeareschen Gestalten, eine Tätigkeit, die nie Wirklichkeitsmenschen, sondern stets nur [...] Typen im besten Sinne des Wortes auf die Bretter stellt, ihre geeignete Heimat in der Bühne des Künstlertheaters erkennen«. In Kilians Inszenierung habe sich eine durchaus positive Neuschöpfung erwiesen, die man auch mit anderen Dramen wiederholen sollte, z.B. mit *Die Braut von Messina*⁶⁷ oder *Torquato Tasso*. Im 5. Heft der Zeitschrift begegnet man als nächstes einem Gedicht von Georg Kunkel, *Kritik*, einem Artikel von Willy Brandl, *Gobineau: Die Renaissance* (54), eine Aufführung des „Neuen Vereins“ – also nochmals ein »Experiment« – und einem Artikel von Karl Pfort über Gerhart Hauptmanns *Griselda* als »Verkörperung der deutschen Volksseele, wie sie in unseren Volksliedern ihren reinsten, ihren dichterischen Ausdruck findet« (56)⁶⁸. Im 6. Heft sind dann zwei Artikel von Georg Kunkel über die Uraufführung von J. Heijermans' *Seltsame Jagd* (57f.) und über die *Coriolan*-Aufführung auf einer neuen Shakespearebühne in München (59) zu lesen, sowie Magda Janssens Beitrag „Über eine Kritik von Ricarda Huchs *Risorgimento*“ (59-61). Im 7. Heft wurden zwei Gedichte von Kutscher erster Ehefrau Gertrud Schaper veröffentlicht, im 10. und 11./12. jeweils die Gedichte *Herbst* und *Winter* von Karl Pfort. Da die „Werdandi“-Zeitschrift eine Vergütung für alle Beiträge zahlte, die dem Projekt des Bundes nahe lagen, förderte Kutscher bei seinen Schülern kritische Studien über moderne Themen, die tief im deutschen – meistens im Münchner – Charakter verwurzelt waren und die daher für einen angemessenen Lohn veröffentlicht werden konnte⁶⁹. Die einflussreiche Rolle des Literaturdozenten wurde aber schnell zum Angriffsziel in anderen Zeitschriften. Diesbezüglich ist der Streit zwischen Kutscher und der Redaktion der „Münchner Neuesten Nachrichten“ besonders relevant, denn Ersterer musste seine Tätigkeit öffentlich verteidigen. Anlass dieser Kontroverse waren die Bemerkungen, die sich ein Rezensent bezüglich des von Magda Janssen im Dezember 1909 veröffentlichten Artikels erlaubte. In einem Brief an Janssen gab Kutscher die Erklärung wieder, die er an die Redaktion gesandt hatte:

Die Begründung Ihrer Ablehnung meiner letzten Zuschrift stützt sich auf mein Interessiertsein an kritischen Studien. Dies Interessiertsein an Schülerarbeiten und ihrer Drucklegung ist nun weder im Allgemeinen noch in der besonderen Formulierung meiner Rezensenten irgendwie als ein Vorwurf möglich. Sie können doch nicht vergessen haben, daß der Vorwurf sich gegen die Herausgabe von qualitativ schlechten kritischen Studien richtete? Der Ausdruck Interessiertsein

⁶⁷ Kutscher selbst hielt *Die Braut von Messina* für »Schillers größtes Stilkunstwerk, das Meisterstück dieses genialen Dichterarchitekten« (*Schiller und wir* 12). S.u.

⁶⁸ Auch Willy Brandl und Karl Pfort gehörten damals zum Kutscher-Kreis: Brandl war vom WiSe 1908/09 bis zum SoSe 1912 an der Universität zu München immatrikuliert, Pfort vom SoSe 1908 bis zum WiSe 1908/1909.

⁶⁹ Am 10. April 1909 sandte er beispielsweise Magda Janssen eine Postkarte zu, in der er seiner Studentin und Familienfreundin versicherte: »Ihre Kritik über den Karl [Henckell, C.M.B.] ist gut und in den Händen des Werdandi« (Monacensia, MJ B 48 2023/76).

ist von mir in meiner „Abwehr“ benutzt und so unvorsichtig gewählt worden, daß er mißverstanden werden muß, wenn man ihn loslöst von der Herausgabe und verantwortlichen Redaktion kritischer Studien. Ihrer Erklärung gegenüber bleibt die Tatsache bestehen, die ich Ihnen inbetreff des Gerhart Hauptmannheftes mitgeteilt habe. Ich ersuche Sie nochmals, abzudrucken, was von meiner Erklärung das Hauptmannheft angeht, und folgendes hinzuzufügen: Was meine Anregung im Werdandi betrifft, so habe ich jene Zeitschrift nie zu Verfügung gestellt, da dieses Recht die Redaktion in Berlin besessen hätte. Was aber dort an Einzelarbeiten, deren ich manche empfahl wenn sie mir gut schienen, abgedruckt wurde, kann kein Mensch als von mir herausgegebene kritische Studien bezeichnen, genau so wenig wie das, was von Fr. Janssen in den Münchner N.N. abgedruckt wurde. Daß die von mir so vertretenen Arbeiten ihren Wert haben, dafür stehen außer mir auch die Redaktionen ein; ich verwahre mich aber dagegen, daß aus ihnen als aus „kritischen Studien“ von Unbeteiligten ein summarisches Urteil über meine Übrigen und ihre Ergebnisse gebildet werden könnte. (Monacensia, MJ B 48 1025/1962)

Eine dieser angeklagten „kritischen Studien“ war beispielsweise das Referat über das Künstlertheater, das Kutscher schon im April desselben Jahres Hans Carl Müller vorgeschlagen hatte: »Sollte ich durchaus ein Referat für Künstlertheater finden, so denke ich gern an Sie. Für den Werdandi müßen wir da ja gemeinsam arbeiten« (Monacensia, HCM B 22). Zugleich wies er den Studenten darauf hin, einen Artikel im „Hannoverschen Anzeiger“ zu publizieren: »Fragen Sie bitte in meinem Namen bei der Redaktion des Hannoverschen Anzeigers noch bei Herrn Direktor Madsack, ob Sie ihm als Mitarbeiter meines Seminars Berichte schreiben dürfen über Kunstbewegungen in München« (Ebd.). Müller erzählte Jahre später über die damalige Gewohnheit des Professors:

In seiner Bogenhausener Wohnung hörte man sich sein klares Urteil über die ersten lyrischen Gedichte an, welches nicht so ermunternd ausfiel, daß man unbedingt weiterschreiben mußte – man tat es natürlich doch! – und wurde als Trost zu kritischen Studien herangezogen, die man dann stolz in der Zeitschrift „Werdandi“ gedruckt lesen konnte! Es waren Besprechungen über die Auswirkungen des Münchener Künstlertheaters, das uns alle als kühner Reformversuch damals sehr begeisterte. (Günther 1938: 296f.)

Noch Ende 1910 musste Kutscher die Angriffe abwehren, er habe kritische Studien herausgegeben und sei für sie durchaus verantwortlich gewesen⁷⁰.

⁷⁰ Vgl. Kutscher 1911: 153.

Was ohnehin in Kutschers Beteiligung an der „Werdandi“-Zeitschrift auffällt, ist die Tatsache, dass er sich nicht nur darum bemühte, Grenzen zwischen Organisationseinheiten zu überschreiten und neuen Mitgliedern Informationen zu vermitteln; er entwickelte auch, durch eigene schriftliche Beiträge, die Praxis der Gemeinschaft. Neben kritischen Skizzen von Dichtern und dessen neuen Werken⁷¹ verfasste er im Frühjahr 1909 zwei längere Beiträge mit dem Titel *Literarische Kritik*⁷² und *Zur Reform der Vortragskunst*. Der erste, in der Rubrik „Lebendige Fragen“ erschienene Beitrag antizipiert Kutschers Einsatz für die Reform der Kritik, den er später in anderen Studien vertiefte. Betonenswert ist hier die Willenserklärung des jungen Dozenten: Er bekundete nämlich seine Absicht, an der Münchner Universität »eine Zentral- und Pflegestätte der literarischen Kritik« zu schaffen, »eine Stätte, an der über die Lebensfragen der Kritik verhandelt wird, Stellung genommen wird zu den Zuständen der Gegenwart« (58). In seinem Plädoyer für die Reform der Vortragskunst verteidigte Kutscher dagegen den besonderen Vorzug einiger literarischen Gattungen, die ihre höchste Intensität, ihre ganze Bedeutung für den Leser erst bei öffentlicher Wiedergabe erreichen. Solche Gattungen seien zuallererst die Lyrik und die Ballade, aber auch manche Novellen und Erzählungen kämen in Betracht. Damit sich die volle Wirkungskraft dieser Werke entfalte, müsse die Kunst der Rezitation gepflegt, ja sogar ausgebildet werden. Solange die Vortragskunst außer Acht bleibe, finde der Untergang der Dichtung selbst kein Ende. Kutschers Reform der Rezitationskunst sah nicht nur die Schulung der Stimme, der Aussprache und des Sich-Verständlich-Machens vor, sondern auch die Fähigkeit, die Bedingungen und Richtungslinien zu erkennen, die dem Vortragenden von der Dichtung selbst gegeben sind. Kutscher schrieb: »Gut und künstlerisch ist der Vortrag, wenn in den Lauten des Vortragenden der Dichter und sein Wollen und Können ersteht und ganz fühlbar, gegenwärtig wird« (20)⁷³. Eine Rezitation solle daher keine dem Dichter fremde Intention hinzufügen. Hierzu veröffentlichte Kutscher auch einen Kommentar über Ernst von Possart als Rezitator und einen Bericht über eine Matinee des Wort- und Tonbundes, in der Volkslieder zum Vortrag kamen. Der späte Theaterwissenschaftler wurde hier mit einer Art von Analyse konfrontiert, für die man noch keine semiotische Sprache zur Verfügung hatte und die normalerweise den Feuilletonisten oder Theaterkritikern überlassen wurde. Possarts Stil und Sprachtechnik waren nie von Kutscher

⁷¹ Er schrieb die Artikel *Wilhelm Buschs Kunst* (Februar-März 1908) und *Ein neuer Balladendichter* (April 1909), d.h. Friedrich Volland, der eben seine *Balladen der Liebe* veröffentlicht hatte.

⁷² Als Band der Werdandi-Bücherei wurde auch Kutschers Beitrag „Literarische Kritik“ angekündigt, der aber nicht erschien (Parr 2000: 100).

⁷³ In diesen Worten kann man unschwer Goethes Rezitationsvorstellung erkennen, wie der Dichter in seinen *Regeln für Schauspieler* (1803) erläutert hatte: »Der Zuhörer fühle immer, daß hier von einem dritten Objekte die Rede sei. [...] Es wird daher gefordert, daß man auf die zu rezitierenden Stellen zwar den angemessenen Ausdruck lege und sie mit der Empfindung und dem Gefühl vortrage, welche das Gedicht durch seinen Inhalt dem Leser einflößt [...]. Der Rezitierende folgt zwar mit der Stimme den Ideen des Dichters und dem Eindruck, der durch den sanften oder schrecklichen, angenehmen oder unangenehmen Gegenstand auf ihn gemacht wird« (1987: 864f.).

besonders gepriesen worden⁷⁴ und bezüglich der Rezitation von Schillers Gedichten, die eigentlich das anwesende Publikum begeisterten, hob der Privatdozent hervor, kein einziges Gedicht sei vom Rezitator »so gesprochen worden, wie es dessen Stil und Anlage verlangten« (62). In diesem Satz steckt Kutschers Konzeption vom Rezitieren, das den Charakter der dichterischen Vorlage, wie sie vom Dichter erzeugt wurde, beachten muss⁷⁵:

Überhaupt trat keine Linie Schillers heraus, sondern überall nur die weichlich-weibliche, süßlich-sentimentalische Auffassung Possarts. Die Kunst des Vortragenden sollte doch die Silhouette des Dichters hinter jedem Gedichte sichtbar zu machen verstehen! Nirgend Schillers männliche Kraft und helle ideale Begeisterung; nirgend auch nur der Ausdruck in Vers und Strophe und Bau; alles zerpfückt und zerstückt in Pointen und Einzelheiten ohne Linie und Zusammenhang; überall Präntation, Künstlichkeit, Unnatur. Mit musikalischen Arabesken wußte seine melodiose Stimme die Worte zu verzieren. (Ebd.)

Possarts Schillerinterpretation zeigte sich also den Gedichten selbst ungünstig, weil sie ihre ursprüngliche, künstlerische Natur deformierte und ein nicht-künstlerisches Monstrum schaffte. Ganz anders wirkte der vom Schriftsteller Willy Rath abgehaltene Vortrag von Volksliedern, der als eindringlich und wertvoll beurteilt wurde. Kutscher beschrieb detailreich was auf der Bühne zu sehen, hören und spüren war, von der anfänglichen Hebung des Vorhangs bis zu dessen Fall. Nach der koloristischen Beschreibung schloss Kutscher den Artikel mit der Anmerkung: »Die Idee ließe sich köstlich variieren und ist fruchtbar genug, um verschiedenen Stimmungen gerecht zu werden. Es gehörte allerdings der Feinsinn eines Willy Rath und die bescheidene, künstlerisch großzügige Ausführung des Akademischen Gesangvereins dazu, um so reine Eindrücke zu erzielen« (48). Was Rath erzeugt hatte, war nämlich eine stilisierte – sprich: evokative – Rahmenskizze, in der sich das Volkslied in seinem Stil enthüllte, weil es von keiner externen Künstlichkeit gedrängt war.

Kutschers Beitrag zur literarischen bzw. kulturellen Bereicherung bestand weiter in der Produktion und Veröffentlichung eigener Gedichte, wie *Leben*, *Aphrodite*, *Die Mänade* und *Jugend*, die alle in der „Werdandi“-Zeitschrift erschienen. Ab April 1910 kam es auch zu einer engen Mitarbeit Kutschers mit dem Verein „Die Lese“ E.V., der »[i]n Übereinstimmung mit den volkstümlichen Zielen, welche die Herausgeber der „Lese“ sich gestellt haben, und zur

⁷⁴ Auch in der *Ausdruckskunst der Bühne* findet man Kutschers Verurteilung einer *Wallensteins Lager*-Inszenierung Possarts am Hoftheater: »Je vollkommener die Inszenierung dieser Art war, um so mehr bedeutete sie eine grobe, aufdringliche Inanspruchnahme der Sinne. Was ein Spiel sein soll, was eine Phantasiewelt bedeutet, das wurde Wirklichkeit mit allem sorgfältigen beschafftem Milieu, und die Dichtung ging darin unter, [...] ihre Erhebung ein Philisterium« (60f.).

⁷⁵ Diese Vorstellung hat mit dem Theateraufführungskonzept des späteren Theaterprofessors mehrere Berührungspunkte, insbesondere die Beziehung der gesamten Aufführung zum Autor und zum Text.

Unterstützung ihr kulturfördernden Aufgaben« gegründet wurde (*Mitteilung des Vereins „Die Lese“ E.V.* 1910: 39). Theodor Etzel und Georg Muschner hatten eine Woche vorher die erste Nummer von „Die Lese. Literarische Zeitschrift für das deutsche Volk“ herausgegeben, auf deren ersten Seite sie die Mission der wöchentlichen Zeitung klar ausdrückten:

An das Deutsche Volk!

Viele Millionen Mark jährlich stiehlt die Schundliteratur dem deutschen Volke aus der Tasche und vergiftet ihm dafür mit ekler Nahrung Herz und Geist. Besonders das junge Geschlecht und das einfache Volk, die beide unser Heiligstes sein sollen: der fruchtbare Acker der deutschen Zukunft – die leiden am schwersten.

Die Lese geht von dem Glauben aus, daß eine gute Literatur zum Ersatz der Schundliteratur nicht erst geschaffen, sondern nur herbeigeschafft zu werden braucht. [...] Die Lese will die guten Werke einer früheren Ernte als billige und gute Kost bieten; sie will vor allem aber auch die lebenden Dichter, Denker und Volksbildner popularisieren. [...] Die Lese wird die tägliche Produktion aller Geistesgebiete verfolgen und wird das Beste vor der Vergessenheit bewahren, auf daß es weiter fruchte im breitesten Volke.

Die Lese wird sich freihalten von ästhetischen, religiösen, moralischen, politischen Tendenzen; sie hat nur die eine Tendenz: die der geistigen Selbständigkeit und poetischen Freiheit.

Die Lese geht von dem Glauben aus, daß die Zeit gekommen ist, da das deutsche Volk reif genug ist, um durch eine großzügige einheitliche Organisation auch die Verwaltung seiner Geistesschätze in die eigene Hand zu nehmen.

Die Lese will eine Organisation darstellen von Freunden einer guten Literatur, weit verstreut, wo deutsche Zunge klingt, und doch vereint und verbunden durch dieses eine ideelle und praktische Ziel. (Etzel/Muschner 1910: 1)

Das Engagement für das Volk und die Jugend geht auch im Fall dieses Unternehmens durch die Kunst hindurch, ohne sich in die Politik einzumischen. Die Idee, eine Vereinigung aus einer Zeitung heraus zu bilden, basierte bemerkenswerterweise auf dem »ideelle[n] und praktische[n] Ziel«, die »gute« Literatur als den unmittelbarsten Weg zu präsentieren, den man gehen musste, um die Geisteswerte der Nation zu bewahren und das Volk ebenso wie die Zukunft der deutschen Gesellschaft zu bilden. Die Zeitung und ihr Verein blieben aber von jedwedem Chauvinismus weit entfernt und machten auch ausländische Schriftsteller bekannt, wie de Balzac, Baudelaire, Chaim Nachman Bialik, Björnson, D’Annunzio, Dickens, Gautier, R. W. Emerson, Gorki, W. Irving, Maeterlinck, Ada Negri, Przerwa-Tetmajer, Pu Sung Ling, Poe, Ruskin, Thoreau, L. Tolstoi, Turgenev, Twain, W. Whitman oder Wilde; außerdem wurden dort Reisebeschreibungen über

Argentinien, Brasilien, Südindien, Montenegro, Ceylon, Mexico, Amerika, Kanada und deutsche Afrikakolonien sowie Beiträge über Länder- und Völkerkunde veröffentlicht⁷⁶; schließlich wurden altjapanische Märchen, orientalische und japanische Sprichwörter⁷⁷ übersetzt und provenzalische, jüdische, bretonische und indische Legenden erzählt. Noch wichtiger scheinen hier die Nachrichten über die Deutschen und die deutschen Gruppierungen zu sein, die sich im Ausland befanden: Das Informiert-Sein und Informiert-Werden über transnationale Phänomene, über die Verflechtungen zwischen der deutschen und der jeweils ausländischen Kultur fand jede Woche in „Die Lese“ einen breiten Raum und füllte fast die ganze Rubrik „Nachrichten“. Kutscher war unter den ersten 22 ordentlichen Mitgliedern, die dem Verein beitraten, zusammen mit Rosenthal, Hubert Wilm, Karl Henckell, Etzel, Muschner und dem Generalsekretär Gustav Mendelsohn Bartholdy. Am 1. Oktober 1910 wurden in der Zeitung die Mitglieder des Ausschusses bekannt gemacht: Kutscher war auch dabei. Er selbst lieferte kleine Artikel für die Zeitung, wie die Charakteristik des Dichters Freiligrath *Zu Ferdinand Freiligraths hundertstem Geburtstage* und vermutlich das Autorporträt von Hebbel⁷⁸, antwortete auf die Leserpost als Mitglied der Redaktion⁷⁹ und empfahl die Publikation von Beiträgen, die von seinen begabten Schülern geschrieben wurden⁸⁰; demnach könnte man annehmen, dass er Hermann Löns für einige Artikel in der Zeitung gewann, wie es schon vorher für die „Werdandi“-Zeitschrift passiert war. Schließlich gelang es Kutscher, zwei von ihm herausgegebene Werke im Lese-Verlag zu veröffentlichen: die schon erwähnte Sammlung der Gedichte Reders⁸¹ und *Klassische Verbrechergeschichten*⁸².

⁷⁶ Ab dem II. Jahrgang findet man zum Beispiel Berichte über rumänische Hochzeitsgebräuche, türkische Frauen, marokkanisches Postwesen, Londoner Straßenleben oder über den Dschungel von Siam.

⁷⁷ Die Rubrik „Orientalische Weisheit“ war bemerkenswerterweise von Roda Roda betreut, der selbst die Sprichwörter sammelte und übersetzte.

⁷⁸ In einem Brief an Hans Brandenburg vom 24. Dezember 1909 lobte Kutscher die von ihm veröffentlichte Schillerbriefauswahl und drückte sich wie folgt aus: »Sie haben wirklich das Zeug, etwas zu sagen. Ich freue mich von Herzen darüber und will Ihr Werkchen stets nennen wo ich kann. Ich freue mich in Ihnen einen Wesensverwandten auf dem großen Ackerfelde zu begrüßen« (Monacensia, A I/9). Kaum fünf Monate später wurde der „Autorenspiegel“ des 8. Heftes der „Lese“ Friedrich Hebbel gewidmet (1910: 157); dort wies der Verfasser an das von Brandenburg zusammengestellte Buch *Der heilige Krieg* hin. Wenn auch das Porträt nicht von Kutscher selbst verfasst wurde, ist seine Teilnahme daran durchaus evident: Das Werk Brandenburgs wurde, wie versprochen, tatsächlich genannt.

⁷⁹ Sein Kürzel „Dr. A. K.“ taucht auf den folgenden Seiten auf: (2. Jg.) 624, 656, 672, 720, 735, 830; (3. Jg.) 32, 320,

⁸⁰ Das bekannteste Beispiel dafür ist die Veröffentlichung von Magda Janssens *Karl Henckell, ein Dichterbild* (1911). Vgl. dazu den Briefwechsel Kutscher - Janssen vom 26. Juli bis zum 6. September 1910 (Monacensia, MJ B 48 1025/1962). Im Oktober 1910 trat auch Janssen dem Verein „Die Lese“ bei. Vgl. *Die Lese* 1910: 548.

⁸¹ Als erstes Vereinsbuch im Jahr 1910 wurde gerade Heinrich von Reders *Gedichte. Aus den Werken und dem Nachlaß ausgewählt und eingeleitet von Artur Kutscher* bestimmt. Das bedeutete eine kostenlose Überlieferung des Werkes an alle Jahresmitglieder des Vereins. Ende Oktober gelang die Versendung; in der Zeitung wurde sogar ein kleiner Abschnitt aus dem Buch veröffentlicht (1910: 681).

⁸² Der Band enthält Schiller *Der Verbrecher aus verlorener Ehre* und Kleists *Michael Kohlhaas*.

Beteiligung an der Münchner Moderne und Unterrichtstätigkeit

Bereits in Kutschers Beteiligung am „Werdandi“-Schrifttum, am Verein „Die Lese“ und an unterschiedlichen Zeitschriften ist die Überlappung von Aktivismus, kritischer Arbeit, Interesse fürs Gegenwartstheater – Drama sowie Aufführung – und Unterrichtstätigkeit zu erkennen. Im Sommersemester 1908 gab der Schriftsteller Hans Harbeck die Anregung, ein Seminar zu gründen, in dem sich sowohl Schüler als auch Literaten über aktuelle Werke und brisante künstlerische Themen auseinandersetzen konnten. Das Projekt entwickelte sich rasch in einer Dimension, welche die akademischen Räumlichkeiten und Gebräuche sprengte. Die Unterrichtsübungen beschränkten sich nicht auf das Universitätsgebäude, sondern schlossen Theaterbesuche, Gespräche in Kutschers Wohnung und Autorenabende des „Neuen Vereins“ ein. Aus der Strukturierung des ersten Kutscher-Seminars stellt sich also heraus, dass sowohl Studenten als auch Künstler und Intellektuelle im Lernprozess artistischer sowie gesellschaftlicher Praktiken gleichermaßen engagiert waren. Aus diesem Grund unterschied Kutscher nie deutlich zwischen seiner Lehrerrolle und seiner aktiven Teilnahme an der Münchner Moderne: »Die Dozentur brachte mit sich, daß meine literarischen Beziehungen sich bedeutend vergrößerten« (1955: 249). 1908 wurde Kutscher in den künstlerischen Beirat des „Neuen Vereins“ gewählt. Hier bekam Kutscher auch

die besondere Aufgabe, die Leitung der „Intimen Abende“ zu übernehmen, die alle acht bis vierzehn Tage stattfanden⁸³, und jüngere, vor allem Münchener, aber auch auswärtige Dichter, Komponisten, Rezitatoren, Sänger einem empfänglichen Kreise vorzuführen. [...] Große Vortragsabende wuchsen sich zu kulturellen Ereignissen aus und konnten bald Honorare ansetzen von 500 Mark und darüber. (Ebd.)

Bevorzugte Gäste waren hierbei Dichter, die aus ihren neuesten Werken vorlasen und mithin Anlass zur Diskussion mit Kutschers Studenten und Freunden gaben. In Kutschers Erinnerungen tauchen an einigen „Intimen Abenden“ unter anderem die Namen Richard Dehmel, Max Halbe, Liliencrons, Carl Spitteler und sogar der Physiker Wilhelm Ostwald auf. Aus dem Brief vom 27. Oktober 1909 an den „Neuen Verein“ kann man die Art und Weise entnehmen, wie Kutscher die Autorenabende veranstaltete (Monacensia, NV B 79):

Werter Herr Doktor!

Ich möchte an den kleinen literarischen Abenden gerne sprechen lassen Lulu v. Strauß u. Torney, Gustav Meyrink, Friedrich Huch und dann den russischen Anarchisten. Dies als vorläufiges Programm. Kann der Verein für den Fall, daß Honorar gefordert wird, etwas

⁸³ Der erste Autorenabend fand eigentlich im Jahr 1910 statt.

auswerfen und wieviel im Höchsthalle? Selbstverständlich bemühe ich mich, möglichst kostenlos zu arbeiten. Bitte um Antwort.

Auf Wiedersehen!

Ihr / Dr. Artur Kutscher

Bemerkenswert ist Herbert Günthers Behauptung, die Autorenabende hätten sich nicht programmatisch, sondern spontan entwickelt (1938: 21). Das könnte auch stimmen, wenn man Kutschers Erfahrung in der Konstellation der Münchner Gesellschaften bis zu diesem Zeitpunkt in Erwägung zieht. Als Veranstalter der „Intimen Abende“ nutzte er die Möglichkeit, ästhetische Würdigung, Geselligkeit und Erziehung junger Wissenschaftler oder Literaten zu vereinbaren und somit eine mentale transnationale Voraussetzung für die Aufnahme moderner Werke zu schaffen, wodurch erst ein kooperatives Lernen ablaufen konnte.

Mit kooperativem Lernen ist eine Lernsituation gemeint, welche die von jedem Akteur erlebte Überwindung der Diskrepanz zwischen einem aktuellen Ist- und einem intendierten Soll-Zustand durch die Interaktion aller an der Zielsetzung beteiligten Personen ermöglicht (Wehner/Clases/Endres 1996: 75f.). Kutscher schlug Aktivitäten vor, die eine Brücke zwischen der alten Künstlergeneration und den Nachwuchskräften bildeten. Ein klares Beispiel dieses Organisationsmusters liefert eine auf den 20. Dezember 1909 datierte Postkarte an Rosenthal, Rechtsanwalt des „Neuen Vereins“ (Monacensia, NV B 79):

Lieber Herr Doktor!

Wenn der Neue Verein zu Paul Heyses 80. Geburtstage am 15. März kein größeres Fest à la Martin Greif veranstalten will, dann möchte ich einen intimen Abend für Anfang März ankündigen. Darüber müßte ich bald Sicherheit haben, die Sie mir gütigst verschaffen wollen.

Ergebenst

Ihr / Dr. Artur Kutscher

Andersrum nahm Kutscher Impulse auf, die von anderen Mitgliedern herkamen, wie eine andere Mitteilung am 5. Februar 1910 beweist (Ebd.):

Lieber Herr Doktor!

Das Angebot des Herrn Putscher ist nicht unwillkommen; ein Liliencronabend als eine Art Gedenkfeier, bei welcher etwa Henckell oder Conrad Erinnerungsworte spräche, eine Solche in etwas größerem Stile, allerdings müßte dazu auch Frau Paula Dehmel- Regensburg hinzugezogen werden, etwa für die Lyrik, da ja ihr Angebot das ältere ist. Ende April wäre wohl

als Semestereinleitung ein günstiger Termin. Ich möchte das begrüßworten. Bitte äußern Sie sich recht bald dazu, dann wende ich mich an Direktor Kaufmann⁸⁴.

Besten Grüß

Ihr / Dr. Artur Kutscher

In diesem Brief sieht man auch Kutschers aufmerksamen Blick auf das Zusammentreffen von festen Gesellschaftsmitgliedern, namhaften Autoren und Neulingen im Kreis der Literaten seiner Kollegs. Darüber hinaus muss man die Typologie der vorgeschlagenen Autorenabende genau betrachten, weil Geburtstags- und Gedenkfeiern sowohl eine Kanonisierung der jeweils betroffenen Schriftsteller als auch eine Ritualisierung der „Intimen Abende“ in Gang setzte. Der Prozess der Kanonisierung entspricht der Wissenskultivierung seitens der CoP, die ihr gemeinsames Projekt auf paradigmatische Figuren und deren Erfolg projiziert und in ihnen ihre Referenzmodelle erkennt; die Ritualisierung hingegen dient der Aushandlung von gemeinsamen Ressourcen, welche kollektive sowie individuelle Identitäten entwickelt: »In einem gewissen Sinne ist jede Art der kulturellen Darstellung [...] Erklärung und Entfaltung des Lebens selbst, wie Dilthey oft sagte« (Turner 1989: 17). Anders formuliert: Der rituelle Rahmen, d.h. die geregelte und doch zur Grenzüberschreitung konzipierte Selbstdarstellung, verstärkt die Abgrenzung einer CoP, weil diese einerseits durch die Reproduktion von Erfahrung und Wissen eine Art Kontinuität erzeugt und andererseits dank des Auftretens von Brüchen und Verschiebungen Veränderungsprozesse durchgeht. Jedes Mitglied ist in der Praxis seiner Gemeinschaft als Individuum situiert, doch auch als Teil eines sozialen Tätigkeits- und Wissenssystems: Er bringt Praktiken hervor und muss zugleich ständig mit diesen konfrontiert werden, was zu ihrer Überprüfung, Änderung und Fortsetzung führt.

Zur kulturellen Darstellung des Vereins gehörten auch die Theateraufführungen, »obgleich die Spielplangestaltung allgemein freier geworden war« (1960: 63). Der schwächeren Theaterbetätigung des „Neuen Vereins“ stellte Kutscher dann seine zeremoniellen Autorenabende entgegen. Er lud Bühnendichter an „Intimen Abenden“ ein; der entstehende Kutscher-Kreis erklärte sich immer bereit, auch die Aufführungen zu besuchen; weiterhin teilte Kutscher mit dem Verein das öffentliche Eintreten für Frank Wedekind, von dem drei Stücke aufgeführt wurden⁸⁵. Trotz alldem sah Kutscher noch zur goldenen Zeit des Vereins die Bühnenwelt nur als eines der brauchbaren Hilfsmittel für die Modernisierung der Kultur, nicht als das wirkungsvollste. Bezüglich des Anfangs der theaterwissenschaftlichen Bemühungen Kutschers ist also eine innere

⁸⁴ Kaufmann war der kommerzielle Direktor des Vereins, dessen Beschlüsse von Josef Ruederer stark kritisiert wurden und im Juni 1911 zum endgültigen Rücktritt des Dichters vom Verein führten.

⁸⁵ 28. Januar 1907: *Frühlingserwachen* (Schauspielhaus); 8. November 1910: *Die Büchse der Pandora* (Künstlertheater); 20. Dezember 1911: *Oaha* (Künstlertheater). Wedekind war der meistgespielte Autor des Vereins. Alle Aufführungen des „Neuen Vereins“ sind in Wenig 1954: 137-139 aufgelistet.

Widersprüchlichkeit zwischen seinen wissenschaftlichen Publikationen und seinem zunehmenden Engagement für das lebendige Theater hervorzuheben. Zum einen unterschied Kutscher die sogenannten „dramatischen Kräfte“⁸⁶ kaum von der Dichtkunst und hielt die Ausdruckskunst der Bühne noch für eine reproduktive Kunst, die vom Spielleiter hervorgebracht sei; zum anderen verdankte er dem Werdegang des „Münchener Künstlertheaters“ und des „Neuen Vereins“ einen neuen Gesichtspunkt hinsichtlich des Theaters. Er selbst betätigte sich darstellerisch im Verein⁸⁷, wobei er einen Einblick in das gespielte Theater gewann und sich mit der Bühnenpraxis vertraut machte, und versuchte eine enge Fühlung zwischen Studentenschaft und gegenwärtiger Bühne aufrechtzuhalten. Gerade um 1909/1910 bemerkt man in den Universitätsvorlesungen und -übungen Kutschers die progressive Trennung zwischen der sogenannten neueren deutschen Literatur und der kritischen Analyse von Theaterstücken und Inszenierungen. Diese Transition vervollkommnete sich nur innerhalb des Kutscher-Kreises und durch die Beziehung zwischen dem Lehrer, den Schülern und den Künstlern. Mit anderen Worten verwirklichte sich die Abgrenzung der praxisorientierten Theaterwissenschaft von der Germanistik erst durch die Einsatzbereitschaft der Mitglieder, in den Vorstellungen und Instrumenten, die Subjekte teilten, in der Praxis, im kollektiv erarbeiteten Wissen, und nur später fand sie eine entsprechende theoretische Formulierung bzw. die Bestimmung ihres Wissensbereichs und dessen Ausdehnung. Um diese Entwicklung zu verstehen, muss man zunächst die in der Zeitspanne 1908-1910 von Kutscher veröffentlichten Schriften und der Aufbau seines theatergeschichtlichen Seminars gegenüberstellen.

Kutschers Forschungsprojekte zwischen 1908 und 1910

In diesen extrem produktiven drei Jahren arbeitete Kutscher parallel an zwei Projekten: an der Darlegung der Wichtigkeit der wissenschaftlichen Reflexion über künstlerische Ausdrucksformen und an der Beschreibung des gegenwärtigen Theaters, wie es sich allmählich durch unterschiedliche Reformbewegungen bestimmte. Zum ersten Forschungsprojekt gehören die Beiträge *Kunst als Wissenschaft* und *Schiller und wir* sowie die Monographie *Die Kunst und unser Leben. Grundstein zu einer Kritik*, zum zweiten *Die Ausdruckskunst der Bühne*. Eine Zwischenstellung nimmt dann der Aufsatz *Über den Naturalismus und Gerhart Hauptmanns Entwicklung* ein, nicht nur wegen seines Inhalts, sondern auch wegen der Publikationsumstände des gesamten Hauptmannheftes: Auf den Seiten der neuen Halbmonatsschrift „Der Spiegel“ (München) diskutierte Kutscher über die Hauptfragen, welche Rolle spiele die Persönlichkeit des Kritikers in der Kunstkritik und welche

⁸⁶ Damit meinte Kutscher alle Kräfte, die zu einer Theateraufführung bringen, also das Vermögen von Schauspielern, Regisseuren, Dramaturgen, Bühnenbildnern usw.

⁸⁷ Günthers Mutmaßung lautet, Kutscher habe sich fünfzigmal als Darsteller betätigt (1938: 17).

Eigenschaften besitze die wissenschaftliche Kritik⁸⁸. Als notwendige Vorbemerkung stellte er zuerst fest, der höchste Zweck der Kritik sei es, das Wesen und die Stellung des Kunstwerkes zu werten und zu zeigen. Doch sei der Anspruch auf die Objektivität der Kritik paradoxal, denn »[i]m übrigen wird das Wertniveau der Kritik stark durch die Individualität des Kritikers bestimmt« (712). Jeder Kritiker projiziere nämlich eine Art Lichtreflex auf das Kunstwerk und gebe der Leserschaft sein eigenes Kunstverständnis. Um dann die Gefahr zu vermeiden, die wahre Natur des Kunstwerkes zu verkennen, müssten nur große, tiefe, freie Individualitäten die Kunst interpretieren, weil einfache Menschen bloß naturnahe Eindrücke geben könnten, die ihrem Geschmack, ihrer zufälligen Veranlagung entsprechen. Da die Kunst »die höchsten Potenzen des Lebens« verkörpert, könne nur ein hochstehender Mensch »das Recht und die Kraft« haben, sich darüber zu äußern (716)⁸⁹. Der Wert der Kritik liege also sowohl in der Kunsterkenntnis als auch in der Bedeutung der kritischen Persönlichkeit. Nur durch die beiden könne eine wissenschaftliche Kritik existieren. Hier erkennt man Kutschers elitäre Vision des Kritikers, der nicht nur, wie der Künstler selbst, »Psychologie und Ästhetik lebendig in sich« trägt (715), sondern auch imstande ist, sich jeweils in das Wesen des Kunstwerkes einzufühlen und dessen innere Gesetze zu abstrahieren und zu beurteilen. Trotz dieser Kunst- und Kritikbetrachtung, die deutliche Spuren von Diltheys Erlebnistheorie enthält, ist Kutschers Anerkennung und Würdigung der Subjektivität in der kritischen Untersuchung von entscheidender Wichtigkeit nicht nur für die Entwicklung seines Stilkunde-Begriffs, sondern auch für die spätere Organisation der theaterwissenschaftlichen Praxis. Der Kritiker hat nach Kutschers Meinung eine aktive Rolle in der Entwicklung der Kunst, weil er alle Arten künstlerischen Ausdrucks umfasst und ihre Bedeutung im Zusammenhang mit dem Leben selbst aufzeigt⁹⁰. Wie Kutscher 1911 noch präziser formulierte: »Die Untersuchung [des Kritikers, C.M.B.] geht auf die Vollendung des Kunstwerkes in sich selbst, auf die Frage, wie sehr ein Gebilde in seiner Organisation seinen Zwecken und Mitteln entspricht« (552).

Die Rezeption von Diltheys Lehre wurde erst in *Die Kunst und unser Leben* von Kutscher explizit genannt. Der Ausgangspunkt ist hier die Definition von Einzelkunst, im Gegensatz zum allgemeinen Begriff ‚Kunst‘, und folglich die Hervorhebung der jeweiligen ästhetischen Ausdrucksformen. Jede Kunst hat ihre Sonderbedingungen, die der Kritiker analysieren soll, um die Grenzmöglichkeiten der Gestaltung und den Stil des Künstlers zu unterscheiden. Kutscher gibt

⁸⁸ Die Herausgeber der Wochenschrift „Das Blaubuch“ gaben Kutschers Ausführungen wieder, »weil sie die Grundlage zu einer Entgegnung sein sollen« (712).

⁸⁹ In Kutschers Worten hallt Nietzsches Kunst- und Kritikvorstellung wider, welche der Philosoph besonders im vierten Buch der *Fröhlichen Wissenschaft* dargelegt hat. Vgl. die Aphorismen Nr. 299, *Was man den Künstlern ablernen soll* (1973: 218), und Nr. 307, *Zu Gunsten der Kritik* (224f.). Jahre später, in *Elemente des Theaters*, bezog sich der Theaterprofessor dann explizit auf jene Schrift Nietzsches (1932: 65).

⁹⁰ Mit diesem Thema beschäftigte sich Kutscher weiter im *Kritiker und Kunstwerk* (1911). Vgl. bes. S. 551.

darauf folgend eine klare Definition von Stil: Er sei das Ergebnis der Vertrautheit des Künstlers mit dem Handwerkszeug seiner Kunst, der Reinheit in der »Anwendung der natürlichen Mittel und Kräfte« und der absoluten Konzentration (6). Was den Wissenschaftler aber besonders interessiert, ist die Beziehung zwischen Kunst und menschlichem Leben; diese sei in ihrer Wechselwirkung zu finden, weil die Kunst eben im Leben ihre Wurzel habe und sich gleichzeitig als Lebensfaktor ergebe⁹¹. Diesbezüglich gilt Diltheys *Das Erlebnis und die Dichtung* (1906) als prononcierte theoretische Grundlage für Kutschers Kunst-Auffassung. Es muss trotzdem noch präzisiert werden, dass Wilhelm Dilthey auch in früheren Schriften die Aufgabe der Literaturwissenschaft schon beschrieben und, noch wichtiger, den Grund für eine neue Poetik angegeben hatte – Schriften, die Kutscher gleichwohl rezipiert zu haben scheint. 1878 hatte Dilthey in der „Zeitschrift für Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft“ den Artikel *Über die Einbildungskraft der Dichter* veröffentlicht und zehn Jahre später seine Ideen in dem Essay *Die Einbildungskraft des Dichters. Bausteine für eine Poetik* überarbeitet, dessen Grundelemente bereits 1883 im ersten Buch seiner *Einleitung in die Geisteswissenschaften* untersucht worden waren. Was in Diltheys Kunsttheorie besonders auffällt, ist der von ihm gewiesene Mittelweg im prokreativen Vorstellungskomplex, und zwar zwischen dem romantischen Glauben an eine autopoietische Genialität, welche ihre Werke und zugleich ihr selbst als schöpferische Kraft erzeugt, und der These moderner Diätetik, nur eine regulierte, gesunde Wirtschaft der Lebensenergien könne die Kunstproduktion aufbauen. Dilthey stellt den künstlerischen Schaffensprozess in Analogie zu biologischen Vorgängen vor, und zwar als ständige »Metamorphose des Wirklichen« (Dilthey 1887: 138). Der Ausgangspunkt der Literaturtheorie Diltheys liegt bekanntlich in der dichterischen Phantasie oder, besser gesagt, in »ihrer Stellung zur Welt der Erfahrung« (Dilthey 1877: 57), weil die Einbildungskraft des Künstlers jede Art von Lebensvorstellung transformiert. Phantasie sei also eine im menschlichen Leib tief verwurzelte Zusammensetzung seelischer Leistungen; der Unterschied zwischen Dichtern und gewöhnlichen Menschen bestehe also in einer mehr oder minder strukturierten Fähigkeit, Vorstellungen und Bilder zu häufen und aus deren Fülle Situationen, Motive, Charaktere, Fabel und Handlungen zu erzeugen, welche die ursprüngliche Wirklichkeit der Erfahrung überschreiten, ohne sie völlig auszulöschen. Auch Kutscher hielt die gestaltende Phantasie für den Hauptfaktor der Kunst und teilte Diltheys Erlebnis-Gedanken: Gegenstand aller Kunst sei das Erlebnis, und zwar die lebendige Erfahrung, demzufolge sei jedes Kunstwerk ein Lebensausdruck, eine fixierte, geregelte Form des Erlebnisses. Da das unmittelbare Erlebnis keine objektivierte Struktur hat, ist es dem Menschen unverständlich; erst durch eine Ausdrucksgestalt kann es erfasst werden. In der

⁹¹ Auch diese Konzeption stammt aus Diltheys Dichtungstheorie, welche voraussetzte, die Kunst komme als Artikulation des Lebens hervor, weil das Leben selbst ins Ästhetische fortschiebe. Vgl. Dilthey 1883: 87-89.

Kunsterzeugung, und vor allem in der Dichtung, offenbart sich die natürliche Beziehung zwischen selbst- und weltbezüglichen Erlebnissen und den Gestaltungsmöglichkeiten, mit denen der handelnde Mensch die Innenansicht der Lebensvorgänge ausdrückt. Von diesen Prämissen ausgehend, stellte Kutscher fest, die Annahme „das Wesentliche der Kunst ist die Form“ sei irrtümlich: »Lebensfülle und Kraftüberschüsse geben, genauer betrachtet, sowohl die Möglichkeit zum Erlebnis [...] als auch andererseits erst die Nötigung zur Erzeugung« (14). Es sei erst der Ausdruckszwang, im Sinne von Genuss oder Qual, der den Künstler bezeugt. Kutscher argumentierte weiter: »Kunst lässt sich definieren als zum selbstständigen, rein aus sich verständlichen Ausdruck gekommenes Lebensgefühl« (16). Unter solchen Bedingungen ist die Kunst schön, bzw. wertvoll. Die Schönheit an sich sei nämlich im Kunstwerk nicht erkennbar, weil entweder dort ein Wert vorhanden ist oder nicht: »Schön ist das Ästhetisch-Wertvolle schlechthin« (19). Diese Konzeption von Schönheit und Wertvollem begleitete Kutschers Aktivität auch im Bereich der Theaterwissenschaft, wo er sich auf Wirkung und Bewegung konzentrierte. Er wiederholte noch deutlicher: »Das ist das Erkennungszeichen der Kunst: Sie wirkt, wirkt auf unser ganzes Wesen und erzeugt Bewegung, Betätigung, Wechselwirkung aller unserer Kräfte in gesteigertem Masse [...]; wir erleben unser eigenes Ideal!« (23f.). Wiederum im Einklang mit Diltheys Poetik ist Kutschers Definition vom Künstler als »Kulturprodukt«, in welcher der Privatdozent das In-der-Zeit-Sein des Künstlers und dessen Betätigung an der kollektiven sowie individualen Bewusstseins- und Identitätsentwicklung hervorhob. Der Dichter denkt wohl in Bildern und Gestalten, in seinem Denken erreicht die Phantasie eine neue Freiheit und schöpft eine poetische Welt, aber das Ganze wäre unmöglich, wenn er aus seinem Verhalten zur Wirklichkeit die Regel zur Kunsterzeugung nicht herausziehen würde. Eben das Spiel der Wechselwirkung zwischen den von der Natur herkommenden Eindrücken, sowie Erfahrungen, und der freien, in der Kunstschöpfung tätigen Phantasie wahrt die ständige genetische Verwandlung der Kunst. Der Dichter kann daher aus der objektiven Realität nicht herausgelöst werden. Einen weiteren Schritt in diese Richtung machte Kutscher freilich mit der Betonung der Wichtigkeit der Kunsterziehung. Hier ging er auf Friedrich Nietzsche ein, der mit seiner „Umwertung aller Werte“ die Erkennungszeichen von Kunst und Nicht-Kunst abgegeben hatte. Nach Kutscher sei die Kunst in ihrer Bedeutung für das Leben notwendig, deshalb sollte man eine angemessene Kritik entwickeln, welche »die Kunstwerke richtig zu werten und einzuordnen weiß« (43). Nochmals unterstrich der Wissenschaftler den subjektiven Charakter der Kritik, die immer von einer bestimmten Persönlichkeit ausgeübt wird, was sich irgendwelchem Anspruch gegenüberstellte, die Kunst rein objektiv zu untersuchen.

Die Anwendung seines ganzen kritischen Modells erprobte Kutscher in der Beschreibung der Sonderstellung Hauptmanns gegenüber dem sogenannten Schulnaturalismus. Aufschlussreich in diesem Versuch ist zunächst die Tatsache, dass sich Kutscher zum ersten Mal mit einem noch tätigen Dramatiker beschäftigte. In vieler Hinsicht hatte Gerhart Hauptmanns dramatische Produktion den Anfang der theatralischen Moderne in Deutschland markiert und, wie Hermann Pongs treffend bemerkte⁹², Kutscher selbst »kam aus dem Naturalismus, manchmal brach ein handfester Materialismus in ihm auf, er konnte nichts dafür, so sehr war er Zeitinstrument« (in Günther 1938: 203). Daher muss man in Kutschers Beitrag über Hauptmann auch betrachten, ob und inwieweit er einen kritischen Abstand zur naturalistischen Strömung schaffte. Ganz am Anfang beschrieb Kutscher den Naturalismus als »ein Kunsttypus, der den kulturellen Zuständen und Bestrebungen der vergangenen achtziger und neunziger Jahre notwendig parallel lief« (1909a: 1). Weiter berief er sich auf die Beziehung zwischen Naturalismus und damaliger Modeliteratur, was die ersten naturalistischen Theaterversuche als Gegenentwürfe zu »Feuilleton-Dramen« und Konversationsstücken darstellt: »Entstanden ist der Naturalismus aus Wirklichkeits- und Gegenwartslust, oder [...] aus Achtung vor dem Leben« (2). Gerade weil das Leben in seinen minimalen Details und Umständen hierdurch an Bedeutung gewann, schien der naturalistische Stil dem Theater günstig zu sein: Seine Technik gab »den gegenwärtigen Vorgängen, die das Drama vorführt, Lebenssicherheit«, und zwar die innere Anknüpfung ans Leben. Nichtsdestotrotz führten die Exzesse des Naturalismus zur Ablehnung der theatralischen Form, die der Spielbarkeit, der Aufführung dienen muss. Die Figur Hauptmann sah Kutscher als Kontrast zur »Beeinflussung und Mode« des schon kristallisierten Schulnaturalismus. Es sei nämlich durch eine natürliche Veranlagung, bzw. durch seine Beobachtungsfähigkeit und sein »feinentwickeltes Sinnenleben«, dass Hauptmann zum Naturalismus kam (3). Dementsprechend sei Hauptmann nie »ein konsequenter Naturalist« gewesen, wie der schon in seiner Frühproduktion charakteristische Zwiespalt zwischen Bedarf an Motivierung und Gefühl, Ethos, Menschenliebe beweise: »Hier wird Persönlichkeitsstil und Zeitstil von selber Natur eins, und der Begriff Mode fällt weg« (4). In dem Urteil ist Kutschers Angriff auf das Konzept ‚Mode‘ ablesbar, die jede freie Entwicklung der Kunst behindert, kein eigenartiges Kunstwerk von Tiefe und Lebensnähe schafft und letzten Endes das bewusst kritische Spiel zwischen realer Gegenwart und Fantasiereich abbricht. Trotz Hauptmanns originellem, künstlerischem Weg zeigte Kutscher dennoch seine Bühnendichtung als untheatralisch an, als kein Drama *stricto sensu*. Gerade an dieser Stelle kommt Kutschers explizite Definition von Drama hervor: Das Dramatische ist nicht einfach der »Ausdruck ursprünglicher Denktätigkeit«, es

⁹² Pongs blieb an der Universität zu München vom WiSe 1911/12 bis zum darauffolgenden SoSe. In jener Zeit besuchte er auch Kutschers Kolleg.

muss vielmehr die Merkmale der Darstellbarkeit in sich tragen (5). Wenn also die Hauptmannschen Stücke auf der Bühne immer lebendig bleiben sollen, weil sie von Anfang an »nie Abklatsch und Wirklichkeit geboten [haben, C.M.B.], sondern einen Extrakt aus den Begebenheiten und Zeiten, eine energische Zusammenziehung«, dann werden neue Darstellungsprinzipien gebraucht, weil die naturalistischen der modernen Bühne schon fremd geworden sind⁹³: Es sei unmöglich, Hauptmanns Stücke als Naturalisten herunterzuspielen (6). Den klaren Unterschied zwischen literarischer Vorlage und Aufführung erkannte Kutscher bereits im Jahr 1909, doch fehlte ihm noch damals die Eindringlichkeit des Blicks in Beziehung auf das Wesen des Theaters und auf dessen Kernelemente.

In Bezug auf die gegenwärtigen Versuche, die Klassiker der Literaturgeschichte zu modernisieren, untersuchte Kutscher weiter das Problem des Mangels an Stilgefühl. In seinem Aufsatz *Schiller und wir* ging er von der erstaunlichen Vielfalt an Kritiken aus, die Schillers Werke entweder verherrlichen oder verwerfen. Als Grund für die bei den Vertretern anderer Zeitstile verbreitete Verachtung führte Kutscher die Tatsache an, dass Dichter wie die Gebrüder Schlegel, Bleibtreu, Alberti, Otto Ludwig oder Hebbel die Notwendigkeit fühlten, ihr eigenes ästhetisches Programm zu verteidigen und daher den Vater der klassischen deutschen Dramatik sozusagen zu töten. Wegen des breiten thematischen Spektrums seiner Werke, anhand dessen man »Mythologie, Sage, Geschichte, Kulturgeschichte, Philosophie, Ästhetik und Ethik« behandeln konnte, sei Schiller dann der deutsche Schuldichter *par excellence* geworden, was seine Kunst aber dogmatisiert hatte (1909b: 5). Um der Vergöttlichung willen hatte man sogar wahrheitswidrig behauptet, Schiller sei ein Volksdichter gewesen. Diese Annahme lehnte Kutscher dezidiert ab: »Das eigentliche Dichterische und Große an seiner Kunst bleibt gerade dem Volke fremd« (7). Nicht nur habe Schiller das Volk nie geschätzt, sondern habe auch öfters erklärt, die Aufgabe der Volksdichtung solle ausschließlich die Ausbildung und Erhöhung des Individuums zum wahren Menschen sein. Kutscher kommentierte also lapidar: »Volkstümlich im allgemeinen Sinne ist an Schiller nur das bunte Gewand; das Wesen seiner Kunst aber ist hoch darüber erhaben und wird nie vom Volk erfaßt und begriffen werden, wird ihm auch niemals vertraut werden können« (Ebd.). Das Schädlichste für die Schiller-Rezeption beobachtete Kutscher allerdings im Verhalten mancher angeblichen Literaturhistoriker, die Schiller verleugneten und nur Goethe anerkannten. Der Begriff „Literaturgeschichte“ einige eigentlich zwei Konzepte: einerseits die Literatur bzw. die edelste

⁹³ Hierzu muss auch Kutschers Kritik an Otto Brahm erwähnt werden. Der spätere Theaterwissenschaftler drückte sich ganz offen aus: In Brahms Inszenierungen am Deutschen Theater Berlin und dann am Lessing-Theater habe man »keinen Stil der Aufführung als den einen bestimmten naturalistischen, für den man nur eine Reihe von Nuancen kannte. Man merkte sogar die langsame Wandlung der modernen Dramatik gar nicht und spielte deshalb auch den späteren Gerhard [sic!] Hauptmann nicht, wie es ihm gebührte. Es wäre zu viel gesagt, wollte man behaupten, daß Brahm Gerhard [sic!] Hauptmann in Berlin zugrunde gespielt hat, aber geschadet hat er ihm außerordentlich« (1910: 39f.).

Erfüllung des Lebendigen seitens eines Künstlers, andererseits die jeweiligen persönlichen und geschichtlichen Bedingtheiten der Kunsterzeugung. Sie solle sich dementsprechend darum bemühen, »das stilistisch oder historisch Spezifische an Schillers Gedichten« zu zeigen und zu preisen. Abgesehen von Kutschers Beschreibung der Schillerschen „Ideendichtung“ und Hochschätzung der Tragödie *Die Braut von Messina*⁹⁴, muss man immerhin auf die Schlussfolgerungen des Aufsatzes über Schiller aufmerksam machen. Dort lieferte Kutscher seinen Kommentar zum Modernisierungsdrang und zur Vergewaltigung des ursprünglichen Charakters von alten Werken – wie denen von Schiller⁹⁵. Solche Lektüren seien kommunikationsunfähig, unproduktiv, kurzum Fehlgeburten, weil sie dem originellen Beitrag der einzelnen Künstler zur Menschheitsentwicklung nicht beachten. In diesem Zusammenhang profiliert sich noch zusätzlich Kutschers Generation-Gedanke, welcher historische sowie kulturelle Veränderungen erklärte. Wie Dilthey schon klar festgestellt hatte, enthalte jede Generation sowohl das Erbe der vergangenen Generationen als auch die Keime des kommenden Werdegangs⁹⁶. Also, nur die Anerkennung und Wiedergabe der Eroberungen sowie das Versagen vorheriger Künstler könne der jungen Generation dabei helfen, den gesellschaftlichen Entwicklungsprozess fortzuführen. Kutschers Worte klingen sonderlich einleuchtend: »Wir streben gerade jetzt wieder kraftvoller zu den Zielen deutscher Kultur; nicht von Schiller weg, sondern zu Schiller hin führt uns dabei naturnotwendig der Gang der Entwicklung, weil Schillers Reichtum und Fülle erst ganz nutzbar gemacht werden muß.« (14). Die wahre Poetik allein – ebenso gut wie die wahre Kritik – ist in der Lage, die Kraft, die Bewegung, die Gefühle der Dichter und dessen Epoche immer aktuell zu machen und dadurch am Fortschritt der Geschichte teilzuhaben. Insofern fühlte sich Artur Kutscher als ein selbstbewusster Bestandteil der neuen Generation und, als Wissenschaftler, übernahm er die Aufgabe, eine neue Poetik zu fundieren, welche mit Hilfe anderer ästhetischen Einzelwissenschaften eine allgemeine Ästhetik entfalten könnte. Auffällig ist, dass er mit der Bühnenwelt anfang.

Der programmatische Untertitel seiner ersten wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem gegenwärtigen Theater, *Die Ausdruckskunst der Bühne. Grundriß und Bausteine zum neuen Theater*, entsprach nicht dem tatsächlichen Inhalt des Werks. Kutscher verfasste das kleine Buch im Jahr 1909, so dass es schon im September abgeliefert werden konnte⁹⁷. Trotzdem erschien es erst im August 1910 und wurde wegen der unsystematischen Methodik öffentlich kritisiert. Friedrich

⁹⁴ Am Beispiel eines Chors von *Die Braut von Messina* verwarf Gerhart Hauptmann hingegen in seiner am 13. Januar 1911 uraufgeführten Tragikomödie *Die Ratten* die altüberlieferte klassizistische Theater-Konzeption und deren Beziehung zur Gesellschaft. Das Trauerspiel Schillers war damals tatsächlich im Mittelpunkt einer heftigen Debatte über die Erneuerung des Theaters.

⁹⁵ Kutscher selbst verwandte in diesem Zusammenhang den starken Ausdruck »Vergewaltigung« (1909: 13).

⁹⁶ Siehe dazu Parnes 2005: 249-251.

⁹⁷ Vgl. Kutschers Mitteilung vom 1. September 1909 an Magda Janssen (Monacensia, MJ B 1025/1962).

von den Leyen machte nämlich im Novemberheft der „Süddeutschen Monatshefte“ klar, Kutscher habe im gesamten Werk keine klare Definition von Ausdruckskunst gegeben. Kutscher ließ aber seine Abwehr nicht fallen und auf den Seiten derselben Zeitschrift erwiderte er: »Zur Definition dessen, was für mich Ausdruckskunst der Bühne heißt, dient mir das ganze Buch, vor allem aber das sechste Kapitel« (152). Fast dreißig Jahre später stellte Herbert Günther hinwieder fest, dieses erste Theaterbuch habe Kutscher den »Rang als Kritiker des Theaters« gegeben (1938: 36).

Um die anfängliche Missbilligung und den späteren Erfolg des Werks zu kontextualisieren, sowie um Kutschers zunehmendes Interesse für die Bühnenwelt vor Augen zu führen, ist es zuerst notwendig, den Aufbau und die Methodologie der Untersuchung zu analysieren. In Kutschers Aufsatz geht es um eine Auseinandersetzung mit den unterschiedlichsten Versuchen, das Theater und die Bühnendichtung zu reformieren. Dabei beschäftigte sich der Theaterforscher maßgeblich mit der Shakespeare-Bühnenreform, mit Max Reinhardt und mit dem Münchener Künstlertheater. Das sechste, zentrale Kapitel war der Stilisierung gewidmet, welche der letzte Zweck der theatralischen Darstellung sei und die zum ersten Mal auf der Bühne des Künstlertheaters bestrebt wurde. Die Rolle des „Münchener Künstlertheaters“ darf daher für die Entwicklung des theaterwissenschaftlichen Ansatzes Kutschers nicht unterschätzt werden. Der Autor bereitete das Hauptkapitel seines Theaterbuchs mit zwei theoretischen Prämissen und einer kurzen Geschichte jeder Typologie von Theaterreformbewegung vor. Ganz am Anfang erklärte er den Begriff Theater und die Eigenschaften der Theaterkritik. Nach Kutschers Meinung waren die intensivsten Bestrebungen nach einer Reformierung des Theaters erst Anfang des 20. Jahrhunderts aufgetaucht, weil sich das Theater den Menschen wieder als ein »Kulturfaktor« gezeigt hatte (1910a: 1). Alle anderen Künste hatten schon einen Prozess innerer Wandlung durchgemacht, deren würdigstes Ergebnis die Verständigung über das Wesen, die Sonderbedingungen und die Grenzen jeder Kunst war. Nun war das Theater mit einer gewissen Verspätung nachgekommen, denn um die Theaterkunst zu erneuern, war es zuerst nötig, dass die anderen Künste „mit sich im Reinen“ waren (3). Die geförderten Reformen brachten aber sowohl würdige Einsätze als auch Verwirrungen, wie beispielsweise die öffentliche Wirkung des Theaters und die einzigartige Stellung der Theaterkritik⁹⁸. Das Sujet der Untersuchung war also die »Aufführung als ein[] Kunstwerk« (7), eine Offenlegung, die schon in den Gängen der Theaterwissenschaft wiederhallte. Doch ging Kutscher noch weiter:

⁹⁸ Hier unterschied Kutscher nochmals zwischen Geschmack, und zwar etwas Zufälliges, was von Sachen und Verhältnissen nichts weiß, und vorurteilsfreier »Liebe zur Kunst«, welche die Besonderheiten jedes Kunstwerkes erkennt und darstellt (7).

Es ist klar, daß eine nur literarische Beurteilung der Ausdruckskunst der Bühne nicht imstande sein kann, das Problem zu erschöpfen oder auch nur die richtige Stellung zu ihm zu finden. Dieser häufig gemachte Fehler ist ein Zeichen mangelnder Kultur. Selbstverständlich gibt es aber auch nicht rein malerische, architektonische, oder auch rein schauspielerische Beurteilungsmöglichkeiten dieser Frage. Es handelt sich um eine Ausdruckskunst, die mehr Mittel gebraucht wie jede andere, um eine reproduktive Kunst, die eine Fülle anderer Künste zu einer Harmonie, zu einer Einheit und Neuheit zusammenfaßt. Die Beurteilung dieser Kunst ist möglich von einem universellen Kunst- und Stilgefühl, und Spezialkenntnisse auf den Gebieten der Einzelkünste können nicht in den Mittelpunkt gehören, so wichtig sie auch zum Verständnis überhaupt sind. (7f.)

Diese Äußerung liefert mindestens drei Denkanstöße: Zuerst erwähnte Kutscher den Mangel an einem methodischen Instrumentarium, das der Analyse des Theaterwesens zum Nutzen sein konnte. Da in der Aufführung mehrere Künste beteiligt sind und zusammenwirken, ist es unmöglich, mit den einzelnen „Beurteilungsmöglichkeiten“ jeweiliger Kunstwissenschaft die Komplexität des Gegenstandes Theater zu erforschen und zu ergreifen. Der theaterwissenschaftlichen Erforschung scheint daher schon eine Art Interdisziplinarität innezuwohnen. Wenn das Theater die Kunst der Gesamtdarstellung sei, dann werden »Fachleute aus den Einzelgebieten« zusammenarbeiten müssen, um »wieder eine nähere Berührung der Künste untereinander, eine gegenseitige Befruchtung und Vollendung« zu ermöglichen (122). Dann bezeichnete der Autor das Theater als eine „reproduktive Kunst“, die keine unabhängige schöpferische Kraft habe, da sie nur das Resultat der Harmonisierung anderer Künste sei⁹⁹. Schließlich taucht auch Diltheys Theorie wieder auf, als Kutscher die Wichtigkeit eines „universellen Kunst- und Stilgefühls“ unterstrich, und zwar die Fähigkeit, das partikuläre Ereignis der Aufführung in seiner Individualität wahrzunehmen und zu verstehen. Es sei also für den Wissenschaftler notwendig geworden, die Beziehung des Theaters zur Literatur, bzw. zur Dichtung, zu klären. Der Ausgangspunkt war eigentlich Th. Manns *Versuch über das Theater* und dessen These, Theater und Dichtung seien unvereinbar, weil der Dichter entweder Lesedramen erzeuge oder lasse, dass sich auf der Bühne nur die mimische, improvisatorische Kunst entfalte¹⁰⁰. Kutschers Stellung dazu war hingegen, dass das »improvisatorisch-natürliche« Theater nur ein früheres Stadium war, welches immer noch im

⁹⁹ Diesen Knotenpunkt erklärte er noch weiter: »Eine Ausdruckskunst also ist die Kunst des Theaters, [...] sie ist reproduktiv. Das Wort „reproduktiv“ bedeutet keine Herabsetzung, sondern will nur besagen, daß ein fertiges Kunstwerk ihr zum Anlaß der jedesmaligen Betätigung wird, und daß dieses Kunstwerk mit seiner Art die besondere Richtung und Verwendung der gesamten Ausdrucksmittel bestimmt, – nicht etwa beschränkt an Entfaltung« (115f.). Eine reproduktive Kunst existiere nur dazu, ihren Stoff, bzw. das Kunstwerk, zu stilisieren, weil »künstlerisch Schaffen heißt, in Welt und Leben die Symbole gestalten, Welt und Leben stilisieren« (153).

¹⁰⁰ Einen Vergleich zwischen Kutschers und Manns theatertheoretischen Positionen führt Andrea Bartl (2008) durch: Siehe bes. S. 81-83.

Bauerntheater oder in Dialektstücken lebte, und dass „ein Theater, das mit der Dichtung steht und fällt, ein Theater, das der Ort der Darstellung von Dichtung ist“ dessen Entwicklung war (12). Mit anderen Worten, im alten Theater war nicht die Bühnendichtung wichtig, sondern das Theaterstück schlechthin, bzw. das Mimische. Die Bühnendichtung unterscheidet sich doch von anderen Dichtungen: Diese sei » – um mich eines Wortes von Edward Gordon Craig zu bedienen – unmittelbare Handlung, Ausstattung, Stimme« (13). Die Handlung habe innere künstlerische Bedingungen, das Drama trage in sich die Spuren der Darstellbarkeit, welche der Bühnendichter immer beachten müsse. Feinde der Bühnendichtung seien dementsprechend sowohl Umgestaltungsversuche epischer Vorlagen, wie bei Paul Lindau, Kolportage und jede Art von »Unterhaltungsroman in dramatischer Form« (25), wie Max Dreyers *Siebzehnjährige*, als auch die Pseudo-Bühnendichtung, die die Bühne nicht berücksichtigt:

Durch Flucht aus der Wirklichkeit und Zufälligkeit des Tages, durch Symbolisierung und Filtrierung der Verhältnisse, durch Verlegung der Vorgänge in die Vergangenheit und Ferne, in die Fabel, in das Märchen verlor man schließlich das Leben aus den Händen und schuf einer Theorie zuliebe Gebilde ohne Blut und Wärme. (26)

Als Beispiel führte Kutscher Vollmöllers Dramen sowie Liliencrons und Falkes Dichtungen für das Theater an: Ihnen fehlte die Berücksichtigung der Gesetze der dramatischen Form, die »aus dem Wesen des Dramas«, also aus der Bühne, stammen (27). Solche künstlichen, lebensfremden Mischungen produzieren keine Kunst, denn das Kunsttheater sei »Stil und Ausdruck unseres Lebens« (31). Nach diesen methodisch-erkenntnistheoretischen Vorbemerkungen näherte sich Kutscher der Gegenwart: Eine Reformierung des Theaters hätte sich nicht von der Dichtung aus entwickeln können, weil das dichterische Werk immer isoliert bleibe. Die Reformen bewegten sich also – seit den Meinungen, durch Otto Brahm bis zu Max Reinhardt¹⁰¹ – in einer einzigen Richtung: »große dramatische Dichtungen mit allen Mitteln der Bühne zu einheitlicher, lebendiger Wirkung zu bringen« (35). Und gerade in den letzten Jahrzehnten hatten sich rein mimische Theaterformen neben werktreuen Aufführungen¹⁰² moderner Dramatik erneuert. Was Reinhardts Tätigkeit betrifft,

¹⁰¹ Kutscher konzentrierte sich auf die bedeutendsten »Versuche der Vervollkommnung der alten Theaterart«, doch erwähnte er auch andere wichtige Beiträge, wie die von Alfred Freiherr v. Berger in Hamburg, von Luise Dumont in Düsseldorf, von Hagemann in Karlsruhe und von Mahler und Roller an der Wiener Hofoper (53).

¹⁰² Kutscher hat nie das Wort „Werktreue“ benutzt, doch seine Auffassung von Aufführung liegt dem Konzept, im Sinne einer künstlerischen Auseinandersetzung mit einer dramatischen Vorlage, sehr nahe. Wenn er zum Beispiel Reinhardts Regieleistung kritisierte, hob er immer hervor, der Regisseur habe einigen Stücken viel mehr geben wollen, als es nötig war, wobei er seine künstlerische Tätigkeit nicht im Dienst des Dramas gesetzt habe. Darüber hinaus erklärte Kutscher in seiner *Stilkunde*, das Drama sei ein bildsamer Stoff, der durch die Inszenierung ins Mimische des Bühnenspiels übertragen werden müsse. Fast am Ende seiner Ausdruckskunst sagte er noch bezüglich der historisch „treuen“ Darstellung, es sei »völlig ausgeschlossen, mit allem historischen Kram zu arbeiten und die Peinlichkeit, die

erkannte Kutscher durchaus richtig, keine habe »soviel zur Reform des älteren Theaters in unserer Zeit getan als Max Reinhardt« (42), allerdings erblickte er zwei Defekte in den Leistungen des Meisters: Oftmals näherte sich Reinhardt »den Grenzen des Möglichen«, wobei manche Stücke »unter der Last des Aufwands« (48), unter den »barocken Lyrismen« (49) erstickten. In diesem Urteil ist Kutschers Ablehnung jeglicher Exzesse des Regietheaters deutlich spürbar. Außerdem habe Reinhardt in der letzten Zeit das Ensemble-Spielen vernachlässigt: Die schauspielerische Einheit seiner Inszenierungen sei wegen des unkontrollierten Virtuositums der Stars nicht mehr vorhanden. Das Münchener Künstlertheater unterschied sich doch von den schon erwähnten Reformen, indem es radikaler war; trotzdem hing es mit allen früheren und gleichzeitigen Reformversuchen zusammen. Kutscher skizzierte dann kurz die Geschichte der nahestehenden Bestrebungen und erwähnte Behrens und Fuchs' Versuche in Darmstadt, die zunehmende Abneigung gegen Exzesse und die Förderung nach Stilreinheit und szenischer Einfachheit – was mit sich brachte, dass »Wagner mit seinem barocken Prunk [...] so schwer verdaulich wie der Geschmack Ludwigs II. in seinen Schlössern« wurde und dass man sich an die Naturbühne wandte (63) –, Ernst Wachlers Naturtheater in Thale am Harz, Reinhardts Experimente nach Appias und Craigs Muster und schließlich die Shakespearebühne von Geneé, Lautenschläger und Savits. Die Hauptleistung des Künstlertheaters sah Kutscher demnach in der Einrichtung einer Phantasiebühne, die der »Phantasie wieder Recht und Raum« gibt (79), die das dramatische Wort nicht belastet und wiederholt, sondern »der Phantasie des Zuschauers einen Unterstützungspunkt« gibt (93), wobei sie mit allen ihren Mitteln den Zweck erfüllt, „anzudeuten, ein Zeichen für die Bedeutung zu geben“ (84). Diese Phantasiebühne wurde von Kutscher als Gegenbegriff für die Illusionsbühne der Historienstücke der Meinigen, des Naturalismus Brahms und der Sommernachtstraum-Inszenierung Reinhardts benutzt, welche die menschlichen Sinne ständig enttäuschte. Nur die auf der und durch die Phantasiebühne erreichte Stilisierung konnte also der Polysemie und Polyfunktionalität des theatralischen Zeichens gerecht werden: »Ist die Bühne des Künstlertheaters für eine stilisierte Darstellung sinn- und zweckgemäß, dann ist sie auch dadurch für unsere Bühnendichtung die langersehnte Pflegestätte, dann ist sie das Theater für unsere Tragödie und unsere Komödie« (89). Über den von Fuchs gerne gebrauchten Begriff Reliefbühne äußerte sich Kutscher insoweit skeptisch: Relief bedeute nämlich nicht dasselbe von Stilisierung, »sondern nur eine besondere, intensive, strenge Richtung des Stilisierens. Das Künstlertheater darauf festnageln wollen, heißt mit ihm Prinzipien reiten; aber die Bühnenverhältnisse erlauben dort Gott sei Dank mehr, sie erlauben eine Stilisierung überhaupt« (90). Die Lobrede Kutschers auf das Künstlertheater blieb aber nicht

Pedanterie und Schulgelehrsamkeit anzuwenden, die man mit dem Namen „Treue“ so gern beschönigt. Dabei käme eine Art von Ausstattungsstück heraus, und dadurch würden die menschlichen und symbolischen Werte umhüllt und verdeckt. Das Historische muß streng stilisiert werden [...].« (173).

ohne Kritik, da er die Schwäche des Unternehmens Fuchs' gleichwohl hervorhob: die Regie in einiger Hinsicht und die Schauspielkunst im Allgemeinen. Eben mit der Spielleitung und der Schauspielkunst beschäftigte sich Kutscher in den letzten Kapiteln seines Werkes, wobei er einerseits den Spielleiter als eigentlichen Schöpfer des Theaters bezeichnete, der alle Künste in Harmonie bringe, und andererseits die Hegemonie der Schauspielkunst verurteilte, die nicht Zweck des Theaters sei, sondern nur ein Mittel zur einheitlichen, harmonischen und stilreinen Darstellung. Was man bezüglich des Beitrags von Kutscher noch betonen muss, ist seine Positionierung in der Debatte über den Nationalismus in der Kunst. Dreimal äußerte sich der Wissenschaftler gegen einen unmotivierten und sterilen »Teutonismus«: In Wachlers Tendenz zur Züchtung und Popularisierung von Hausdichtern fand Kutscher »die Gefahr, daß die Herren vom Teutonismus mit aufdringlicher und unkünstlerischer Art dies Feld erobern und es damit der freien Kultur entziehen« (69); weiterhin erschien ihm »lächerlich [...] das Geschwätz vom Nationalstil«, weil nur das reine Kunstwerk zu reden habe. Am Ende musste er auch seine Bezeichnung „deutsches Theater“ erklären: »Ich nenne unser Theater nicht das germanische, denn das griechische hatte ja denselben Charakterzug, und mir liegt nichts ferner, als auf dem universellen Boden der Kunst dem Teutonentum zu huldigen« (115). Das deutsche Theater habe mithin keine absolute Selbständigkeit, folge dennoch eigenen Gesetzen und Aufgaben und daher könne man von einem „deutschen Theater“ sprechen. Kutschers Anerkennung der „universellen“ bzw. transnationalen und transkulturellen Basis des Theaters verbindet sich sofort mit der Notwendigkeit, die zeit- und raumbedingten Entfaltungen dieser Ausdruckskunst zu untersuchen. Man hätte das komplizierte, flüchtige Wesen des Theaters erst erfassen können, wenn man es an lokale verkörperte Aufführungen gebunden hätte.

Eben dank der experimentellen Versuche des Münchner Künstlertheaters begannen die theaterwissenschaftlichen Interessen Kutschers präzisere Konturen anzunehmen: Neben der Behandlung und Klarstellung theaterhistorischer Tatsachen musste die Wissenschaft Erkenntnisse für die Behandlung von Dramen auf der Bühne vermitteln und ihren Beitrag zur Theaterreform leisten. Im Sommersemester 1909 hielt Kutscher die erste theaterwissenschaftliche Vorlesung mit dem Titel „Schillerprobleme: Dramatische Pläne und Fragmente“, in der er auch Friedrich Hebbel behandelte. Die thematische Kontinuität mit seinen germanistischen Seminaren ist hier noch durchaus erkennbar; schon im nächstfolgenden Wintersemester betitelte Kutscher aber sein theaterwissenschaftliches Kolleg „Schauspielkunst und Regie“, wobei er den Fokus von Drama und Dramatikern auf die gesamte Aufführung verschob. Als 1908 das „Münchener Künstlertheater“ eröffnet wurde, schloss sich nicht nur der „Neue Verein“ dieser Szenenreform an, sondern auch der entstehende Kutscher-Kreis. Der Privatdozent veranstaltete die ersten kurzen Exkursionen mit

seiner Seminargruppe, um die Inszenierungsbedingungen in der Wirklichkeit, an Ort und Stelle der theatralischen Tätigkeit zu untersuchen. Er nahm bereits im Frühling 1908 Kontakt mit Littmann und Fuchs auf, um den Wissensdurst wie auch den Enthusiasmus seiner Schüler für das gegenwärtige Theater zu entfachen. Am 18. Mai erklärte sich Max Littmann bereit, Kutscher und seinen Hörern die Bühne des Münchner Künstlertheaters zu zeigen, doch bat er um ein Hinausschieben des Besuches wegen intensiver Proben. Kaum einen Monat später schrieb er Kutscher: »Unter Bezugnahme auf unsere kürzliche Unterredung teile ich Ihnen mit, dass das M.K.Th. Ihnen nächsten Sonntag Vormittags 10 Uhr und an späteren Sonntagen Vormittags 9 Uhr zur Verfügung gestellt werden konnte« (DLA, A:Kutscher 57.4874). Noch im Jahr 1910 ist Kutschers Beziehung zum Künstlertheater nachweisbar, denn am 26. Januar findet man in einem Brief von Georg Fuchs an Artur Kutscher die folgenden Sätze:

Der Besichtigung des Künstlertheaters am 9. Februar dürfte, so weit ich jetzt sehen kann, keine Bedenken entgegenstehen. [...] Bei diesem Anlasse danke ich Ihnen wiederholt wärmstens für das lebhafteste Interesse, welches Sie den Bestrebungen des Künstlertheaters entgegenbringen [...]. (DLA, A:Kutscher 57.4510)

Die Tagesausflüge oder Führungen des neugeborenen theaterwissenschaftlichen Kurses beschränkten sich aber nicht auf das Künstlertheater: Kutscher setzte sich gleichwohl mit dem Generalintendanten Freiherr von Speidel in Verbindung, um im November 1908 das königliche Hoftheater und das Prinzregentheater besuchen zu können¹⁰³. Es ist ferner höchstwahrscheinlich, dass sich Kutschers Kontakt mit Paul Brann – seit 1905 Gesamtleiter des von ihm selbst begründeten Marionetten-Theaters „Münchner Künstler“ – in die Frühphase der Münchner Theaterwissenschaft datieren lässt¹⁰⁴. Die Auswahl der Theaterarchitekturen und Theaterformen für die konkrete Feldforschung enthüllt eine größtmögliche Vielfalt von Interessen und veranschaulicht darüber hinaus die Vorherrschaft der Praxis gegenüber der Theorie.

¹⁰³ Vgl. DLA, A:Kutscher 57.5283.

¹⁰⁴ Siehe dazu die im Branns Brief von 26. November 1925 enthaltenen Hinweise auf die »besseren Zeiten« (DLA, A:Kutscher 57.4337).

Teil III.

Erste Entwicklungsphase der Theaterwissenschaft als Lerngemeinschaft

Das Problem einer umfassenden Theorie und das Objekt ‚Theater‘

Das Lebensgefühl, das in unserer Stilkunde¹ die größte Rolle spielt, der Stempel künstlerischer Gültigkeit, hat schöpferische Geister – wie hundert Namen beweisen – immer wieder angezogen und in ihrem Wirken bestimmt. Ich bin sicher, wer die so basierte Stilkunde beherrscht und anzuwenden weiß, wird Ungewöhnliches erreichen. Das war mir als Dozent immer Ziel für meine besten Studenten. Ich mühte mich darum, daß sie etwas Außerordentliches erreichten. Und auch heute noch [...] wünsche ich meinen Schülern, allen Schwierigkeiten zum Trotz, daß sie es zu etwas Außerordentlichem bringen. (Kutscher 1958: 258)

Im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts profilierte sich eine neue Disziplin, die von der Tätigkeit einer Lerngemeinschaft gefördert wurde. Um der Praxis des Münchner theaterwissenschaftlichen Kurses eine bestimmte „Trajektorie“ sowie feste Grenzen zu verleihen, verschaffte Kutscher der Theaterwissenschaft eine umfassende Theorie, welche den *Modus operandi* der wissenschaftlichen Untersuchung vorschlagen sollte. Zum einen verdeutlichte Kutscher die Beziehung zwischen der Literaturwissenschaft und der Wissenschaft des Theaters, wobei er den Untersuchungsgegenstand des neuen Wissensgebiets detailliert beschrieb, zum anderen führte er – zusammen mit den anderen Mitgliedern seines „Wirkungskreises“ – die Forschungspraxis im theaterwissenschaftlichen Bereich weiter. Überdies erweiterte der Theaterprofessor die organisierten Aktivitäten und den Wissensaustausch inmitten seiner Arbeitsgruppe, und etablierte neue Rituale ebenso wie neue Beziehungen, sodass unterschiedliche Stufen der Partizipation an der gemeinsamen Praxis festgelegt werden konnten. Nicht zuletzt unternahm Kutscher vielerlei Anstrengungen, um in der Öffentlichkeit bzw. vor der deutschen Intelligenz den Wert seiner Lerngemeinschaft zu beweisen. Diese Popularisierung der Theaterwissenschaft zielte auch darauf ab, neue Mitglieder zu gewinnen, welche durch ihre Erfahrung und Interessen die geteilte Praxis hätte bereichern können.

¹ Kutscher benutzte den Begriff ‚Stilkunde‘, um eine wissenschaftliche Stilkritik zu bezeichnen, eine theoretische und ästhetische Untersuchung der formalen Eigenart künstlerischer Äußerung. Man könnte in der von Kutscher propagierten Stilkunde eine Art „deskriptive Stilistik“ erkennen, d.h. eine »Analyse und Beschreibung synchron wie diachron beobachtbarer Stile«. Solche Stilistik untersucht »anhand von Musterbeispielen den Stil einer Epoche, eines Genres, eines Werkes oder eines Dichters systematisch in seinen sprachlichen Mitteln, Ausdruckswerten und ästhetischen Wirkungen«. Dabei bezog Kutschers Stilkunde Wertungen ein (Czapla 2007: 515).

Als Kutscher die ersten theaterwissenschaftlichen Kollegs ins Vorlesungsverzeichnis der Münchner Universität einführte, bekam er sofort den Widerstand der Philosophischen Fakultät zu spüren. Dafür gab es vor allem zwei Gründe: Sicherlich handelte es sich zunächst, wie an anderen deutschen Universitäten, um die unterschiedliche Betrachtung des Forschungsgegenstands ‚Theater‘. In München trat aber auch die Methodik der von Kutscher geprägten Theaterwissenschaft sehr schnell in den Vordergrund: Eine auf der Praxis basierte Forschung wurde als einen Affront gegen die historisch-philologische Tradition der Germanistik empfunden. Da die sog. „Theatermethode“ der Münchner Theaterwissenschaft in der allgemeinen Stilkundevorstellung des Theaterprofessors ihren Ursprung hat, wird im Folgenden an erster Stelle der wissenschaftliche Ansatz Kutschers erläutert und an zweiter Stelle die Unterschiede zwischen Literatur und Theater gezeigt, welche die Lerngemeinschaft um Kutscher herausarbeitete.

Zunächst beschäftigte sich Kutscher mit der Definition einer grundlegenden Theorie für die Bestrebungen seiner theaterwissenschaftlichen CoP: Erst die Begrenzung des Wissensbereiches kann zu einem produktiven gemeinsamen Projekt führen und daher zur Entwicklung der Lernstruktur beitragen. Schon am Anfang seiner Unterrichtstätigkeit und publizistischen Arbeit sprach Kutscher von einer subjektiven Kritik des Theaters, die zu einer angeblich objektiven Quellenforschung im Gegensatz stand. Bezeichnenderweise betitelte er den zweiten und abschließenden Band seines Handbuches der Theaterwissenschaft *Stilkunde des Theaters* (1936) und sein Lebenswerk *Stilkunde der deutschen Dichtung* (1951/52), mit einer Wiederkehr des Wortes „Stilkunde“, welche die fundamentale Rolle der Kritikausübung in der wissenschaftlichen Beschäftigung Kutschers überdeutlich signalisiert. Die Begriffe ‚Kritik‘ und ‚Wissenschaft‘ wurden ja im Beitrag *Die Kunst und unser Leben* zum ersten Mal besprochen, doch fanden sie erst im Artikel *Kritiker und Kunstwerk* (1911) eine bedeutsame Erweiterung. Kutschers Einsatz für die Herausarbeitung stilkundlicher Konzepte und anwendbarer Maßstäbe für die Kritikausübung konnte nur in den 1950er Jahren seinen Abschluss finden, als er dem sog. „Problem der Kritik“ zwei Bände widmete. In dem 1914 verfassten Artikel bekräftigte Kutscher den Stichpunkt, die Kritik habe nicht die Aufgabe, »den Idealkünstler und das wahre Kunstwerk zu züchten«, sondern »ein bestimmtes Kunstwerk und seinen Schöpfer zu werten« (551). In Adjektiven wie „ideal“ oder „wahr“ steckten nur Abstraktionen, die keinen Kontakt zu einverlebten Erlebnissen bzw. mit dem Leben hatten, deswegen musste die Kritik nur das konkrete Kunstschaffen berücksichtigen. Diesbezüglich muss man aber Kutschers Kunstvorstellung näher erklären: Ein Kunstwerk sei das Ergebnis des Schöpfungsprozesses der Phantasie, die aus der Fülle des Erlebens Existenzen mit selbstständiger Kraft erzeuge. Dank seiner autonomen Phantasiekraft könne der Mensch die Kunst in jeder Form spüren und genießen. Nur die Seele sei eigentlich das schöpferische Element dieser „kunstbetätigten

Phantasie“, deren Stärke aus zwei Teilen bestehe: Intuition, im Sinne von Phantasieanschauung, Blick für Dinge, Menschen oder Verhältnisse, und Gestaltungstrieb, und zwar der Drang, neues Leben fassbar zu machen (1951: 24f.). Da Kutscher also das Kunstwerk als ein Lebensgefühl betrachtete, das zum selbständigen Ausdruck gekommen war², erkannte er in ihm ein mystisches und zugleich »lebendiges, organisches Lebewesen« (39), welches das Individuum unmittelbar dazu fördere, sein ganzes Leben zu intensivieren und sich selbst zu vervollkommen³. Immer wieder versicherte Kutscher seiner Hörerschaft, die Kunst habe ein unmissverständliches Erkennungszeichen:

[S]ie wirkt, sie erzeugt Bewegung, befruchtende Erschütterung, Betätigung, Aktivierung. Wir lernen uns selber und unsere Kräfte kennen, rühren. Schönheit ist überhaupt nicht da, wo nicht Wirkung ist auf unser Leben in Breite und Tiefe. Kunst ist untrennbar von Menschsein. Kunst war da, als der erste Mensch da war. Kunst ist noch da, wenn der letzte Mensch sich in die erkaltende Erdenkruste vergräbt. Kunst ist gesetzt mit dem Leben, mit dem Wesen des Menschen. Die höchste Aufgabe der Kunst ist, uns reicher zu machen in dem Gefühle, ein Mensch zu sein. (zit. nach Günther 1957: 61)

Die Kritik prägte sich also als ein mächtiges Mittel aus, um die Kunst zu pflegen und durch diese der gesellschaftlichen Entwicklung zu dienen⁴. Konkret solle die Kritik aus dem Besonderen eines bestimmten Kunstwerks das Allgemeingültige finden, was allein die menschliche Existenz in jeder Zeit und in jedem Ort nützt: »Wenn nämlich die Kritik einen Zweck haben soll, so muß sie das All der künstlerischen Organe umfassen und deren Natur und Bedeutung im Zusammenhang allen Lebens und Seins aufzeigen« (1911: 551). In einem Textabschnitt, der an den von Wilhelm v. Humboldt herausgearbeiteten Unterschied zwischen „Fremde“ und „Fremdheit“ denken lässt⁵,

² Rückblickend resümierte Herbert Günther, das Lebensgefühl sei Kutscher »zum Hauptkriterium aller Kunst geworden« (Günther 1953: 58).

³ Kutschers Neubegründung der Kunst im Mystischen und gleichzeitig im Organischen enthält viele Anklänge an Shaftesbury, Goethe und Dilthey. Ein expliziter Bezug auf Shaftesbury findet man zuerst in Kutscher 1951: 25f.; 40 und dann in seiner Autobiographie 1960: 255. Insbesondere zog Kutscher Shaftesburys *The Moralists* in Betracht: In jenem Dialog fordere der englische Philosoph von jedem Kunstwerk bzw. von der sinnlich genialen Kunstschöpfung eine organische Gestalt. Shaftesbury betrachtete die Kunst als ein Abbild des Lebens und gerade diese Betrachtung war der Ausgangspunkt von Kutschers Begriff von Stilkunde.

⁴ Die Stilkunde »will nicht Wissenschaft als Selbstzweck sein, sie will Vermittlerin von Kunst und Leben sein, Dienerin an der Kunst und ebenso auch Dienerin an dem Leben« (Kutscher 1960: 75). Dazu sei es bemerkt, dass der aktive Charakter der Wissenschaft in Kutschers Vorstellung jedes Mal nachdrücklich betont wird.

⁵ Das „Fremde“ bzw. die Andersartigkeit, die man in Berührung mit anderen Sprachen, Kulturen, Menschen erfährt, war für Humboldt die schriftlich zu bewahrende Form einer Beziehung, welche die eigene Sprache und Kultur bereichern und die künstlerische Ausdrucksfähigkeit stärken konnte. Die Auseinandersetzung zwischen dem Kultureigenen und dem „Fremden“ hatte also positive Wirkungen auf die geistige Ausbildung des Menschen. Mit „Fremdheit“ bezeichnete er hingegen die Kommunikationsunfähigkeit zwischen der eigenen Identität und der Identität des Anderen (1981: 140f.). Zur Übersetzung bei Humboldt als geistiger und zugleich moralischer Tätigkeit vgl. Ferron 2011, bes. 125ff.

betonte Kutscher weiterhin das Verhältnis des Kritikers zum Fremden, zu „dem Anderen“ im Werk, das er auf jeden Fall erkennen und bewahren müsse. Die Begegnung zwischen dem interpretierenden Wissenschaftler und dem erzeugten Kunstwerk sei die Zusammenkunft von zwei unterschiedlichen Kunst-, Stil- und Lebensgefühlen, die erst in der Kritik eine produktive Umgestaltung finden. Angesichts der Tatsache, dass jedes Kunstwerk aus der schöpferischen Seele seines Künstlers stamme und dass jede Bewertung von einer Persönlichkeit ausgeübt werde, sei die Kritik von Natur aus subjektiv (551f.).

Unter ‚Kritikausübung‘ oder ‚Stilkunde‘ verstand Kutscher demzufolge die Erkenntnis des stilistisch Entscheidenden in den verschiedenen künstlerischen Ausdrucksformen. Da jedes Kunstwerk auf ein Lebensgesetz antworte, und zwar auf eine »innere Notwendigkeit«, die man nur erkennen, verstehen und vertreten könne, wenn man mit dem Leben selbst vertraut sei (553), erfüllte die Stilkunde in Kutschers Theorie die Aufgabe, »die innere Form, den inneren Stil des Kunstwerkes deutlich zu machen, sein Lebensmoment aufzuzeigen« (Ebd.) ebenso wie »die Vollendung in sich fest[zustellen und das Verhältnis dieses Gesamtgebildes zum Leben« (554). Ab den 1950er Jahren definierte Kutscher die Stilkunde als »Wissenschaft vom künstlerischen Ausdruck« (1951: 13) und als »Lehre der Wertung« (1960: 255), wobei er klarstellte, die Stilkunde sei eine umfassende Lehre, welche der Subjektivität der Kritik Einhalt gebiete, indem sie durch eine vierfache Analyse den Wert eines Kunstwerkes erkenne. Erst durch die Berücksichtigung der vier stilbildenden Faktoren – die schöpferische Persönlichkeit, die Zeit oder die Kultur, die Gattung und zuletzt das Material oder die jeweiligen Ausdrucksmittel – könne der Forscher über ein Kunstwerk wissenschaftlich urteilen.

Aus den Berichten von Kutscher selbst über die erste Phase der deutschen Theaterwissenschaft entdeckt man den Kernpunkt seiner Forschungstheorie, die in der Stilkunde ihre Wurzel hat:

Mich mit dem Theater wissenschaftlich zu beschäftigen, gab es zu meiner Studienzeit nur eine Gelegenheit in Übungen des Privatdozenten Roman Woerner über den Spielplan, ernstere Auseinandersetzungen in Berlin bei Max Herrmann oder in Kiel bei Eugen Wolff. Eine Methode der Theaterwissenschaft führte ich 1909/1910 gleichzeitig mit Julius Petersen in den Lehrbetrieb der deutschen Universität ein. (1956: 346)

Zuerst sei angemerkt, dass Kutscher den anderen Begründer der Theaterwissenschaft Max Herrmann in die ältere Generation vermeintlicher Lehrer einfügte, was nicht ganz stimmt. Wenngleich Herrmann 13 Jahre älter als Kutscher war, hatte er sich erst ab 1900 mit der Theaterforschung beschäftigt, also ungefähr 9 Jahre früher als sein Münchner Kollege – die Beiden

gehören so zur selben Generation der Gründungsväter. Für die Tatsache, dass Kutscher eine Affinität zwischen seiner Untersuchungsmethode und derjenigen von Julius Petersen fand, wobei er sich von Herrmanns Forschungsansatz distanzierte, könnte es zwei unterschiedliche Erklärungen geben. Die erste liegt in den persönlichen Beziehungen zwischen Kutscher einerseits und Herrmann und Petersen andererseits: Im umfangreichen Nachlass Kutschers befindet sich ein einziger Brief von Max Herrmann, in dem sich der Berliner Wissenschaftler 1926 bei Kutscher über das Verhalten eines Studenten aus München beschwerte (DLA, A:Kutscher 57.4701). Daher kann man nur vermuten, dass sich Kutscher und Herrmann kannten, ohne weder gute Bekannte noch Freunde zu sein. Darüber hinaus hatte Kutscher die theaterwissenschaftliche Praxis seines Kreises immer als gegenläufige Tendenz zur Berliner Schule Max Herrmanns vorgezeigt, was an eine Art Rivalität zwischen den damaligen Hauptvertretern der Disziplin denken lässt⁶. Dahingegen schätzte Kutscher schon seit 1909 den Kollegen Petersen, weil sich beide Literaturwissenschaftler mit Schiller intensiv beschäftigt hatten und weil Petersen den Theaterprofessor schriftlich einlud, die Neuherausgabe der Anthologie *Deutscher Dichterwald* zu übernehmen⁷.

Die zweite Erklärung liegt aber in Kutschers Vorstellung einer wissenschaftlichen Praxis, die äußerst produktiv sein sollte, um mithin das gemeinsame Lernen zu unterstützen. Wie bereits dargelegt, sollte diese Praxis sowohl eine Auseinandersetzung mit dem Forschungsgegenstand Theater, bzw. die direkte Erfahrung der Erzeugung theatralischer Kunstwerke, als auch eine kritische Reflexion darüber miteinbeziehen. Nur die Stilkunde hätte dem Überlegen, dem Nachdenken eine Struktur geben können, durch die man Bedeutungen in der Kunst sowie im Leben erkennt. Die angeregte theaterwissenschaftliche Auseinandersetzung schloss sowohl die Entwicklung von Wissen – ausgehend von der Untersuchung des mimischen Ausdrucks – als auch die Anwendung dieses Wissens in der Verbreitung der deutschen Kunst und Kultur ein. Während sich Max Herrmann fast ausschließlich der Ausbreitung theatergeschichtlicher Studien und Quellen widmete, verfolgte Petersen ein anspruchsvolles Projekt in Richtung Stilkunde: Unter dem Titel *Die Wissenschaft von der Dichtung* verfasste er zwischen 1939 und 1944 »eine reine Methodenlehre der Literaturwissenschaft mit Abgrenzung ihres Gegenstandes und ihrer Mittel« (Kutscher zit. nach Günther 1953: 54). Die Systematik blieb immer ein Schwerpunkt seiner Forschung, und auch wenn er überhaupt kein Theaterwissenschaftler war⁸, blieb Petersen für Kutscher ein überaus wichtiger

⁶ Nebenbei muss man auch anmerken, dass sich Kutscher gerne der Erfindung des Namens „Theaterwissenschaft“ für das neue Lehrfach rühmte.

⁷ Vgl. Petersens Brief vom 7. Februar 1909 an Artur Kutscher (DLA, A:Kutscher 57.5070/2).

⁸ Knudsen schrieb sogar, dass, als Petersen Direktor des Berliner theaterwissenschaftlichen Instituts wurde, sich »die sehr merkwürdige Situation [ergab], daß der offizielle Vertreter der Theaterwissenschaft diese Wissenschaft selbst geradezu in Zweifel zog.« (1950: 70). Petersen sei auch der Erweiterung der Theaterwissenschaft immer »mit der ausgesprochenen Skepsis der Philologen« gegenüberstanden (Ebd.).

Bezugspunkt, der zäh um den Zusammenhang der Elemente der Stilbildung rang⁹. Nach Kutschers Auffassung fiel die Dichtung aber mit dem höchsten Ausdruck des Lebensgefühls zusammen, also eher mit der Kunst im breitesten Sinne als mit der Literatur schlechthin. Die Dichtung mache das Ewige einer Zeit unmittelbar anschaulich und werde zu einer immerwährenden Gestalt, was sich sowohl den transitorischen Tendenzen der Literatur als auch der Flüchtigkeit der theatralen Aufführung entgegensetzte. Der dichterische Wert, den die Stilkunde erkennen sollte, liege demzufolge nicht nur in der »Macht der dichterischen Sprache«, mit welcher der Künstler das bestimmte Werk gestaltet hatte, sondern auch in der »Kraft des Lebensgefühls«, aus dem es entstand (Günther 1957: 62). Daraus folgte, dass man die systematische Grundlegung kritischer Maßstäbe erst vom Standpunkt der konkreten, erlebten Kunst aus leisten sollte, und nicht auf der Basis einer kunstfernen Theorie¹⁰. Diese von Kutscher als kunstfeindlich betrachtete Theorie, die eine unbestechliche Objektivität und die Zurücknahme der Persönlichkeit des Forschers hinter den Untersuchungsgegenstand verfolgte, war eigentlich das, was die historisch-philologische Tradition an deutschen Hochschulen kennzeichnete. Und wenn nahezu alle Lehrstühle der deutschen Germanistik um die Jahrhundertwende mit Schülern von Wilhelm Scherer wie Erich Schmidt, Gustav Roethe, Max Herrmann oder Julius Petersen, und Schülern von Michael Bernays, wie Franz Muncker oder Carl von Kraus, besetzt waren (König/ Müller/ Röcke 2000: 176), dann konnte Kutschers Theorie und Methodik der Theaterforschung keine Chance haben, eine akademische Anerkennung zu finden. Die „Theatermethode“ entsprach für Kutscher einer Brücke zur aktiven Teilnahme am künstlerischen Erzeugungsprozess, in der jedes Individuum seine eigene Erfahrung mitbrachte und dank dieser die Bedeutung des Kunstwerkes zu preisen wusste. Im Bereich der Theaterwissenschaft war die Persönlichkeit derjenigen, die das theatralische Phänomen miterlebten, bzw. die Subjektivität der Interpretierenden eine Vorbedingung jedweder Analyse. Erst die Beteiligung des ganzen Menschen, mit Körper und Seele, hätte nach Kutschers Meinung zur Würdigung, Vermittlung und letztendlich Weiterführung des mimischen Charakters des Theaters geführt.

Der mimische Charakter stellte in Kutschers Theatertheorie die innere Form des Theaters dar, das Spezifikum der Aufführung im Gegensatz zum literarischen Werk. Die Philosophische Fakultät der Münchner Universität vertrat die These, das Drama sei wesentlich literarisch und man solle daher das Theater aus einer rein philologischen Perspektive betrachten¹¹. Kutscher entgegnete bekanntlich, »es komme im Theater nicht nur auf das sprachlich Poetische an, sondern mehr noch

⁹ Diese geistige Verbindung war auch von einem anderen Aspekt verstärkt, und zwar von Petersens ständiger Hervorhebung des interdisziplinären Charakters der Theaterwissenschaft.

¹⁰ Siehe dazu Günther 1953: 54f.

¹¹ Nach lateinischen Vorlesungsverzeichnissen aus dem 16. und 17. Jahrhundert wurde die Theatergeschichte im Seminarraum lediglich gelesen. Siehe dazu Kutscher 1960: 77.

auf das stilistisch Lebendige und auf das innerlich Formale seiner dramatischen Gestaltung« (1958: 261). Die Theaterwissenschaft stellte dementsprechend für Artur Kutscher das Gebiet der Auseinandersetzung zwischen dem vorgeführten »Ausdruck von Spannungen, Gefühlen und Lebenszusammenhängen« in mimischer Form (Kutscher 1932: 8) und den Menschen dar, die Kunst- und Lebensgefühl in sich haben. Karl Hans Böhm erinnerte sich an die Hauptthese von Kutschers theaterwissenschaftlichen Vorlesungen um 1910: »Die Dichtung ist das Eine und die Bühnenform ist ein Anderes« (in Günther 1938: 266). Um diesen Unterschied zu markieren, nahm Kutscher wiederholt auf repräsentative Vertreter der deutschen Dramatik Bezug – so etwa auf Lessing, Schiller, Hebbel und Otto Ludwig¹².

Die moderne Debatte über die Unabhängigkeit der dramatischen Kunst von der Literatur fing aber für Kutscher mit Hugo Dingers *Dramaturgie als Wissenschaft* (1904/5) an. Dingers Werk bildet den Ausgangspunkt von Kutschers Stellungnahme zum Thema, die im Artikel *Theater und Literatur* (1914) prägnant formuliert wurde. Sowohl das Drama als auch der literarische Text verfügen über den Logos. Die Literatur sei die Kunst des sprachlichen Ausdrucks und deshalb falle sie mit dem Wort zusammen. Im Gegensatz dazu sei die Sprache nur ein nebensächliches Element des Dramas, das seine Vollendung erst in der unmittelbaren Handlung, in der Bewegung und Gestik sowie in der szenischen Ausstattung finde. Wenn man den künstlerischen Wert eines lyrischen oder epischen Werkes beim Lesen entdecke, entfalte sich hingegen die dramatische Kunst erst in der Aufführung. In Anlehnung an Hugo Dingers These, kontrastierte Kutscher die schriftliche Form des Manuskripts mit der tatsächlichen Darstellung. Der ersten entsprach »im besten Falle die abstrakte Konzeption, die vorauskonstruierte und gedachte Erscheinung und Wirkung des Dramatischen«, der zweiten das konkrete Spiel (1914: 1). In der dramatischen Ausdruckskunst seien der literarisch-schriftliche Teil und das schauspielerische Element gleichwertig. Wenn Dinger aber das Wort ‚Darstellung‘ benutzte, um die Dramatik von der sonstigen Literatur zu unterscheiden, bevorzugte Kutscher in der ersten Phase seiner theaterwissenschaftlichen Bemühungen den Begriff ‚Pantomime‘:

Das Drama kann künstlerische Werte haben auch ohne Sprache, sei es nun, daß es seinem eigentlichen Ursprunge gemäß ganz Pantomime ist, sei es, daß es besondere, rein mimische

¹² Vgl. Kutschers Zitate nach Lessings *Laokoon*: »Das Drama [ist] für die lebendige Malerei des Schauspielers bestimmt.«; nach Schillers Brief an Goethe vom 26. Dezember 1797: »[I]ch wüßte nicht, was einen bei einer dramatischen Ausarbeitung so streng in den Grenzen der Dichtart hielt, und wenn man daraus getreten, so sicher darein zurückführte, als eine möglichst lebhafteste Vorstellung der wirklichen Repräsentation der Bretter, eines angefüllten und bunt gemischten Hauses, wodurch die affektvolle unruhige Erwartung, mithin das Gesetz des intensiven und rastlosen Fortschreitens und Bewegens einem so nahe gebracht wird.«; nach Hebbels Vorwort zu *Maria Magdalena*: »Die mimische Darstellbarkeit ist das allein untrügliche Kriterium einer poetischen Darstellung.« (Kutscher 1952: 311).

Szenen enthält. Die Sprache bedeutet für das Drama im Verhältnis zur Pantomime eine stoffliche, inhaltliche Bereicherung und eine Erhöhung des Ausdrucks. (3)

Besonders lobenswert fand er demnach das »literaturrein[e]« Theater, in dem das Dichterische und die »Ausdrucksmittel der Bühne« dem Drama »ganze Entfaltung, letzte Form« einhauchen (4). Was über den dramatischen Aspekt eines Werkes entscheide sei daher sein Stil. Die innere Form eines Kunstwerkes könne lyrisch, episch oder dramatisch sein – Lyrik, Epik und Dramatik seien jeweils die unmittelbare, mittelbare und mimisch-spielerische Art des dichterischen Äußerns. Im letzten Fall bewiese sich die dichterische Kraft im Dienste der Gestaltung und Vorführung von Situationen, Verhältnissen und Charakteren. Als Beispiel für die höchste Dramatik, die das Mimische und das Dichterische verband, zog Kutscher Shakespeare heran¹³, während Schnitzlers *Der einsame Weg* als Lesedrama zur Literatur eingeordnet wurde. Die poetische Dichtung übertraf hier die Pantomime, das Dramatische an sich: »Bei guter Darstellung in intinem Raume [...] wird dies Schauspiel auch von der Bühne herab seine große Wirkung nicht verfehlen. Aber die letzten Schönheiten der Dichtung erschließen sich erst beim Lesen im stillen Kämmerlein« (5). Eine ähnliche Unterscheidung findet man schon in Kutschers Studie *Hebbel und Grabbe* (1913): Am Ende der Gegenüberstellung der zwei niedersächsischen Dramatiker, die danach strebte, die Stellung der Beiden in der Theatergeschichte zu klären ebenso wie ihre Leistungen zu würdigen, fasste Kutscher die Differenzen zusammen, die Hebbels und Grabbes Produktion prägten. Die stilistische Differenz scheint hierzu die wesentliche zu sein: »Dramatisch ist der Stil Hebbels« (153) und »Grabbes Stil ist epischer Art« (154). Was Kutscher damit meinte, sei anhand zweier Zitate erklärt. In der synthetischen Beschreibung von Hebbels Stil behauptete Kutscher:

[e]ine lyrische Unterströmung lässt sich feststellen, die zwar so gross war, dass sie ihm künstlerisch dienen wurde, die aber doch eben als Unterströmung ihn nicht beirren konnte in der Führung der Handlung, im Ausbau der Situationen, im Formen der Charaktere und ihres Ausdrucks. [...] Er achtete darauf, dass das Räderwerk der Seele genau arbeitete und die Bewegung der Handlung mit zwingender Notwendigkeit betrieb. [...] So kommt es, dass das Ganze seines Dramas sich klar und bedeutsam vor Augen stellt. (153)

Grabbe sei umgekehrt unfähig, dem Geschehen und den Figuren seiner Stücke die innere Notwendigkeit zu verleihen, welche seine Kunstwerke durchgängig, lebendig und darstellbar machen würde:

¹³ »Gerade das Dramatische wird bei der Lektüre Shakespeares nicht so stark wirken wie von der Bühne, – das Poetische in ihm gewiß« (1914: 4).

Sein Drama ist von starker Unmittelbarkeit, von poetischer Magie und dichterischem Schwunge, aber doch nur da, wo es eine Resonanz seiner Instinkte gibt. Grabbes Seele ist gedrückt, zerrissen, es mangelt ihm die Kraft zu dramatischer Durchbildung seiner Intuitionen. [...] Diesem Schöpfer konnte das Ganze nur uneinheitlich geraten, und nur die Einzelheit wurde ihm lebendig. Seine Menschen kann er nicht verselbstständigen und aus sich selbst heraus naturnotwendig handeln lassen. (Ebd.)

Kutscher verwandte den Begriff ‚Mimus‘ erst nach dem Ersten Weltkrieg, was eindeutig beweist, dass die Ausdifferenzierung der theaterwissenschaftlichen Forschung zuerst von praktischen Aktivitäten sowie gewachsenen Gewohnheiten und nur später von theoretischen Formulierungen vorangetrieben wurde.

Die Forschungspraxis

Das theatergeschichtliche Kolleg und die daran angeschlossenen Führungen und Ausflüge gaben mir sehr viel und ich denke mit Freude und großer Dankbarkeit an die anregenden Stunden zurück, die ich dabei erlebte. Einen großen Teil meiner theatralischen Bildung verdanke ich jenem Kolleg und den klaren, übersichtlichen, mit zahlreichem Anschauungsmaterial belegten und darum höchst überzeugenden Ausführungen Kutschers. (Janaki Arnaudoff in Günther 1938: 191)

Die ersten theaterwissenschaftlichen Vorlesungen fielen in Kutschers Karriere mit dem Start und der Durchführung paralleler Projekte zusammen. Diese umfassten sowohl die Förderung der gegenwärtigen Literatur – oder Kunst im Allgemeinen – als auch das Experimentieren mit der mimischen und szenischen Gestaltung, mit der Schauspielkunst und mit der Regie. Das Ziel war die Wiederentdeckung des künstlerischen Werts jeder dichterischen Form und, im Fall des Theaters, die Reformierung und Entwicklung der lebendigsten, uralten Ausdruckskunst, welche unterschiedliche Ausdrucksmittel harmonisieren sollte. Ein solches Vorhaben ergab sich als Produkt der Interaktion und des Gedankenaustausches vieler Künstler und Studenten, die mit Artur Kutscher in München daran beteiligt waren, aus ihrer Epoche etwas „Außerordentliches“ zu erschaffen. Andrea Bartl (2008) behandelt ausführlich den Dialog über das reformsüchtige Theater, den Kutscher mit Thomas Mann führte. Doch an diesem Dialog hatten fast alle Intellektuellen der Zeit teil und sie begrenzten sich nicht auf das Theater: Sie besprachen, modernisierten und rehabilitierten alle Kunstgattungen, sogar die primitivsten wie die Passionsspiele und die vermeintlich niedrigsten wie der Zirkus, um damit die ganze Gesellschaft zu erneuern. Statt die Urheberschaft einzelner Ideen oder Vorschläge zu analysieren, scheint es also wichtiger, das Lernsystem zu betrachten, welches eine derartige Zirkulation und Verbreitung von Kenntnissen, Vorstellungen, Wahrnehmungsschemata und Interpretationsmustern ermöglichte. In der kulturellen Geschichte Münchens vor dem ersten Weltkrieg erkennt man unterschiedliche Persönlichkeiten, Bewegungen und Ansatzpunkte, die sich in Kreisen gruppieren lassen, welche ihrerseits mehrere Überlappungen aufweisen¹⁴. Artur Kutscher wuchs in dieser gesellschaftlichen Wissensstruktur und war einer der

¹⁴ Hermann Wilhelm (1993) skizziert überzeugend die künstlerische Struktur der Stadt und erwähnt u.a. die „Gesellschaft für modernes Leben“, den „Akademisch-Dramatischen Verein“ und später den „Neuen Verein“, „Die Dramatische Gesellschaft“, die Gruppen um die Zeitschriften *Die Insel* und *Simplicissimus*, den George-Kreis, die Stammtische am Café Größenwahn bzw. Wiener Café Stefanie, am Café Leopold, am Café Luitpold, an Der bunte Vogel, am Gasthaus Zum Goldenen Hirschen und in der Torgelstube, die Kegelgesellschaft „Unterströmung“, den „Münchner Bühnenklub“ (dazu gab es auch den „Verein süddeutscher Bühnenkünstler“), das theaterwissenschaftliche Seminar Kutschers, die Künstlergesellschaft „Nebenregierung“, die Kulturgemeinschaft „Das junge Krokodil“ und die „Gesellschaft der Münchner Bibliophilen“.

bedeutendsten Wissenschaftler, der ein Lernsystem einsetzen konnte, um das gemeinsame Wissen maßgeblich zu erweitern und effektiv anzuwenden. Seine theaterwissenschaftliche Lerngemeinschaft nutzte die in anderen Vereinen schon vorhandenen Mechanismen der Aufgabenerfüllung, der intellektuellen Auseinandersetzung, der Arbeitsverteilung sowie der Differenzierung der Mitgliedschaft aus und modifizierte sie gemäß ihrem Wissensgebiet, im Dienst ihres Vorhabens. Charakteristisch für die erste Phase des Kutscher-Kreises ist nämlich die enge Verknüpfung von Literatur und Theater in der Tätigkeit seiner Mitglieder: Wenn das einerseits gegen die Begrenzung des Wissensbereiches und gegen die Trennung zwischen der CoP und anderen Gruppierungen wirkte, erprobte das andererseits verschiedene Forschungsmethoden, Inhalte und Repräsentationsmittel. Auf diese Weise bauten alle Mitglieder eine gemeinsame Basis für die Praxis aus, die sie mit ihrem Spezialwissen produktiv verknüpfen konnten. Kutscher übernahm offensichtlich die Verantwortung für die Erarbeitung der gemeinsamen Praxis, indem er die wissenschaftliche Beschäftigung seines Kreises um drei Entwicklungslinien herum organisierte. Erstens verband der Theaterprofessor die theoretische Untersuchung mit praktischer Arbeit; zweitens richtete er Gesellschaften und Organisationen ein, die als Satelliten zur Theaterwissenschaft wirkten und geeignete Austauschmethoden für die Gemeinschaftsmitglieder festlegten; drittens etablierte er das Prinzip der Gegenseitigkeit: Die Reziprozität ließ Beziehungen zwischen Theatermenschen, Dichtern und Studenten entstehen, unterschiedliche Generationen und Vorstellungen begegnen und gegenseitiges Vertrauen aufbauen. Dadurch konnte das zusammen angehäuften Wissen neudefiniert werden.

Im Seminarraum und im Theatermuseum

Die erste Strategie der theaterwissenschaftlichen Forschungspraxis betraf also die Verbindung von theatergeschichtlicher sowie stilkundlicher Lehre und direkter Anwendung der erworbenen Kenntnisse. Im Unterricht verwandte Kutscher alle Materialien und Instrumente, die damals für die Veranschaulichung von theaterhistorischen Gegebenheiten, Tendenzen, Techniken oder Problemen zur Verfügung standen¹⁵. Auch in seiner Einführung in die Theaterwissenschaft erwähnte Kutscher die Wichtigkeit von Lichtbildern und episkopischen Vorführungen, preiste die Modell- und Bildmaterialsammlungen sowie die »Museen für Anschauungs- und Erinnerungsgegenstände« und förderte den Besuch von deutschen und ausländischen Theatermuseen (1936: 180). Das erste deutsche Theatermuseum im Haus Clara Zieglers bot aber der Münchner Theaterwissenschaft offensichtlich den größten Vorteil. Das gerade 1910 durch Clara Zieglers Testament gegründete Museum wurde direkt von Kutscher und seinen Studenten genutzt: Die Lerngemeinschaft besuchte

¹⁵ Insbesondere Bühnenmodelle, Kunstblätter, Büsten, Abbildungen, Diapositive und Sprechplatten.

sowohl die vierräumige Bibliothek mit etwa 30.000 Bänden als auch die sieben Räume voll von Abbildungen (ca. 2.000), Originalszenen-Entwürfen, graphischen Szenenbildern und Figurinen (ca. 1.000), photographischen Szenenbildern (ca. 1.000) und Bildnissen (ca. 3.000). Dazu befanden sich auch ein Lichtbilderapparat, etwa 300 Bühnenmodelle, ein Kinoprojektor sowie etwa 300 Diapositive¹⁶. Aus einem Bericht vom Jahr 1925 erfährt man, dass das Münchner Theatermuseum jedes Semester ausschließlich von Theaterpraktikern bzw. Dramaturgen, Regisseuren und Bühnentechnikern benutzt wurde, »um die Vorlesungen der Universitätslehrer zu ergänzen«. Die Vorlesungen hielten Kutscher und Borchardt – ab 1926 Leiter des Münchner „Instituts für Theatergeschichte“ – im Großen Saal (100 Sitzplätze), die Übungen fanden hingegen im Lesezimmer der Bibliothek statt (Pfeiffer Belli 1925: 3).

Die theoretisch-spekulative Vorbereitung brachte den Mitgliedern des theaterwissenschaftlichen Kurses ein gemeinsames Verständnis der Grundbegriffe und der Probleme der Disziplin bei: Auf diese Weise konnte man die interne Debatte immer unter verschiedenen Gesichtspunkten beleuchten, eine kompetente Kunstbeurteilung erstellen und die direkte, bewusste Mitwirkung am theatralischen Leben sicherstellen. Anders gesagt diente die Unterrichtstätigkeit primär dem Zweck, in den Kursteilnehmern das Bewusstsein zu entwickeln, Mitglieder einer Kerngruppe zu sein, die ein gemeinsames Wissen bewahrte. Diese Gemeinschaft hätte sich dann zu einem größeren Netzwerk entwickeln und somit das Theater, ja die Kunst selbst an die Bedürfnisse, an die Wünsche der modernen Gesellschaft anpassen können. Umgekehrt hätte sich die Gesellschaft von der reformierten Kunst leiten lassen, um neue Anregungen zu finden. Die „moderne Gesellschaft“ war selbstverständlich ein Konstrukt, ein embryonales Weltbild, das den Brennpunkt der ästhetischen und theaterwissenschaftlichen Auseinandersetzungen bzw. der gemeinsamen Vision der CoP bildete. Kutscher bemühte sich also darum, noch vor der effektiven Beteiligung den Partizipationsmechanismus der Vorstellung zu verstärken. Wengers Theorie besagt, die Vorstellung benötige die Fähigkeit zum Erforschern, also eine Art Offenheit gegenüber dem direkten Engagement, wenn man sie in Bezug auf die Partizipation betrachtet. Hinsichtlich der Verdinglichung benötige sie indessen Materialien, mit denen sie schaffen kann: »Reification can provide tools of imagination – maps, visualization, stories, simulations – tools to see patterns in time and space that are not perceivable through local engagement. It can also provide a language: new words to talk about one’s place in the world« (Wenger 1998: 186). Diese neue Sprache musste

¹⁶ Die Clara-Ziegler-Stiftung trat erst am 19. Juni 1910 durch königliches Dekret in Kraft, das Museum wurde am 24. Juni eröffnet. Der erste wissenschaftliche Leiter war Franz Rapp, der im Museum seine eigenen Seminare und Vorlesungen hielt. Nach dem ersten Weltkrieg waren es Bühnenvereine und -genossenschaften, welche dem Museum erste Hilfe leisteten. Am 1. August 1922 übernahm der bayerische Staat die Verwaltung des Museums. Wegen seiner jüdischen Herkunft wurde Franz Rapp im Oktober 1935 amtsenthoben. Vgl. Hollweck 1980: 93.

dann alsbald durch empirische Feldarbeit angewandt werden. Aus den Büchern sowie aus den Bildern könne man widersprechende Anschauungen gewinnen oder wirklichkeitsferne Bilder gestalten, die erst durch Betrachtung und unmittelbare Partizipation zu ersetzen seien. Die theaterwissenschaftlichen Veranstaltungen boten demzufolge Beurteilungs- und Handlungsschemata dar, die in Kontakt mit dem gegenwärtigen, konkreten Theater überprüft werden sollten. Wie Wehner, Clases und Endres erörtern:

Die eingesetzten Medien und Werkzeuge sind als Orte des Wissens zu verstehen, die keineswegs selbsterklärenden Charakter haben, sondern selbst wiederum interpretationsbedürftig sind. So entstehen im Kontext von Praxisgemeinschaften Interpretationsmuster, die für die an ihr Beteiligten eine orientierungsleitende Funktion übernehmen. (1996: 79)

Kutscher erkannte die Bedeutung des Studiums der Geschichte – sei es Theatergeschichte, Kunstgeschichte, Kulturgeschichte oder Geschichte im Allgemeinen – und der Ästhetik, weil beide den Forschern »im Grunde zu einer höheren Lebendigkeit und Gegenwärtigkeit« verhelfen (1936: 202f.). Doch 1924 erklärte er öffentlich, die Theaterwissenschaft habe nicht vor, durch das Wissen die praktische Erfahrung zu ersetzen, sondern sie zu bereichern. Die wissenschaftliche Disziplin solle einen soliden Sachverstand vermitteln, der aus einem theatergeschichtlichen und stilkundlichen Teil wie aus einem technischen und praktischen Teil bestehe. Als Stellungnahme zu Knudsens Aufsatz *Die Aufgaben des Theaterwissenschaftlichen Universitäts-Institutes und seine Bedeutung für das lebendige Theater* verfasste Kutscher einen kleinen Artikel, in dem die folgende Darlegung des von ihm geleiteten theaterwissenschaftlichen Lehrgangs zu lesen ist:

Zum Lehrbetrieb gehört Bühnenkunde, Besuch von Proben, Ansetzen spezieller Lehrproben in verschiedenen Theatern, Veranstaltung eigener Aufführungen zur Erörterung des Mimischen und zu Zwecken stilistischer Klärung, möglichst auch einer eigenen Probephöhne, gehört das Vorhandensein einer Modellbühne zur Vorführung von Beleuchtungs- und Dekorationsproblemen in Miniatur, die Anregung zu Zeichnungen und Entwürfen für die Bühne, endlich Vorträge von Fachleuten des Schauspieltums, Dramaturgie, Regie, Technik, Kritik, bildende Kunst, Architektur, Theaterleitung und Organisation, Erörterung auch juristischer und sozialer Theaterfragen. (1924 in *Baden-Badener Bühnenblatt*)

Als erstes Bindeglied zwischen der Universität und dem aufgeführten Theater galten also sowohl die fachmännischen Mitarbeiter als auch die „Übungen in dramatischer Kritik“.

Die Struktur des theaterwissenschaftlichen Kurses: Mitarbeiter und Übungen

Wegen des Umfangs des Gebietes ‚Theater‘ und wegen des starken Verlangens nach technischer Expertise bediente sich Kutscher verschiedener Fachleute – ein Gebrauch, der auch an anderen theaterwissenschaftlichen Instituten bestand¹⁷. Die ersten Nachweise der von Theaterleuten abgehaltenen Vorträge oder geleiteten Übungen stammen aus den 1920er Jahren. In Eduard Gudenraths Übersicht über die Tätigkeit von Kutschers Seminar im Wintersemester 1924/25 liest man: »Vorträge außer der Reihe gaben¹⁸: Oberregierungsrat Heydel „Künstlerische Theaterleitung“; Oberregisseur Stieler „Regie“; Prof. Adolf Linnebach und Leo Pasetti hatten wiederholt Originalentwürfe zur Verfügung gestellt« (1925: 56). Als Wolfgang Hoffmann-Harnisch, damals Oberspielleiter in Stuttgart, im Winter 1925 nach München zu drei Vorstellungen eingeladen wurde, verabredete er sich mit Kutscher für einen Vortrag vor den Studenten der Theaterwissenschaft. In einem Brief vom 23. November fragte Hoffmann-Harnisch nach dem von Kutscher gewünschten Thema und nach der Höhe seines Honorars. Dazu schrieb er:

Vielleicht könnten Sie mich, um meine Anwesenheit recht auszunutzen, auch am Vormittage zweimal zwei Stunden über die Entstehung einer Inszenierung mit praktischen Beispielen sprechen lassen. Ich würde vorschlagen, dass Ihre Schüler bis zu diesem Tage jeder Heinrich der Vierten von Shakespeare gelesen haben und dass ich nun in zweimal zweistündigen Vortrag entwickle, wie zuerst der Aufführungsplan, dann die Dekoration, dann das Regiebuch und schliesslich die Inszenierung selber entsteht. Ich könnte mit Kreide an der Tafel und Rezitation und Vorspielen geeigneter Stellen den Schülern recht viele Einblicke gewähren. Sie würden mich dann gewissermassen viermal auftreten lassen und dadurch meine Anwesenheit ausgiebiger ausnutzen als wenn das sonst der Fall wäre. Der von Ihnen gewünschte leichtere Vortrag könnte vielleicht „Spielplangestaltung und Personalpolitik“ lauten, der schwerere und grössere dann „die Ästhetik der Regie“. (DLA, A:Kutscher 57.4761/3)

Also waren es manchmal die Fachexperten selbst, die sich für einen oder mehrere Vorträge anboten – und der Theaterprofessor wusste die Gelegenheit zu nutzen. Manchmal war es hingegen Kutscher, der berühmte Theaterforscher oder -praktiker in sein Seminar einlud¹⁹. Auch wenn die Mitarbeit von Fachleuten erst nach dem Krieg nachgewiesen ist, kann man gleichwohl vermuten, dass diese Kooperation schon um 1910 zu den theaterwissenschaftlichen Vorlesungen Kutschers

¹⁷ Siehe dazu Niessen 1924, Satori-Neumann 1925a.

¹⁸ Die angekündigte Vorlesung war „Einführung in die Bühnenkunde“.

¹⁹ Im März 1926 versuchte Kutscher zum Beispiel, den ungarischen Politiker und Universitätsprofessor Josef Bleyer für einen Vortrag in seinem theaterwissenschaftlichen Kolleg zu gewinnen. Wegen akademischen Verpflichtungen konnte Bleyer aber nicht kommen und empfahl indessen Dr. Gaki für den Kolleg – ein Literaturhistoriker, der über das ausländische Theater gut berichten konnte. Vgl. DLA, A:Kutscher 57.4297.

gehörte. Es ist Kutscher selbst, der einen Beleg dafür bringt: Im Wintersemester 1929/30 hielt Oberregisseur Kurt Stieler praktische Regie-Übungen ab, was Max Förster dem Theaterprofessor nicht verzeihen wollte²⁰. Am 25. Oktober 1929 bat er den Dekan der Philosophischen Fakultät darum zu verifizieren, ob Kutscher die Genehmigung der Fakultät erhalten habe, um einen nicht-habilitierten Mitarbeiter als Lehrkraft zum Unterricht heranzuziehen (UAM, O-XIV-508). Kutscher erwiderte darauf:

Ich habe schon seit über zehn Jahren Herren wie Oberregierungsrat Heydel, Akademiedirektor v. Waltershausen, Oberregisseur Stieler, Staatsschauspieler Ulmer, Prof. Emil Pretorius, Prof. Fritz Erler, Prof. Ferdinand Gregori, die Intendanten Martersteig und Stury zu Übungen, Vorträgen und Referaten herangezogen, was seitdem alle theaterwissenschaftlichen Institute aus Gründen der ergänzenden fachmännischen Belehrung für notwendig finden. Beanstandet ist bislang dieser Brauch nie. (1. November 1929 an den Dekan der Philosophischen Fakultät I. Sektion, Ebd.)

Die Genehmigung wurde dann am 18. November offiziell erteilt. Ein Jahr später organisierte Kutscher zum ersten Mal die Oberkursübung „Die Elemente des Theaters“, die er zusammen mit Stieler und dem Obermaschinenbauingenieur Friedrich Kranich leitete.

Die von Kutscher im theaterwissenschaftlichen Lehrgang gehaltenen Übungen trugen unterschiedliche Namen, wie z.B. „Übungen über Theater- und Bühnenprobleme unserer Zeit“ (1911) oder „Übungen über moderne Theaterprobleme an Hand des Spielplans unserer Münchener Bühnen“ (1912), doch handelte es sich immer um „praktische Theaterkritik“, die an gegenwärtigen Theateraufführungen ausgeübt wurde. Eine solche Tätigkeit brauchte einerseits Kontakte zu Intendanten und Regisseuren, die ermäßigte Theaterkarten für die Kursmitglieder zur Verfügung stellten oder sogar Sonderaufführungen für Kutschers Seminar veranstalten²¹, andererseits eine Gruppe anhänglicher Theaterinteressierten, die bei der Diskussion über Aufführungen unterschiedlicher Art bereitwillig mitmachte. Dazu erklärte Kutscher selbst, die Übungen in praktischer Theaterkritik seien »für einen größeren Kreis von Interessenten bestimmt« (1923/24: 145). Der Ablauf dieser Übungen war immer derselbe: Nach dem gemeinsamen Premierenbesuch mussten die Studenten des Oberkurses noch vor Mitternacht – jeder für sich – ihre an den Professor

²⁰ Der Leiter des Seminars für Englische Philologie hatte Kutscher schon 1926 öffentlich angeklagt, wie es im Folgenden beschrieben wird.

²¹ Am 25. Juni 1917 schlug Kutscher beispielsweise Magdalena Janssen vor, eine Sonderaufführung im Theater der Sollner Puppenspiele für sein Seminar zu veranstalten (Monacensia, MJ B 48 2023/76). Am 26. November 1925 bekam er hingegen von Paul Brann, Begründer und Gesamtleiter des Marionetten-Theaters Münchner Künstler, den folgenden Vorschlag: »Ich würde für Ihre Studenten evtl. eine Abendvorstellung geben und zwar wäre ich bereit den 11. Dezember dafür anzusetzen, wenn es sich ermöglichen liesse ehestens die Teilnehmerzahl festzustellen. Den Eintrittspreis würde ich für Sitzplätze einheitlich auf Mk. 1.—ermässigen« (DLA, A:Kutscher 57.4337).

adressierten Rezensionen in den Briefkasten werfen, um nicht irgendwelcher Beeinflussung durch die Morgenzeitung zu erliegen. Am darauffolgenden Morgen las der Theaterprofessor im Seminar die eingegangenen Kritiken als Anlass zum Meinungs-austausch. Die Bewertungen der jeweiligen Referenten wurden immer durch ein Koreferat ergänzt und am Ende der Unterrichtsstunde fügte Kutscher eine Schlussbetrachtung an. Hugo Hartung konnte sich an seiner ersten Nachtkritik »in einer späten Oktobernacht des Jahres 1924« gut erinnern. Er hatte die Premiere von Strindbergs *Karl XII* in der Inszenierung Falckenbergs an den Kammerspielen gesehen und in derselben Nacht seine Rezension verfasst, ohne professionelle Kritiken gelesen zu haben: »Schon im nächsten Oberkurs wurde sie den noch kritischeren Mitkutscherianern zum Fraße und zur Diskussion vorgeworfen. Das Verfahren war hart, aber wirksam« (1966: 165). In Kutschers Worten war das Ziel solcher Übungen nicht das persönliche Kunsturteil der Studenten, sondern »die Einweihung in die Voraussetzungen und Möglichkeiten des Theaters« (1936: 207).

Schon seit dem Wintersemester 1910/11 veranstaltete Kutscher auch Übungen zu Dramaturgie und Regie, in denen die Studierenden eigene Entwürfe – so etwa Zeichnungen, graphische Darstellungen und Skizzen – schaffen mussten (Ebd.). Eine eingehende Erzählung über solche Übungen verdankt man Wilhelm Reinking:

Kutscher hielt in diesem Semester [WS. 1922/23, CMB] unter großer Beteiligung im Auditorium maximum Übungen in praktischer Theaterkritik ab. Eine äußerst amüsante Veranstaltung für junge und alte Theaterfreunde. Man mußte schon frühzeitig kommen, wenn man einen Sitzplatz haben wollte. Viele saßen auf den Stufen des Auditoriums oder standen an den Wänden. Kutscher sprach sehr anregend, pointiert und witzig. Hier lernte ich eine Reihe von Studenten der Theaterwissenschaft und der Germanistik kennen. Ich begann, durch viele Diskussionen angeregt, mich mit Theaterbau und dem praktischen Theater ernsthaft zu beschäftigen, besonders auch mit der Oper. (1979: 41)

In dieser Zeit übernahm eine Freundin, die mich in den Kutscherkreis eingeführt hatte, ein Referat über das Kaffeehaus von Goldoni, das in den Kammerspielen [...] aufgeführt wurde. Ich hörte es mir natürlich an, und als Kutscher am Ende der Vorlesung neue Referate verteilte, hob ich, fast gegen meinen Willen, den Finger und erhielt das Co-Referat über die Aufführungen des Russisch-Romantischen Theaters von Boris Romanoff, einer hervorragenden Balletttruppe, die jeden Abend im Deutschen Theater auftrat. Ich verstand von Ballett damals noch herzlich wenig, und das Referat, das ich einige Wochen später im Auditorium maximum hielt, kann nicht anders als präpotent gewesen sein; ich hatte aber über die Hälfte der mir zur Verfügung gestellten Zeit über die Dekoration gesprochen, von der ich etwas mehr zu verstehen glaubte.

[...] Der Beifall war gewaltig, Kutscher schmunzelte, viele gratulierten mich, darunter der Dramaturg des Staatstheaters, Ernst Leopold Stahl. (1979: 42f.)

Aus der Erzählung erfährt man, dass Kutschers Seminar nicht nur quantitativ gut belegt war: Zu den Anwesenden gehörten auch Prominente des Theaterbetriebs und der Münchner Bohème²². Diese Eigenschaft teilten die theaterwissenschaftlichen Übungen Kutschers mit dessen Übungen für literarische Kritik. Bevor man sich aber mit Kutschers literarischem Seminar beschäftigt, welches das theaterwissenschaftliche ständig überschnitt, muss man die weiteren direkten Verbindungspunkte berücksichtigen, welche die Lerngemeinschaft mit dem konkreten Theater schuf.

Außerhalb des Universitätsgebäudes

Als „Feldarbeit“ in der Münchner Theaterwissenschaft kann man Führungen vor Ort, Exkursionen und Theateraufführungen der Studierenden bezeichnen. Der theaterwissenschaftliche Kurs Kutschers besichtigte regelmäßig nicht nur Theater und Opernhäuser, sondern auch Museen unterschiedlicher Ausrichtung, graphische Sammlungen, Gemäldegalerien, Glyptotheken und Kupferstichkabinette. Der Veranschaulichung diene auch »die Besichtigung von Ateliers, Industrien, Fabriken, von Schulen für Tanz und Schauspiel mit Erklärungen und praktischen Vorführungen« (Kutscher 1936: 205). Kutschers präzise Beschreibung solcher Führungen bringt die Rolle zum Vorschein, die der Theaterprofessor der Kunstwissenschaft²³ und der Musikwissenschaft zuschrieb. Er war der Überzeugung, die Forschung über bildende Kunst, Musik und Theater solle parallel betrieben werden, weil diese Kunstformen vielfältige Beziehungen und Berührungspunkte haben. Kunstwissenschaft und Musikwissenschaft stellten für Kutscher die Hilfdisziplinen der Theaterwissenschaft dar²⁴. Die Führungen konnten nur einige Stunden dauern oder Bestandteil mehrtägiger Exkursionen sein. Studienfahrten gehörten für Kutscher zum Lehrgang der Theaterwissenschaft und wurden bald zur bevorzugten Aktivität im Prozess des gemeinsamen Lernens. Am 1. Mai 1910 wurde die erste Lehrfahrt für den theaterwissenschaftlichen Oberkurs organisiert, um dem Passionsspiel in Oberammergau beizuwohnen. Kutschers Gruppe hätte es auch in einem einzigen Tag geschafft, die Aufführung zu sehen, doch ein oberflächiger, flüchtiger

²² Als Schluss dieser Episode von Reinkings Leben muss man erwähnen, dass Stahl nach jener zufälligen Begegnung Reinking dem Intendanten der Bayerischen Landesbühne, H.K. Strohm, empfahl. Der Theaterstudent bekam dadurch seine erste Arbeit.

²³ Unter „Kunstwissenschaft“ verstand Kutscher das historische, stilkundliche und praktische Studium der Archäologie, der Bildkünste und der Architektur.

²⁴ Als 1926 die Theaterwissenschaft in München nicht ganz selbständig auftreten konnte, forderte Kutscher eine Angliederung der Disziplin an die Kunstwissenschaften. Noch heute gehört der Studiengang Theaterwissenschaft an der Ludwig-Maximilians-Universität zum Department Kunstwissenschaften.

Besuch mit erschöpften Studenten entsprach keineswegs Kutschers Vorstellung. Nach der intensiven Vorbereitung zur Passion im Seminarraum aus einer historischen und kulturellen Perspektive, fuhr der Oberkurs am Vortag nach Oberammergau, um Zeit genug zu haben, »den Ort und seine nähere Umgebung anzusehen und auf den Straßen die langhaarigen Männer und Knaben zu bewundern« (Kutscher 1960: 87). Während der Mittagspause mitten im Spiel hatte Kutschers Gruppe die Erlaubnis, »unter fachmännischer Führung« alles zu beobachten, was hinter der Aufführung stand (88). Nach der Aufführung gab der Theaterprofessor eine abschließende Bemerkung; die Debatte über die besuchte Aufführung ging dann in den danach folgenden Übungen an der Universität weiter. Häufige Ziele der theaterwissenschaftlichen Exkursionen, die jährlich zweimal oder dreimal durchgeführt wurden, waren Passionsspiele in Bayern und Tirol – etwa in Erl, Brixlegg, Waal, Vorderthiersee oder Sankt Radegund. Dazu wurden noch dörfische Spiele, Prozessionen²⁵, Schäferspiele, Bauernstücke, Ritterschauspiele, Volks- und Tänzelfeste in Betracht gezogen. Neben den Ausflügen in die Umgebung Münchens nahm die theaterwissenschaftliche Lerngemeinschaft an Lehrfahrten in größere Theaterstädte des deutschsprachigen Gebiets teil. Die erste fuhr im Dezember 1910 nach Berlin, wo der Oberkurs die Theaterausstellung besichtigte. Berlin blieb ein beliebtes Ziel der Kutscher-Exkursionen, weil die Gruppe der Studierenden dort immer die Möglichkeit hatte, Reinhardts und Jessners Regiearbeit aus der Nähe zu betrachten sowie das „Theaterwissenschaftliche Institut an der Universität Berlin“, die vielen Museen der Stadt und seit den 1920er Jahren die Ateliers der UFA anzusehen. Fast jedes Semester organisierte Kutscher eine Exkursion nach Salzburg, wo seine Studenten eigene Theaterspiele veranstalteten, oder eine Exkursion nach Stuttgart – eine Stadt, die immer »etwas Neues zu sehen« anbot, wie die von Max Littmann erbauten Häuser der zwei Landestheater, das Ludwigsburger Schloss mit seinem kleinen Theater oder das Völkerkundemuseum (98). Auch andere Studienreisen hatten für Kutscher-Schüler eine besondere Bedeutung, weil die Gruppe dadurch prominente Persönlichkeiten der deutschen Theaterszene kennen lernte und sich von diesen belehren ließ. In Bayreuth kamen die Exkursionsteilnehmer anlässlich der Besichtigung des Festspielhauses mit Siegfried Wagner in Kontakt und beobachteten ihn auch in Karlsruhe bei der Probe zu einer Oper. In Frankfurt begegneten sie Richard Weichert, der als Intendant und Regisseur über seine Auffassung des Theaterstils der Zeit redete, in Düsseldorf wurden sie Louise Dumont vorgestellt, die Kutscher schon im Jahr 1917 kennen gelernt hatte. In Mannheim kam es zum

²⁵ Wie z.B. die Leonhardifahrt in Bad Tölz, die Kutschers Studenten zum ersten Mal am 6. November 1912 besuchten. Eine vollständige Liste der Exkursionen des theaterwissenschaftlichen Oberkurses bis zum SoSe 1938 befindet sich in Günther 1938: 324-328.

Austausch mit Carl Zuckmayer²⁶, in Wiesbaden zeigte Carl Hagemann selbst Kutschers Oberkurs die Maschinerie des Staatstheaters vor²⁷. In Köln konnte der Theaterprofessor stets über die Hilfe Carl Niessens verfügen, der die Münchner Studenten durch seine Theatersammlung begleitete. Da Kutschers Gruppe 1925 in Weimar wegen Verspätungen im Briefwechsel mit Oskar Schlemmer das Bauhaus nicht besichtigen konnte (DLA, A:Kutscher 57.5203/ 1), versuchte es der Professor 1927 wieder, dieses Mal in Dessau. In einem Brief vom 21. Februar 1927 an Artur Kutscher schrieb Schlemmer:

Sehr verehrter Herr Professor, / besten Dank für Ihre schätzenswerten Mitteilungen. Ihr geplantes Programm wird sich, so wie Sie es sich wünschen, hier durchführen lassen. Mit Herrn Dramaturg Gressieker werde ich in Verbindung bleiben. Leider haben Sie keinen Abend frei, ich hoffe aber, dass es sich ermöglichen lässt, doch auf der kleinen Bühne unseres Hauses Ihnen und Ihren Herren Studenten einen freilich knapp gefassten Einblick in unsere Bühnenbestrebungen zu geben. Wir sind hier noch ganz am Anfang, haben aber immerhin, was wir in Weimar nicht hatten, eine wenn auch kleine, bescheiden eingerichtete Bühne. Mein triadisches Ballett wird jedoch leider nicht zu sehen sein. Ich hoffe also, Ihnen den Besuch bei uns lohnend und anregend zu gestalten. Die gewünschte Führung am Vormittag übernehme ich mit Vergnügen. / Ich begrüße Sie unterdessen, sehr verehrter Herr Professor, mit bester Empfehlung als Ihr sehr ergebener / Oskar Schlemmer.

Die Exkursion nach Dessau war durchaus erfolgreich und Herbert Günther erinnerte sich daran, dass Oskar Schlemmer den Schülern »seine konstruktiven Bühnenversuche mit Marionettentheater und Ballett« vorführte (1957: 131). Bis zum Jahr 1924 traute sich das theaterwissenschaftliche Seminar Kutschers allerdings nicht, ins Ausland zu fahren.

Die Theaterstudienfahrten hatten eine doppelte wissenschaftliche Relevanz: Zum einen dienten sie, wie gerade gesehen, der Annäherung an unterschiedliche kulturelle Aufführungen, die sich nicht in der Inszenierung eines Textes oder einer Choreografie erschöpften, sondern mehrere künstlerische sowie kulturelle Elemente umfassten. Zum anderen förderten die Exkursionen das Beisammensein und das gemeinsame Lernen. Sie profilierten sich als der Motor der Lernstruktur der theaterwissenschaftlichen CoP, weil sie den Koordinator und die Mitglieder zusammen zum Mitmachen zwangen, um aus der geteilten Praxis das Beste bzw. das Nützlichste zu gewinnen. Das Nützlichste war in dem Fall eine Art Tuchfühlung mit dem breiten Phänomen ‚Theater‘, die innere

²⁶ Nach Günther Erzählung deuteten Kutschers Schülern »de[m] Meister immer wieder Ursprung und Wesen des Theaters aus dem Mimus« (1957: 67).

²⁷ Über die Beziehung zwischen Hagemann und Kutscher sei es nur angemerkt, dass Hagemanns Neffe, Hans-Jürgen Bengsch, 1951 mit der Arbeit *Carl Hagemann und die Szenenreform der Schauspielbühne* bei Kutscher promovierte.

Verbundenheit mit den anderen Mitgliedern und letztlich die Fähigkeit, die eigene Beteiligung an der Kunst, ja an der Welt als bedeutungsvoll wahrzunehmen. Diese Eigenschaften verbanden sich dann mit der Entwicklung der Einzelidentität der Teilnehmer. In Wengers Lerntheorie ist die Einzelidentität »a way of talking about how learning changes who we are and creates personal histories of becoming in the context of our communities« (1998: 4). In den Exkursionen wie in den theaterkritischen Übungen kamen also alle vier Bestandteile vor, die das Lernen als einen Vorgang sozialer Partizipation charakterisieren. Da die Kunstpflege für Kutscher der Kameradschaftspflege beigesellt war, sah er ein Kontinuum zwischen der wissenschaftlichen Forschung und dem Aufbau oder der Intensivierung persönlicher Beziehungen. Während der Studienreisen blieb immer Zeit für das gemeinsame Essen und Trinken sowie für die Unterhaltung mit alten Freunden, Bekannten oder ehemaligen Schülern. Abends saß der theaterwissenschaftliche Oberkurs in Berlin oft mit Walter von Molo und Hermann Reich zusammen, in Köln mit Max Martensteig, Carl Niessen und Ernst Martin. Im Winter ging der Kutscher-Kreis Skilaufen nach Ehrwald (Günther 1957: 70) und jeden Sommer wurde eine Exkursion in die Berge organisiert, die nicht unbedingt mit Theateruntersuchungen zu tun hatte. Aus einer Rippe des wandernden theaterwissenschaftlichen Oberkurses wurde die „Wanderbühne Münchener Akademiker“ 1920 erschaffen. Die Mitglieder waren fast dieselben und das Vorhaben war auch ähnlich: durch praktische Arbeit und Theaterfahrten dem Theater näher zu kommen – so in der Erinnerung von Ines Schmid-Jürgens, Frau des Intendanten Egon Schmid, beide Kutscher-Schüler (in Günther 1938: 301). Immer wieder wurde Hans Sachs von den Studenten Kutschers gespielt und 1922 begründete Egon Schmid die Volksfestspiele auf der Festung Hohentwiel. Zunächst konzentrierte sich die Aktivität der Wanderbühne in Bayern, dann wurde sie in den 1930er Jahren auch auf Norddeutschland erweitert. Auch in der Wahl der besuchten Orte glich die Wanderbühne den Theaterexkursionen Kutschers und die Teilnehmer beider Gruppen waren eng verbunden. Ein Gefühl von Zusammengehörigkeit konnten die Kommilitonen und später Kollegen, die einmal zum Kutscher-Kreis gehört hatten, lebenslang spüren.

Die Aufführungen des Kutscher-Kreises

Die Erkenntnis, dass die Jugend unmittelbar künstlerisch betätigt werden sollte, um an der soziokulturellen Erneuerung maßgebend mitzuwirken, hatte sich in Kutschers Bewusstsein schon seit der Zeit seiner Teilnahme am „Akademisch-Dramatischen Verein“ festgesetzt. Demzufolge förderte der Theaterprofessor seine Schüler, eigene Theateraufführungen zu realisieren. Mit der Inszenierung beliebiger Stücke hätten die Studenten die Ausdruckskunst der Bühne direkt erfahren und dazu die gemeinsame Praxis bereichert. Das ständige Experimentieren mit den Elementen des

Theaters brachte tatsächlich in der theaterwissenschaftlichen Lerngemeinschaft immer neue Diskurse, Perspektiven, Artefakte, Problematiken und Lösungen hervor, welche durch eine intensive Bedeutungsaushandlung den kollektiven Lernprozess genauso wie die individuelle Identitätsentwicklung unterstützten. Ab 1911 gehörten studentische Aufführungen zur Tradition des Kutscher-Kreises, und zwar gehörten sie zum gepflegten Repertoire der CoP. Mit dem Professor wurde nur die Auswahl des Stückes besprochen, während die ganze Organisation und Durchführung des theatralischen Experiments in den Händen der Studenten lag. In seiner Autobiographie behauptete Kutscher, er selbst habe ab 1912 die Regie der Studentenaufführungen geführt (1960: 85), aber Eduard Gudenrath präziserte, der Professor habe trotz der Oberleitung »im ganzen [...] den regieführenden Studenten größtmögliche Freiheit gewährt« (1925: 57). Ziel solcher Aufführungen war es erstens, durch die prononcierte Betonung ihres stilkundlichen Experiment-Charakters »die darstellerischen Forderungen gewisser Rollen, Szenen, Stücke, Bühnenformen – Spiel im Freilicht – zu erkennen« (Kutscher 1936: 209)²⁸; zweitens bezweckten die studentischen Laienspiele die Wiederentdeckung älterer dramatischer Werke, die Entdeckung noch nicht aufgeführter Stücke oder die Erfindung neuer Dramaturgien. Kutscher selbst erzählte, dass der theaterwissenschaftliche Kurs in München weder eine Probebühne noch Berufskräfte für die Inszenierung zur Verfügung hatte (Ebd.). Die erste Semester-Lehraufführung des Kutscher-Kreises war eine scherzhafte Pantomime –*Die Krokodile* betitelt – über das theaterwissenschaftliche Kolleg, die von einem Schüler verfasst wurde und zum Faschingsfest im Hotel Union mit Hans Carl Müller und Oskar Gluth als Hauptdarsteller gegeben wurde²⁹. Andere nennenswerte Studentenaufführungen, die Beispiele für das Experimentieren mit alternativen Bühnenformen bieten³⁰, waren 1912 Goethes Lustspiel *Die Mitschuldigen* in seiner ersten Fassung als Einakter, für welches eine Reformbühne erbaut wurde; 1913 und 1921 Goethes *Satyros oder der vergötterte Waldteufel* in Kutschers Bearbeitung auf der Freilichtbühne in Salzburg-Hellbrunn³¹; im Sommersemester 1913/14 Hebbels *Mirandola* auf einer Marionettenbühne; 1922 Goethes *Laune des Verliebten* in der Treppenhalle des Schleißheimer Schlosses; 1926 Büchners *Leonce und Lena* vor dem Schloß Amalienburg im Nymphenburger Park³². Selbstverständlich inszenierten die

²⁸ Schon 1925 betonte Kutscher, dass die Lehraufführungen »im Dienste stilkritischer Erörterungen« standen (58).

²⁹ Der Ort der Aufführung ist besonders bemerkenswert, weil gerade das Hotel Union der Treffpunkt der Autorenabende des literarischen Seminars von Artur Kutscher war. Schon hier erkennt man eine Überlappung der Aktivitäten und Örtlichkeiten der Teilgruppen der Münchner theaterwissenschaftlichen Lerngemeinschaft.

³⁰ Bezüglich der Theaterexperimente des Kutscher-Kreises betont Andrea Bartl zu Recht, der Theaterprofessor nehme »programmatisch ältere, vergessene Dramen auf den Spielplan« und stelle sie »versuchsweise in einen naturnahen Bühnenraum« (2008: 73).

³¹ Im Hellbrunner Steintheater wurden auch Euripides *Der Kyklop* im SoSe 1914 und 1922 sowie Grillparzers *Gastfreund* im SoSe 1921 aufgeführt.

³² Dort wurden auch Gellerts Lustspiele *Das Band, Das Orakel* (SoSe 1919) und *Sylvia* (SoSe 1925) und Gärtners Schäferspiel *Die geprüfte Treue* (SoSe 1920) aufgeführt.

Kutscher-Schüler auch Stücke, die von Freunden ihres Theaterprofessors verfasst wurden, etwa 1914 die Uraufführung von Wedekinds *Felix und Galathea*, 1918 die Uraufführung von Johsts *Der junge Mensch*, 1920 Wedekinds *Eine Scene aus dem Orient* – nach dem Tod des Dichters wurde dieser Jugendversuch aus dem Manuskript aufgeführt³³. Im Publikum der Lehraufführungen des Münchner theaterwissenschaftlichen Kurses saßen nicht nur Studierende, sondern gelegentlich auch Künstler und Persönlichkeiten ersten Ranges, wie die Mitglieder der von Stefan Zweig geleiteten Salzburger literarischen Gesellschaft, Hermann Bahr oder Frank Wedekind. Wie üblich in der für den Kutscher-Kreis charakteristischen Praxis entwickelten sich aus der Haupttätigkeit Nebenaktivitäten und Nebengruppen – in diesem Fall Maskenbälle und Feste. Stets am Fasching wurde ein traditioneller Ball veranstaltet, wo Kutscher selbst in rotem Stallmeisterkostüm und Zylinder erschien (Günther 1957: 64), sowie ein Kabarett-Abend der „Zirkusleute“³⁴. Aus dem Kreis jener Spieler und Parodisten ging im Januar 1931 das literarische Kabarett „Die vier Nachrichten“ hervor. Anfangs als Studentenkabarett von den Kutscher-Schülern Helmut Käutner, Bobby Todd, Kurt E. Heyne und Werner Kleine gegründet, machte es sich bald als professionelles Kabarett selbstständig³⁵. Die „Zirkusleute“ organisierten auch die Abschlussfeier des Sommersemesters, welche von jugendlichem Leichtsinn geprägt waren. In Verbindung mit dem Kutscher-Kreis stand noch die studentische „Nibelungen-Spielschar“, die im Februar 1926 mit Hebbels Nibelungendrama in der von German Bestelmeyer errichteten Zentralhalle der Universität debütierte³⁶.

Wenn man alle Strategien der theaterwissenschaftlichen Forschungspraxis berücksichtigt, die in Kutschers Seminaren mit fachkundiger Hilfslehrkraft, in seinen stilkritischen Übungen, Führungen, Exkursionen sowie in den Lehraufführungen seiner Schüler angewandt wurden, gelangt man schließlich zu der These, dass der Kutscher-Kreis den transitorischen Charakter des Untersuchungsgegenstandes ‚Theater‘ nicht durch die Veranschaulichung – also durch die Benutzung von Artefakten und Medien – zu blockieren versuchte, sondern durch die Dynamik des Wissens, der Disziplin und, selbstverständlich, der Gemeinschaft selbst bewältigte. Mit dem Aleatorischen und Flüchtigen im Theater konnten Studenten, Lehrer und Theaterliebhaber erst vertraut sein, wenn sie selbst mit dieser Kunstform experimentierten und sich als Mitglieder einer Gruppe erkannten, die um der Renovierung der Ausdruckskunst der Bühne willen arbeitete. Das

³³ Herbert Günther (1938: 329f.) überreicht eine vollständige Liste der Aufführungen des Kutscher-Kreises.

³⁴ Man liest in Kutschers Autobiographie, dass das erste Faschingsfest seiner Gruppe 1919 stattfand (1960: 136).

³⁵ Im Sommerfest der „Zirkusleute“ am 15. Juli 1931 gaben „Die vier Nachrichten“ die Uraufführung von *Die Wallfahrt des Mannes Orge nach der Stadt Mahagonny*, eine Parodie von George Fusin aus Brechts und Weills Oper. Der Erfolg kam aber 1932 mit der für das Faschingsfest verfassten Operettenparodie *Hier irrt Goethe!*.

³⁶ Siehe dazu Liebeneiner (1927/28), der sich explizit auf die Tradition des „Akademisch-Dramatischen Vereins“ beruft.

gemeinsame Unterfangen der Münchner theaterwissenschaftlichen CoP fügte sich zunächst in das breitere, vielstimmige Projekt der künstlerischen Moderne ein, doch entwickelte sie schon vor dem ersten Weltkrieg eine eigene, gut strukturierte Praxis, die den Unterschied zu anderen Gruppierungen markierte und unabhängige Mechanismen, Aktivitäten, Rituale etablierte.

Ein System verknüpfter Gruppierungen und Organisationen

Mit dem leidenschaftslosen Amt eines nüchternen Betrachters konnte er sich nie identifizieren, er verstand seinen Lehrauftrag in einem umfassenderen, mäeutischen Sinn. Unbequem wie er war, vom Katheder herab verwegen zu Tagesfragen Stellung nehmend, gegen jede Uniformierung des Geistes mit einem heißen Herzen wetternd, scheute er es nicht, sich zu engagieren. Das hat ihm manche Feindschaft eingebracht. Seine Kollegen mokierten sich über ihn, doch auf den ersten Bänken im Hörsaal sammelten sich die zeitgenössischen Autoren. (Rhotert 1961: 286)

Die theatralische Praxis stellte für Kutscher nur eine Seite der größeren kulturellen Praxis dar, an die er seine Schüler heranbringen wollte. Der Ansatz, jede Art theatralischer Aufführung bringe das Lebensgefühl eines bestimmten Volkes zum Ausdruck und könne somit ohne die anderen Aspekte bzw. Bedeutungen von dessen Kultur nicht ergreifen, verband sich in Kutschers theaterwissenschaftlichem Selbstverständnis mit der Bestrebung, die theatralische Praxis in der Gesellschaft zu verwurzeln. Aus seiner Forschungsperspektive bedeutete dies, die Untersuchung der Ausdruckskunst der Bühne solle sich nicht auf die sog. „Elemente des Theaters“ beschränken, sondern ihre Anwendung im Alltagsleben und in bedeutungsvollen, einflussreichen Kulturgesellschaften finden. Die praktische bzw. nützliche Anwendung der Theaterforschung war aber erst mit der Anerkennung ihrer Unabhängigkeit verbunden. Demzufolge verschaffte Kutscher seiner Lerngemeinschaft immer mehr Gelegenheiten, sich mit Künstlern und Fachexperten aller Wissensbereiche auseinanderzusetzen und dadurch den Wert ihres eigenen Unterfangens zu erfassen. Der Wert der theaterwissenschaftlichen Lerngemeinschaft hätte weiterhin durch diejenige ständige Aushandlung von Artefakten, Geschichten, Kritiken oder Interpretationen erhöht werden können, die von externen Impulsen oder Herausforderungen getrieben war. Da die Etablierung der neugeborenen Disziplin an der Münchner Alma Mater wegen Eigendynamik und Machtspielen unmöglich erschien, bemühte sich Kutscher redlich, das Unternehmen der Theaterwissenschaft in kulturellen Kreisen, bei Forschern und Intellektuellen, in der öffentlichen Meinung zu legitimieren. Zum einen musste der Kutscher-Kreis beweisen, dass er im Umgang mit künstlerischen Debatten und Reformen kompetent sowie gründlich war, dass er also zur artistischen Avantgarde gehörte, auch wenn er eine akademische Ausbildung hatte. Zum anderen hatte er das Ziel, seine Spezialisierung auf das Theater in der soziokulturellen Entwicklung nachdrücklich geltend zu machen. Die theaterwissenschaftliche Lerngemeinschaft bediente sich demzufolge schon vorhandener Gruppierungen, um in erster Linie die Münchner Intelligenz und Künstlerschaft der Tätigkeit seiner Mitglieder anzunähern. Zu diesem Zweck etablierte Kutscher auch neue

Treffpunkte und Möglichkeiten zum Meinungs austausch sowie zur kooperativen Arbeit. Alle diese Organisationen und Gesellschaften wirkten also als Satelliten zur theaterwissenschaftlichen CoP, um die Wirksamkeit ihrer Wissensstruktur auch in anderen Bereichen zu markieren.

Um Kutscher und seinen Kreis entstanden also verschiedene Gruppierungen, die eine Überlappung von Tätigkeiten und Beteiligungsformen nachweisen. Der Theaterprofessor führte literarische, ästhetische und theatralische Untersuchungen parallel durch und pflegte die Beziehungen zur gegenwärtigen Künstlerszene. Hierzu wusste er seine Rolle als älterer, berühmter Förderer dichterischer Erneuerung – wie er durch seine Veröffentlichungen und seine Mitwirkung am „Akademisch-Dramatischen Verein“ und dann am „Neuen Verein“ bewiesen hatte – und zugleich als »geistiger Kristallisationspunkt einiger Generationen dem Theater verbundener Menschen« ausnützen (Baer 1960). Jede von Kutscher organisierte Zusammenkunft rechnete mit der massiven Beteiligung von Dichtern, Fachexperten sowie von jungen Studenten, sodass er von schon etablierten Treffpunkten, Stammtischen oder Gruppierungen die wichtigsten Aspekte ableitete und auf diesen das Fundament für andere legte, die dem Vorhaben seiner CoP dienen konnten.

Die letzte Phase des „Neuen Vereins“

Um 1910 war Kutscher noch Mitglied des „Neuen Vereins“ und in dessen Vorstandschaft ab 1911 veranstaltete er die Intimen Abende und schlug weiterhin Stücke vor, die man im Verein aufführen konnte. Am 14. Juni 1911 schrieb der Theaterprofessor an Wilhelm Rosenthal, Syndikus des Vereins, an Vorschlägen für das Programm der folgenden Saison habe er »ziemlich viel«, darunter eine Bearbeitung von *Die Soldaten* Lenzens und ein Drama von Josef Schanderl, vermutlich *Nachtrab* (Monacensia, NV B 79). Nach vielen Jahren Tätigkeit im „Neuen Verein“ entdeckte Kutscher aber eine neue Herausforderung, gerade als er mit seinen Schülern die Theaterkunst erforschte: die Verantwortung für die „Bühnenwirkung“ eines von ihm vorgeschlagenen Stückes³⁷. Die Bearbeitung der Tragikomödie von Lenz übernahm er selbst. Kutschers rein theatralische Beschäftigung hätte aber ohne eine literaturwissenschaftliche Nebenarbeit kritisiert werden können, so schrieb er zur Aufführung der *Soldaten* im Künstlertheater München einen Artikel über das Verhältnis von Eduard von Bauernfelds Manuskript *Soldatenliebchen* zum Stück von J.M.R Lenz. Dabei handelte es sich um eine kaum bekannte Bearbeitung des österreichischen Dichters, die in der k. k. Hofbibliothek in Wien aufbewahrt war und die sich zu einer stilgeschichtlichen Vergleichung »von höchstem Interesse« anbot (1911: 121). Mehr als der kritische Vergleich zwischen den

³⁷ Die Bühnenwirkung entsprach in Kutschers Theatervorstellung dem Zweck jeder Aufführung (1936: 10); der Dramaturg war folglich das künstlerische Gewissen des Theaters (13).

Stücken – der sich hauptsächlich auf von Bauernfelds inhaltliche Veränderungen am Original in Richtung eines »romanhaft-rührenden Theaterfabrikat[s]« konzentriert (Ebd.) – ist Kutschers Themenauswahl erwägenswert. Er hatte sich noch nicht mit einem für die Aufführung konzipierten Werk wissenschaftlich beschäftigt und die Entdeckung jenes Manuskripts³⁸ diente ihm nur als Vorwand, seine eigene Bearbeitung zu erklären. Der Schluss des Beitrags scheint nämlich vom Inhalt isoliert. Nachdem Kutscher die Besetzung der Uraufführung des Stückes im Dezember 1863 behandelt hatte, begann er einen neuen, letzten Absatz:

In meiner Bearbeitung, die Ende November im Künstlertheater zur Aufführung kommt, habe ich mich bemüht, so wenig wie möglich am Wortlaute des Dichters zu verändern. In bezug auf die Bühne war das aber nur denkbar durch energischste Szenenzusammenfassung. Daß das Problem bei der Eigenart Lenzens nicht absolut zu lösen ist, weiß ich sehr wohl; aber wenn das Werk auch nur in seinen Hauptzügen sichtbar wird, ist doch die Hoffnung vorhanden, daß unsere Bühne es ihrem Repertoire [sic!] endlich eingliedert. (124)

Meisterhaft beendete Kutscher seinen Artikel über einen nur scheinbar wichtigen stilistischen Vergleich: Er machte die kultivierten Leser der Zeitung mit der kommenden Aufführung des Stückes in seiner Bearbeitung bekannt, zeigte die Schwerpunkte seiner dramaturgischen Arbeit auf, wobei er auf die schwierige Aufgabe des Dramaturgen hinwies, und drückte schließlich aus, welche Bedeutung der Einsatz eines fachkundigen Theaterwissenschaftlers für die kulturelle Bereicherung des theatralischen Repertoires haben könnte. Der Artikel sowie die Aufführung der *Soldaten* in Kutschers Bearbeitung³⁹ erweisen sich als Eigenwerbung der Theaterwissenschaft, indem sie die wissenschaftliche Erforschung vor, während und möglicherweise auch nach einer Aufführung als Prämisse für das Verständnis und die Entwicklung der Theaterkunst hervorhoben. Kutschers Unternehmen fand bei Erich Mühsam Widerhall, sodass er am 29. November 1911 in seinem Tagebuch die Eindrücke der Aufführung nieder schrieb:

Das Experiment war ungeheuer interessant. 16 Szenen wurden vorgeführt, in denen sich die Tragödie des Soldatenliebchens, die durch Umstellung der letzten Bilder zur Tragödie des

³⁸ Die Entdeckung könnte sowohl auf die Dokumentationsarbeit Kutschers für seine eigene Bearbeitung des Stückes als auch auf den Umstand zurückgeführt werden, dass die Schauspielerin Christine Hebbel bei der Aufführung 1863 am Wiener Burgtheater auftrat. Da Kutscher bekanntlich Hebbel intensiv erforschte, hätte er auch vor 1911 von jenem Wiener Lustspiel Kenntnis haben können.

³⁹ Die Uraufführung fand am 26. November 1911 als geschlossene Veranstaltung des „Neuen Vereins“ statt. Das Stück wurde dann am Staatstheater Stuttgart unter der Regie von Wilhelm von Scholz aufgeführt und höchstwahrscheinlich auch an anderen Theatern. Siehe dazu das Verzeichnis von Kutschers Veröffentlichungen und die Liste seiner außeruniversitären Tätigkeiten, die Kutscher 1938 im Antrag auf seine Ernennung zum Ordinarius lieferte (UAM, O-XIV-508).

Tuchhändlers Stolzius gemacht war, abspielte. Der Inhalt war belanglos, so, daß ich nachher, als ich gefragt wurde, mein Urteil dahin zusammenfassen konnte: „Wenn es nicht so riesig interessant wäre, wäre das Stück langweilig.“ – Übrigens sind die Einzelheiten ganz herrlich und einzelne Worte und Sätze zeigen die ganze große Genialität des alten Stürmers. v. Jacobis Regieleistung war sehr respektabel – eine sehr schwere Aufgabe, das Publikum in Spannung zu erhalten, während 15mal der Vorhang niedergeht. Noch mehr lobe ich Herrn Leo Pasetti, der die Ausstattung besorgt hatte. Auf dieser kümmerlichen Bühne wurden Prospekte gezeigt, die prachtvoll waren. Noch keiner von den Künstlern, die sich unter Reinhardt darum bemüht hatten, hat die Schwierigkeit, mit der Reliefbühne fertig zu werden, so gut bewältigt wie Pasetti⁴⁰. Von den Einzelleistungen ist nicht sehr viel zu sagen. Sie waren zu unterschiedlich. [...] Im Theater war wieder alles versammelt, was überhaupt in München Geltung hat. Alle Genies und alle Esel, alle sezessionistischen Waschweiber und alle süßen Schwabingerinnen. Man hatte vor lauter Verbeugungen ein verkrümmtes Rückgrat. (2012: 63f.)

Die Bearbeitung von *Die Soldaten* war angeblich die erste und einzige Theaterbearbeitung Kutschers, die auf mehreren Bühnen aufgeführt wurde. Von jener Arbeit an fuhr der Theaterprofessor aber damit fort, Schriften von theaterwissenschaftlichem Interesse zu veröffentlichen.

1912 verfasste er einen Beitrag zur Aufführung von Hofmannsthals *Jedermann* am Münchner Hof- und Nationaltheater⁴¹, der den vielsagenden Titel *Über Zweck und Stil des alten Spiels von „Jedermann“* trägt. Auch in diesem Fall kam zuerst eine theaterhistorische Einleitung vor, in der Kutscher die Entstehung der Moralitäten gegen Ende des 15. Jahrhunderts in England, die englische und deutsche Rezeptionsgeschichte vom *Jedermann* sowie Hugo von Hofmannsthals Erneuerung des alten Spiels kürzlich erklärte. Dann fokussierte sich Kutscher auf »Zweck und Wirkung« der Moralitäten (6). Obwohl sie mit den Mysterienspielen etwas Gemeinsames haben, erheben sich die Moralitäten über diese hinsichtlich einer Eigenschaft:

[S]ie zeigen uns menschliches Wesen als Mittelpunkt der Handlung, sie zeigen die Seele im Zwiespalt zwischen Gott und dem Teufel, zwischen Himmel und Erde; wir erleben die heftigsten Gegensätze einer Innenwelt, einer Psyche, wir erleben ihre Beweglichkeit, ihre

⁴⁰ Im „Neuen Verein“ entwarf Leo Pasetti die Bühnendekorationen für mehr als fünf Aufführungen. »Sein Bühnenbild für Artur Kutschers Bearbeitung der „Soldaten“ von Lenz fand wie alle seine Dekorationen grosse Anerkennung: „Leo Pasetti hatte mit seiner nach den Prinzipien des Künstlertheaters entworfenen Dekoration dem Werk einen stimmungsvollen Rahmen geschaffen.“ – das behauptete Heribert Wenig (1954: 49) mit einem Zitat von Georg Schaumberg aus den Seiten von „Bühne und Welt“.

⁴¹ Die Münchner Erstaufführung von Hugo von Hofmannsthals *Das alte Spiel von Jedermann* fand am 30. Mai 1912 unter der Regie von Albert Steinrück statt. Steinrück war ein Freund Frank Wedekinds und galt damals als Vertreter der modernen Kunst.

Menschlichkeit, wir sehen sie in Versuchungen und Kämpfen, was alles beim Mysterium im Prinzip ausgeschlossen ist. In den Handlungen der Moralitäten herrscht im Gegensatz zum Mysterium Freiheit des Verfassers in der Gestaltung, hier ist der schöpferischen Phantasie ein ganz anderer Spielraum gegeben. (7)

An dieser Stelle kündigte Kutscher die erstaunliche Aktualität der Gattung an: »Die Moralität ist entwicklungsgeschichtlich betrachtet der Ansatzpunkt zur Ausbildung des neueren Dramas, während das Mysterium, besonders das Passionsspiel davon am weitesten entfernt ist« (Ebd.). Wie der Theaterprofessor schon in Bezug auf die dramaturgische Bearbeitung des Lenzschen Stückes hervorgehoben hatte, behandelte er auch in diesem Beitrag die Gefahren für die Dramaturgen. Da die Figuren in den Moralitäten fast immer allegorisch sind, könnten die Verfasser die Allegorien in einer nicht-künstlerischen Weise verwenden bzw. das Stück zu »ledern und lehrhaft, abstraktisch« gestalten (Ebd.). Kutscher zog zudem gelungene Bearbeitungen von Moralitäten in Betracht, wie Henry Medwalls *Nature*, oder die künstlerische Verwendung von Allegorien, wie in einigen Szenen von Goethes *Faust* oder in Hebbels Charakteren, welche die Idee bzw. das Allgemein-Menschliche in sich tragen. Zuletzt kam Kutscher auf das Gegenwartstheater und auf die Münchner Aufführung von *Jedermann* zurück, wobei er die Aufnahme des Spiels in das Repertoire des deutschen Theaters konsequent förderte:

Der Naturalismus brachte unserer Menschengestaltung in der Dichtung eine Überspitzung des Individualismus, eine fast wissenschaftlich exakte Psychologie; es ist eine in der Stilbewegung verständliche Reaktion, wenn uns jetzt die Freiheit und Reinheit dieser phantastischen Kräfte in ihren Bann zwingt. Abgesehen ganz von dem, was Hofmannsthal in seiner Erneuerung von »Jedermann« Selbstständiges schuf an inneren Momenten und theatralisch-festlichen Gebärden, ist deshalb die Aufnahme des Spiels in das Repertoire [sic!] unseres Theaters mehr als ein historisches Experiment. (8)

Kutscher sah in der Rückkehr zur Phantasie und zum »Ring der Seele« seitens aktiver Charaktere (7) eine erste Überwindung des Naturalismus, eine erstrebenswerte Erneuerung des Theaters in der mimisch-dramatischen Richtung.

Als entschiedener Bekämpfer des als undramatisch betrachteten Spätnaturalismus erschien Kutscher sein Freund Frank Wedekind, dessen Dramatik und Erfolg der Theaterprofessor seit 1911 unterschiedliche Zeitungsartikel und Buchbeiträge widmete. Kutscher stellte 1915 explizit fest, Wedekind habe »weder mit dem Naturalismus noch auch mit der Neuromantik im Sinne der 80er und 90er Jahre irgend etwas zu tun«. Er stehe vielmehr zu beiden »in ausgesprochenem

Gegensätze« und sei »von Anfang an eine künstlerische Erscheinung für sich« (55). Als dichterischer Außenseiter⁴² wurde Wedekind in die »Geistesfamilie der Lenz, Grabbe, Büchner« eingereiht (*Frank Wedekind. Sein Leben und seine Werke* 1931: 278). Wiederholt lobte Kutscher sowohl den hervorragenden dramatischen Talent Wedekinds als auch dessen soziales Engagement: »Wedekind rüttelte das Gewissen seiner Generation auf«, indem er sich mit aktuellen Fragen befasste und indem er gegen die Heuchelei und die Schwächen des Bürgertums kämpfte. Mit Wedekinds Produktion beschäftigte sich der Theaterprofessor jedoch nicht nur in seinen Veröffentlichungen, sondern auch im „Neuen Verein“ und in seinen Kollegs. Als Veranstaltung des „Neuen Vereins“ wurde nämlich Wedekinds *Oaha* am 20. Dezember 1911 im Lustspielhaus uraufgeführt⁴³. Auch nach dem Umsturz an der Spitze des Vereins, der zur neuen Wahl der Vorsitzenden im Juli 1914 führte⁴⁴, verlor Wedekind die Unterstützung des „Neuen Vereins“ nicht, wie die Mobilisierung von dessen Mitgliedern im Juli 1914 gegen das polizeiliche Verbot von *Simson* beweist⁴⁵. Bereits im Sommersemester 1911 hielt Kutscher eine Vorlesung über Wedekind ab – die erste an einer deutschen Universität überhaupt. Gerade jene Vorlesung stieß auf den Protest der Fakultät und im Juni 1912 erzählte Kutscher seinem Freundeskreis aufgeregt, welche Schwierigkeiten er mit seiner vorgesetzten Behörde hatte: Man habe ihm verboten, über Wedekind

⁴²Um die Beziehung zwischen Wedekind und seiner Zeit ging auch ein anonym verfasster Beitrag im „Programm. Blätter der Münchener Kammerspiele“ (*Frank Wedekind und unsere Zeit* 1916). Dort wurde der Unterschied zwischen Wedekind und den Naturalisten eingehend dargelegt: Die Naturalisten erlebten zum ersten Male das Volk als »ein sozial gestuftes Ganze. Sie erlebten den Unterschied von Arbeit und Genuß, von Herrschen und Beherrschtwerden als eine sozial-nationale Angelegenheit und verloren dabei ihren Blick und ihre Liebe an die Spaltungen des Volkes und der Welt überhaupt. Sie gerieten ins Fahrwasser einer politischen und wissenschaftlichen Strömung, die als solche tief begründet und berechtigt war, ohne aber eine Umsetzung ins Ästhetische fähig zu sein«. Wedekind hingegen sah und fühlte »sein Volk, seine Zeit, seine Welt anders. [...] Er fühlte ihr Problematisches, ihr Abgelöstes und Ungelöstes, ihr Interimistisches und Provisorisches. Er sah, wo andere Glut sahen, schon wieder den tristen Aschenrest und fühlte daher die Notwendigkeit, dieser Zeit andere Feuer anzufachen. Er wurde ein Versucher der Zeit, ein Experimentator ihrer Gefühle, ein Formulierer dessen, was noch nicht und überhaupt nicht da war, ein Vorläufer also anderer Zeiten, anderer Menschen, anderer Künstler« (12).

⁴³Das Lustspielhaus in der Augustenstraße 89 war gerade am 10. Januar 1911 eröffnet worden. Bereits 1912 wurde die Bühne von Eugen Robert, Gründer und erster Direktor des Hauses, in „Kammerspiele“ umbenannt – nach dem Vorbild Max Reinhardts. Siehe dazu das Kapitel *Kammerspiele für München* in Rühle 2007: 232-235.

⁴⁴Im Herbst 1913 kam es zu einer Auseinandersetzung innerhalb des Vereins wegen der sog. „Sem-Benelli-Krise“. Darunter versteht man die hitzigen Debatten über die Aufführung von Sem Benellis *Mahl der Spötter*. Direktor Robert hatte dem Vorstand das Stück vorgeschlagen und es wurde unverzüglich ins Programm aufgenommen. Plötzlich entdeckte man aber, das Stück sei längst von den Münchner Kammerspielen erworben worden. Erich Mühsam sprach »in scharfen Worten diesem Stück jeden literarischen Wert ab und stellte die Frage, ob lediglich dem Direktor Robert die Auswahl des Stückes überlassen worden war, und was den Neuen Verein gerade zur Aufführung dieses Werkes bestimmt hatte. [...] Herr Dr. Kutscher und Rechtsanwalt Dr. Rosenthal verteidigten noch den Standpunkt der Vorstandschaft.« (*Kleines Feuilleton [Der Neue Verein]* 1913). Die jüngste Generation beschuldigte die ältere, den Sinn und Zweck des Vereins verraten zu haben, um diesen auf den Markt zu bringen. In einer zweiten außerordentlichen Mitgliederversammlung gab Rosenthal die Erklärung ab, der Vorstand und der literarische Beirat hätten die Aufführung des Stückes nachträglich als einen Missgriff erkannt und bedauerten es sehr. Nach jener Sitzung intensivierten sich die Neuorganisationsgedanken: Der literarische Beirat, Vertreter der alten Richtung des Literaturprofessors Emil Sulger-Gebing, stand den »etliche[n] rebellische[n] Kollegen der letzten Generation« gegenüber (Rosenthal 1925/26: 48). Infolge der neuen Wahl wurde Erich Mühsam erster Vorsitzender des Vereins.

⁴⁵Siehe dazu die Korrespondenz zwischen Josef Ruederer und Artur Kutscher vom 10. bis zum 30. Juli 1914: zwei Briefe von Ruederer (JR B 839, Nachl. Josef Ruederer/Briefe) und ein Brief von Kutscher (JR B 272, Nachl. Josef Ruederer/Briefe).

zu lesen⁴⁶. Nichtsdestotrotz blieb Wedekind im Programm von Kutschers theaterwissenschaftlichen und literarischen Seminaren. Das letzte gewann in weniger als fünf Jahren eine eigene Kontur, die so viele Ähnlichkeiten zum theaterwissenschaftlichen Kurs zeigt, dass man von der beabsichtigten Reproduktion eines bestimmten Lernmodells sprechen kann. Mit anderen Worten fanden die Münchner Studenten dieselben Eigenschaften des theaterwissenschaftlichen Kollegs auch im von Kutscher geleiteten Literaturseminar – so etwa die Förderung zur Kritikausübung und zur Auseinandersetzung in- und außerhalb der Seminarräume, die direkte Beziehung zu Gegenwartsdichtern, die Geselligkeitspflege, die Zusammenkunft unterschiedlicher Generationen durch gemeinsame Projekte ebenso wie die Bereitwilligkeit zum Einsatz im kulturellen Leben. Kutschers Gestaltung seines literarischen Seminars war darauf gerichtet, in einem anderen kunstgebundenen Fachgebiet die Lernstruktur zu festigen, welche durch die Verzahnung zwischen Theorie und Praxis charakterisiert war. Es war ein Verdienst dieser Lernstruktur, wie man schon im theaterwissenschaftlichen Bereich beobachtet hatte, dass die Lernenden aus dem gemeinsamen Experimentieren und Debattieren ihre eigenen Wissensgehalte und ihr eigenes Handeln in- und außerhalb der CoP bestimmen konnten.

Das „literarische Seminar“ Artur Kutschers

Das auf Hans Harbecks Anregung gegründete literarische Seminar profilierte sich zwischen 1910 und 1911 als ein »kameradschaftlich verbundene[r] Kreis« (Kutscher 1960: 72), in dem oft berühmte Künstler auftauchten – der Erste war angeblich Karl Henckell, der sogar ein Referat hielt. Einmal besuchte auch Frank Wedekind einen Unterricht Kutschers, wie ein Vers in seinem *Stein der Weisen* nachweist (Ebd.)⁴⁷. Sehr früh setzte Kutscher seine Idee in die Praxis um, persönliche Beziehungen zu lebenden Dichtern zu fördern. Höchstwahrscheinlich nach dem Modell der für viele Jahre von ihm koordinierten „Intimen Abende“ des „Neuen Vereins“ veranstaltete Kutscher 1910 den ersten Autorenabend seines Oberkurses. Der Anfang war improvisiert: Kutscher fragte Lulu von Strauß und Torney, die sich damals in München befand, ob sie bereit sei, vor dem kleinen Kreis seiner älteren Schüler einige Gedichte vorzulesen (81). Der Erfolg war so groß, dass Kutschers Autorenabende dann jede Woche im Hotel Union, Barerstraße 7, stattfanden; die Teilnehmerzahl konnte 40, manchmal sogar 50 Studierende erreichen. Da die Atmosphäre trotz der kulturellen Relevanz durchaus entspannt war, wurden die Autorenabende als „Kutscherkneipe“

⁴⁶ Vgl. Erich Mühsams Tagebucheintrag vom 11. Juni 1912 (2012: 350f.).

⁴⁷ Wedekind war am 26. Februar 1909 im Kolleg Kutschers, wie er in seinem Tagebuch notierte. Siehe dazu die online-Veröffentlichung der Tagebuchaufzeichnungen Wedekinds aus den Jahren 1904-1918.

bekannt⁴⁸ und Kutscher selbst begann gerade um 1910, populär zu werden (Günther 1957: 60). Im Laufe der Zeit fanden die als Kutscherkneipe bekannten Abende in unterschiedlichen Räumlichkeiten statt: Sie fanden zuerst im „Hirschen“, dann im Nebenzimmer des Schwabinger Bierlokals „Großer Wirt“ und zuletzt in der Universitätsreitschule statt. In Bezug auf Kutschers Autorenabende sind besonders zwei Aspekte hervorzuheben: die Rolle des Theaterprofessors, der jahrelang unterschiedliche Generationen der Schwabinger Bohème katalysierte, und die Funktion des strukturierten, regulären Zusammentreffens.

Die Frage, wie Kutscher im Zimmer eines Hotels oder eines Bierlokals mindestens zwei Generationen der künstlerischen Avantgarde binden konnte, führt zur Untersuchung der Konzeption und Realisierung der Autorenabende. Kutscher sah die Notwendigkeit ein, immer mehr begabte und interessierte Leute an die Kunst der Gegenwart heranzurücken und zugleich schon berühmte oder viel versprechende Künstler einem breiteren Publikum vorzustellen. Beide Kategorien, also Produzenten und Rezipienten, hatten daran Interesse, an Kutschers Projekt mitzuwirken. Doch wenn der Professor die Mitglieder seines Wirkungskreises nur zur Schau hätte stellen lassen oder sich selbst in den Vordergrund gestellt hätte, wären die Abende keine nützliche Praxis für die Lerngemeinschaft gewesen und daher kein dauerhaftes Phänomen in einer von Stammtischen und Vereinen durchdrungenen Stadt. Wie es bei charismatischen Persönlichkeiten oft der Fall ist, gab es Dichter der Schwabinger Bohème, die Kutscher gering oder gar nicht schätzten. Mühsam nahm beispielsweise an, Kutscher sei anfangs unfähig, »über Wedekinds und Unruhs Dramatik hinaus noch weitere Entwicklungsmöglichkeiten der modernen Literatur anzuerkennen« (1977: 171) und in seinem Tagebuch äußerte er sich am 21. Mai 1911 noch ausdrücklicher: Bei den verschiedenen Besuchen in Kutschers Kolleg habe er nicht den Eindruck gewonnen, »als ob dort ergiebige Kulturarbeit geleistet würde. Kutschers Absichten sind gewiß gute, aber er selbst ist beschränkt, und bei den Versuchen, schon jetzt Stellung zu gewinnen zu den Literaturströmungen der Gegenwart, kommt kein Erleben der fließenden Wirklichkeit heraus, sondern ein philologisches Einschachteln von Dingen, die noch garnicht fertig sind« (2011: 123)⁴⁹. Trotz alledem war Erich Mühsam häufiger Gast in Kutschers Seminar und an dessen Autorenabenden. Kutscher verlieh nämlich solchen Abenden eine grobe, doch wirksame Struktur, welche die Aufmerksamkeit der Mitglieder auf das

⁴⁸ Erich Mühsam erinnert sich mit Biss und Ironie an Kutschers Autorenabende: »Der brave Dr. Kutscher, der ernst erfüllt war von seiner Mission, seinen Schülern den Genius der Musen in gefälligen Formen einzuflößen, wird wohl selbst nicht empfunden haben, was seine Lehrmethode den mitgenießenden Gast, die Daseinsfreude belebend, gelehrt hat: daß die schöne Literatur, genossen zwischen schönen Hörerinnen, in pädagogischer Absicht dargebracht, das philologische Interesse manchmal weniger beschwingt als das erotische.« (1977: 172).

⁴⁹ Diesbezüglich muss allerdings erwähnt werden, dass Kutscher seinerseits keine hohe Meinung von Mühsams Œuvre hatte. Mitte September 1911 schrieb er nämlich Mühsam, er halte *Die Freiverwählten* für »Mist« und deshalb komme eine Aufführung im „Neuen Verein“ nicht in Betracht. Vgl. Mühsams Tagebucheintrag vom 18. September 1911 (2011: 301).

Wissen, das sie zusammen erworben hatten und das sie weiter entwickeln konnten, sowie auf gemeinsame Bestrebungen für die ästhetische Erneuerung der Kunstformen lenkte. Indem er allen Mitgliedern den Wert einer gemeinsamen Tätigkeit in Aussicht stellte, gewährleistete Kutscher die Stabilität sowie die Entwicklung der Autorenabende. Er betonte ständig die Nützlichkeit solcher Zusammenkünfte für die Jugend – tatsächlich erzählte er detailliert von den Dichtern, die er für seine Studenten »zu gewinnen wußte« (1960: 81) – und konnte folgerichtig die Künstler kaum ertragen, die zu ruhsüchtig waren⁵⁰. Den Studenten war es also eine Ehre, in einen bedeutenden Künstlerkreis eingeführt zu werden, während Dichter, Maler, Theaterleute und Intellektuelle mehrmals im Vorlesungsraum als Gäste anwesend waren, weil sie ihre Kollegen vorlesen hören wollten oder einfach beabsichtigten, neue Kontakte aufzubauen. An einem Autorenabend lernte Mühsam zum Beispiel Georg Kaiser kennen⁵¹ und der damalige Student Ernst Toller machte die Bekanntschaft von Thomas Mann, Karl Henckell und Max Halbe⁵². Überall galt die von Schalom Ben-Chorin beschriebene Regel: Ein junger Mensch, der damals in München von praktischer Beschäftigung, Selbstproduktion und systematischer Erfassung der Literatur getragen »seinen Weg suchte, mußte zu Artur Kutscher finden, dem „Theaterprofessor“ der Universität« (in v. Bruch/Müller 1986: 337).

Teilnehmer der Autorenabende waren Dichter und Studenten, die Kutscher persönlich eingeladen hatte⁵³, einige lasen mit dem Professor schon vereinbarten Passagen aus ihren Werken vor. Nach dem Vorlesen gab Kutscher »jedesmal seine Dankworte in Form eines Kommentars zu Persönlichkeit und Werk des betreffenden Dichters, wobei seine Äußerungen über die soeben gehörte Schaffensprobe oft Meisterstücke improvisierter Stilanalyse waren« (Günther 1957: 99). Anschließend eröffnete sich eine gemeinsame Diskussion über den Text, die dann im Seminarraum weitergeführt wurde. In den folgenden Übungen knüpfte Kutscher nämlich an den Inhalt der Vorlesung sowie an die Persönlichkeit und an die literarische Produktion des Vortragenden an. Im Fall namhafter Dichter konnten diese die Abschnitte zur Vorlesung aus ihren beliebigen Werken auswählen und sogar die Struktur der Autorenabende modifizieren. Im Winter 1919 teilte z.B. Franz Blei Kutscher mit, er akzeptiere wohlwollend Kutschers Einladung zu einem Autorenabend Anfang Dezember, er wolle allerdings nicht vorlesen. Schon in Berlin und in Wien hatte er ein System gefunden, das die Zuhörer nicht langweilte – der sog. „Fragenkasten“. Wer im Auditorium Lust hatte, der schrieb auf einen Zettel, worüber er die Meinung oder die Anschauung Bleis hören

⁵⁰ Hierzu berichtet Günther von einem Autorenabend im Jahr 1910, als es fast zu einem Streit zwischen Kutscher und Josef Ponten wegen der maßlosen Ruhmbegierde des Letzteren kam (1957: 98-100).

⁵¹ Vgl. Mühsam 1977: 172.

⁵² Siehe dazu Toller 2002: 55; Heißerer 1993: 279.

⁵³ Entweder mit einer mündlichen Einladung oder mit einem »überrumpelnden Eilbrief« (Schmidtbonn zit. nach Kutscher 1960: 81).

möchte. Dann wählte der Dichter nach »Disposition und Einigung« einige Zettel und redete über die betreffenden Argumente (DLA, A:Kutscher 57.4293). Auch wenn Kutschers Antwort nicht aufbewahrt ist, lässt sich jedoch annehmen, dass er Bleis Vorschlag aufnahm, nicht nur weil die Beziehung zwischen den Beiden gut war und blieb, sondern auch weil Kutscher die Spektakularisierung seiner Autorenabende hochschätzte. Beispiele für die Spektakularisierung der Abende stellten der »Lautenschlag und Gesang von Frank Wedekind« (Mühsam 1977: 172) oder die Vorlesung von Wilhelm Schmidtbonn dar. Da dieser kein guter Vorleser war – so zumindest erklärte er es Kutscher –, fand er sich im Vorlesungsraum mit einer jungen, hübschen Schauspielerin ein, die die späteren Stücke des Programms übernahm (in Kutscher 1960: 82). Resümierend lässt sich mit Hugo Hartung feststellen: Es gab keinen »Poet[en] der großen Münchner Dichterkolonie, der hier nicht einmal – meist aber zu wiederholten Malen – gelesen hätte« (1966: 165f.).

Noch mehr als die Liste der Dichter und Künstler, die bei jenen Gelegenheiten eine Kostprobe ihrer Kunst gaben⁵⁴, verdient die persönlich-professionelle Beziehung Aufmerksamkeit, die sich zwischen dem Professor und den Künstlern herstellte. Kutscher profilierte sich allmählich als ein Literatur- und Theaterexperte, als ein »Kampfgenosse« in den die Kunst modernisierenden Bestrebungen, dessen Einschätzung und Interesse zu suchen war. Indem er immer mehr Kontakte mit repräsentativen Künstlern der nahen Vergangenheit ausgebaut hatte und dazu eine anerkannte Lerngemeinschaft belebt hatte, bemühten sich Dichter, Theaterleute und Intellektuelle, durch ihn und durch seinen Wirkungskreis eine breite und fast offizielle Anerkennung zu bekommen. Sie schickten ihm folglich ihre neuen Werke und warteten auf eine – hoffentlich positive – Kritik, die sich entweder in einen Zeitungsartikel oder in eine Einladung zu einem Vortragabend hätte umsetzen können. Johannes Robert Becher übersandte Kutscher im April 1917, vor der Veröffentlichung des Auswahlbands seiner Lyrik *Das neue Gedicht*, die Gedichtsammlungen *An Europa* und *Verbrüderung*. Daneben machte er den Theaterprofessor auf einen anderen, bald zu erscheinenden Band aufmerksam, *Päan gegen die Zeit*, der für seine »Stil-Entwicklung« besonders wichtig war. Der Briefschluss besteht aus zwei Sätzen: »Sollten Sie gewisse Aufklärungen oder Essays über meine Bücher benötigen, so bitte ich teilen Sie mir dies mit!« und dann »Sehr interessierte mich Ihre Äußerung: könnten Sie mir diese nicht seinerzeit übermitteln lassen« (DLA,

⁵⁴ U.a. Johannes R. Becher, Richard Billinger, Rudolf G. Binding, Walter Bloem, Hans Friedrich Blunck, Waldemar Bonsels, Hans Brandenburg, Theodor Däubler, Herbert Eulenberg, Bruno Frank, Leonhard Frank, Alexander Moritz Frey, Ludwig Ganghofer, Catherina Godwin, Hans von Gumppenberg, Heinrich und Thomas Mann, Kurt Martens, Walter von Molo, Erich Mühsam, Ernst Penzoldt, Josef Ponten, Joachim Ringelnatz, Alexander Roda Roda, Eugen Roth, Josef Ruederer, Albrecht Schaeffer, Wilhelm Schmidtbonn, Wilhelm von Scholz, Willy Seidel, Carl Spitteler, Josef Magnus Wehner, Wilhelm Weigand, Stefan Zweig und, selbstverständlich, die engen Freunde Max Halbe, Karl Henckell und Frank Wedekind.

A:Kutscher 57.4262). Einerseits stellte sich der Schriftsteller zur Verfügung, um Erklärungen über seine literarische Produktion zu geben, andererseits bat er indirekt Kutscher darum, seine Gedichte zu lesen und zu kommentieren. In ähnlicher Weise verhielt sich Lion Feuchtwanger, der am 22. Februar 1920, mutmaßlich Artur Kutscher bezüglich seines *Thomas Wendt. Ein dramatischer Roman*, schrieb: »Sehr geehrter Herr Professor, / ich schicke Ihnen durch Georg Müller mein neues Buch und würde mich sehr freuen, wenn Sie was mehr dahinter finden sollten als ein Theaterstück« (DLA, A:Kutscher 57.4485). Auch der um 1922 debütierende Dramatiker Bernhard Blume suchte Kutschers Begünstigung. Im regelmäßigen Briefverkehr zwischen Blume und Kutscher erblickt man den Versuch des Jungen, eine sachkundige Kritik seiner Stücke zu erhalten, um zu verstehen, ob sie bühnenfertig waren und was er eventuell verbessern konnte. Kutscher erklärte sich seinerseits bereit, Blume zu helfen, und schrieb ihm immer wieder Ermutigungszeilen⁵⁵. Kutschers Urteil in literarischen und theatralischen Belangen blieb bis zu den ersten Jahren nach der Machtergreifung Hitlers von besonderer Relevanz⁵⁶. Man könnte deshalb zusammenfassen, dass Kutscher in der Schwabinger „Dichterkolonie“ meistens ein hohes Ansehen als unbeirrbarer Pfleger der modernen Kunst genoss. Aus dieser Überzeugung heraus bat ihn Heinrich Mann schriftlich darum, seine Novelle *Pippo Spano* begutachten, die 1917 wegen Unsittlichkeit angeklagt worden war. Kutscher gab dem Schriftsteller seine Hilfe.

Neben bekannten Dichtern trugen auch begabte Studenten ihre Erstlingswerke vor. Das Vorlesen aus solchen Werken fand fast regelmäßig einmal im Semester statt: Zwei oder drei »dichterische Talente« besetzten allein einen Abend und gewannen dadurch Sichtbarkeit (Kutscher 1960: 80). Vor den 1920ern traten u.a. Paul Alverdes, Hanns Braun, Erich Ebermayer, Georg Hartmann, Hans Harbeck, Manfred Hausmann, Klabund, Edlef Köppen, Erich Pabst, Erwin Piscator, Ernst Toller und Georg Gustav Wieszner unter Kutschers Unterstützung in das Rampenlicht. Die zwei berühmtesten Kutscher-Studenten der Zeit, welche den Autorenabenden gewöhnlich beiwohnten, waren aber Hanns Johst und Bertolt Brecht. Der Erste galt als Kutschers Lieblingsschüler, dessen Tätigkeit als Dramatiker vom Theaterprofessor massiv gefördert wurde; der Zweite trat eben durch seine heftige Ablehnung von Johsts Dramatik hervor. Johst war im Wintersemester 1911/12 und im Sommersemester 1912 an der Ludwig-Maximilians-Universität immatrikuliert und kam angeblich sofort mit dem Leiter des theaterwissenschaftlichen Kurses in Kontakt. Im Frühling 1917 begann der Briefwechsel zwischen dem ehemaligen Schüler und

⁵⁵ Siehe dazu DLA, A:Kutscher 57.4302 / 1-9. Besonders erhellend ist hierzu Blumes Brief vom 14. Dezember 1922, in dem er Kutscher schrieb: »Sollte das Stück, was freilich meine Erwartung übertreffen würde, für die Bühne in Frage kommen, so wäre mir ein Rat in dieser Hinsicht ausserordentlich wertvoll, weil ich von diesen Dingen garnichts verstehe, schon weil ich bisher nie mit dieser Möglichkeit gerechnet habe.« (DLA, A:Kutscher 57.4302 -3).

⁵⁶ 1933 erbat Max Dreyer Kutschers Teilnahme für sein »Gottfried August Bürger-Stück« und bekam fernerhin eine positive Kritik seines Romans *Die tapfere kleine Renate*. Vgl. DLA, A:Kutscher 57.4433.

Kutscher, der ihn sogar ins Hotel Union einlud, und am 20. Juli las Johst aus *Der Einsame. Ein Menschenuntergang* vor (DLA, A:Kutscher 57.4761/ 1-2). Die Verbindung wurde bald enger und Hanns Johst kam »mit einem ganz glücklichen Vorschlag« zum Theaterprofessor: Nachdem er die ersten Proben seines *Einsamen* in Düsseldorf gesehen hatte, war Johst »persönlich so von der Intensität der Aufführung überzeugt«, dass er Kutscher »dringend« einlud, mit ihm die Uraufführung zu besuchen (DLA, A:Kutscher 57.4761/ 4). Kutscher verfasste dann für das „Berliner Tageblatt“ den Artikel, der 1988 von Günther Rühle zum Teil wiederabgedruckt wurde (1988: 87f.). Dort sprach der Professor vom »einmütigen, rauschenden Erfolg« des Stückes, das seinen Autor als Nachfolger von Lenz, Grabbe und Büchner vorstellte. Was er im Drama als höchst achtenswert anerkannte, waren die bühnenmäßigen, sinnlichen Leidensstationen des Genius, sein »grausames Ringen« durch die »jugendsättig[en]« Bilder und Johsts Fähigkeit, »das Wesenhafte und Geistige zu packen und dadurch besonders herauszuheben, daß alles Überflüssige, Epische, bloß Überleitende, Entwickelnde fortbleibt« (3). Kutschers Begeisterung für das Stück war so ehrlich, dass vermutet wurde, er selbst habe Johst das Debüt an den Münchner Kammerspielen verschafft⁵⁷. Damals befand sich Brecht unter den Immatrikulierten an der Münchner Universität⁵⁸ und belegte regelmäßig Kutschers Vorlesungen und Seminare. Da er Johsts dichterische Produktion für besonders schlecht hielt⁵⁹, reagierte Brecht »nicht ohne Neid« auf dessen Erfolg (Berg/ Jeske 1998: 6) und kam sehr schnell zu einer direkten Auseinandersetzung mit dem Theaterprofessor: Brecht »hielt als erstes Semester ein so unmögliches, von schiefer Grundauffassung und beizender Kritik strotzendes Referat über Johsts Roman *Der Anfang*«⁶⁰, dass Kutscher ihm pikiert entgegnete, »wenn man seine Behauptungen umkehre [...] könnte man vielleicht darüber verhandeln; so aber seien sie stilkritische Monstra« (Kutscher 1960: 73). Obwohl Kutscher seinem draufgängerischen Schüler keine Begabung anerkannte, sollte Brecht mindestens noch ein Referat über Goerings *Seeschlacht* gehalten haben (Münsterer 1963: 91). Darüber hinaus nahm er weiter am Kutscher-Kreis teil, um in dessen Kollegs, Autorenabenden und Feiern mit namhaften Künstlern und

⁵⁷ Diese These wird zumindest in Berg/ Jeske 1998: 6 vertreten. Die Münchner Erstaufführung von *Der Einsame* fand am 30. März 1918 unter Falckenbergs Regie im Rahmen des Zyklus „Das jüngste Deutschland“ statt. Kurz davor, am 30. Januar, hatte das theaterwissenschaftliche Seminar Kutschers Johsts *Der junge Mensch* im Steinicke-Saal uraufgeführt. Vgl. Wagner 1961: 117.

⁵⁸ Tatsächlich vom WiSe 1917/18 bis zum SoSe 1921. Im WiSe 1918/19 diente Brecht im Heer.

⁵⁹ Siehe dazu Schmidt 1965: 62.

⁶⁰ In Fritz Gerathewohls Erinnerungen sei Brechts Vortrag über Johsts ersten Roman eine »zynische Entgegnung« auf sein eigenes begeistertes Referat gewesen. Gerathewohl erwähnt auch die Abfuhr, »die Artur Kutscher Brecht zuteil werden ließ, denn so aufgeschlossen er gegenüber allem irgendwie Wesentlichen in der Dichtung war und so bestimmt wehrte er sich Kutscher in jener Zeit des völkischen Niedergangs gegen alles, was das Empfinden eines deutschblutigen Menschen verletzen mußte« (in Günther 1938: 194). Hier sei kurz angemerkt, dass Gerathewohls Wortwahl eine gewisse Affinität zur völkischen Bewegung und zur nationalsozialistischen Ideologie verrät. Hedda Kuhn erinnerte sich noch daran, der Theaterprofessor sei »außer sich«: »Es kam zu einem totalen Bruch zwischen Kutscher und Brecht. Kutscher warf Brecht im ersten Zorn einfach hinaus und nannte ihn einen Flagellanten und Proleten.« (zit. nach Frisch/Obermeier 1976: 119).

kunstinteressierten Jugendlichen zusammenzutreffen. Einen letzten Beweis für die Bedeutung von Kutschers kritischem Urteil für seine Schüler lieferte Brecht Ende Juli 1918: Nachdem er seinen *Baal* abgeschlossen hatte⁶¹, legte er Kutscher die Reinschrift des Stückes zur Begutachtung vor. Die Kritik des Dozenten war augenscheinlich negativ, sodass Brecht im August 1918 enttäuscht kommentierte: »Er hat mir etwas über den *Baal* geschrieben. Zum Speien! Es ist der flachste Kumpan, der mir je vorgekommen ist« (1998: 66). Die tradierte Version der belasteten, durchaus schlechten Beziehung zwischen Brecht und Kutscher, zu der Ernst Schumacher (2006) maßgeblich beigetragen hat, basiert mehr auf Anekdoten als auf konkreten Umständen, deshalb scheint sie übertrieben⁶². Sicherlich waren beide Persönlichkeiten äußerst charismatisch und in ihren Meinungen hartnäckig, was vor und nach Brechts Karriere zu stilistischen und politischen Reibungen führte. Jedenfalls erinnerte sich der alte Kutscher an seinen früheren Schüler mit einem nostalgischen Gefühl, wie ein Brief vom 3. August 1950 an Bernhard Dörries, Anfänger im Seminar „Stilkunde der deutschen Lyrik“, beweist. Der Schüler hatte sich in einem vorherigen Brief beschwert, weil sein Referat vom Theaterprofessor heftig kritisiert worden war. Doch er habe nur seine Meinung geäußert und der Professor hätte das selbständige Denken und Meinen des Referenten fördern sollen, nicht frustrieren. Nach einer Einleitung schrieb Kutscher:

Ich habe schon recht schwierige Schüler gehabt wie Toller, Brecht, aber sie sind durch längere Mitarbeit für meine wissenschaftliche Grundanschauung gewonnen und mir auch persönlich nahegerückt. [...] Ich durfte die Zeit nicht ausfüllen mit einem Referate äußerst individuellen Geschmacks und stellenweise saloppen Ausdrucks, geringer stilkundlicher Begründung, einer Arbeit, die nicht auf wissenschaftliche Grundsätze, sondern auf „Meinung“ ausgeht [...].
(DLA, A:Kutscher 57.4431)

Und tatsächlich hatte Kutscher 1946 versucht, auch Brechts Unterschrift für die Erklärung für seine Entlastung zu gewinnen⁶³. Der Name Brecht wurde zu wiederholten Malen in Kutschers Kollegs erwähnt – und dies wurde meistens von einem theatralischen Wutausbruch des humorvollen Professors begleitet: Der berühmteste seiner Schüler habe ja „das epische Theater“ entwickelt, das in Kutschers Kunstkategorisierung eine lexikalische sowie künstlerische Missgeburt von epischer und dramatischer Form sei. In seiner *Stilkunde der deutschen Dichtung* analysierte der Theaterprofessor das epische Theater Brechts umfassend, nachdem er sich darüber dokumentiert

⁶¹ *Baal* wurde als Gegenstück zu Johsts *Der Einsame* konzipiert, den Brecht am 30. März 1918 in den Kammerspielen besucht hatte (Hecht 1997: 54).

⁶² Von dieser Meinung scheint auch Münsterer zu sein, weil er die »abfällige Beurteilung Brechts« in Kutschers Vorlesungen mit der Anmerkung entschuldigt, sie sei »allerdings im Dritten Reich und daher möglicherweise aus Notwehr« gewesen (1963: 90f.).

⁶³ Vgl. A:Bach 94.141.8/1.

hatte⁶⁴. Trotz der stilistischen Ferne zwischen Brechts und Kutschers Theatervorstellung gab der Theaterprofessor das dramatische Können des Augsburgers zu: Der Dichter Brecht sei »in hohem Grade Dramatiker« (1952: 351f.). Als weiteres Zeichen der Anerkennung gestand Kutscher: »Wir bewundern Brechts Durchdringen zur Vertretung reiner Menschlichkeit, und daß er gestalterisch immer Bild und Sinnbild zugleich gibt. Wir sind überzeugt, daß er sich in dieser Richtung weiter entwickeln wird«, seine Betrachtung schließt er aber mit den Worten ab: »In größeren Zusammenhängen ist er nur verständlich als eine Übergangserscheinung. Wir brauchen ein anderes Drama, ein Drama, das vor allem nicht Lehrstück ist, ein Drama ohne Brechts fatale Politik« (353). Auch in Kutschers Autobiographie fand Brecht einen Platz. Seinerseits hörte Brecht auch nach der ablehnenden *Baal*-Kritik die Vorträge des Theaterprofessors⁶⁵ und Jahrzehnte später interessierte er sich noch für Kutschers Studien im theaterwissenschaftlichen Feld: Im Oktober 1952 bestellte er aus dem Verlagsangebot von Kurt Desch den *Grundriß der Theaterwissenschaft* (Hecht 1997: 1031). Am 3. Juli 1956 schickte er dann seinem alten Professor einen Brief, den er schon an den Deutschen Bundestag gerichtet hatte, um gegen die erneute Einführung der allgemeinen Wehrpflicht zu protestieren. Brecht schlug eine Volksbefragung vor und rechnete scheinbar mit dem Einsatz seiner Freunde und Bekannten. Nach vielen Jahren hielt er also Kutscher noch immer für einflussreich⁶⁶.

Kutschers Autorenabende förderten also das Zusammentreffen von Künstlern und Studenten, was allen Teilnehmern durch bestimmte ausgehandelte Gewohnheiten und Werkzeuge eine kollektive Lernerfahrung ermöglichte. Die Autorenabende konnten, anders gesagt, als eine Aktivität der größeren theaterwissenschaftlichen Lerngemeinschaft um Kutscher hervortreten, weil sie den ursprünglichen Netzwerkkreis verstärkten und die gemeinsame Praxis durch die Zirkulation von Mitgliedern und die Bedeutungsaushandlung von Konzepten sowie Projekten regenerierten. Die klare, vom Theaterprofessor regulierte Struktur der Zusammenkünfte stellte das Gegenteil von den spontanen, kurzlebigen Gruppierungen dar, die in München hin und wieder entstanden; andererseits wahrte sie den halbinformellen, entspannten Charakter der Begegnungen im Kutscher-Kreis, der

⁶⁴ Der ehemalige Schüler Hermann Gressieker half Kutscher dabei: In einem Brief vom 11. März 1952 skizzierte er einige Konzepte über die offene Dramaturgie, erwähnte unterschiedliche Stücke mit der Illusionsdurchbrechung und machte Kutscher darauf aufmerksam, dass sich Vorbilder der Brecht'schen Dramaturgie im amerikanischen Theater, im französischen Surrealismus der 1920er Jahre sowie im sowjetischen Theater – insbesondere in der Agitprop-Arbeit – hätte finden können (DLA, A:Kutscher 57.4555).

⁶⁵ Am 3. Mai 1920 hielt Kutscher z.B. im Augsburger Börsensaal einen Vortrag mit dem Titel „Die Stilbewegung der jüngsten Literatur. Impressionismus und Expressionismus“, den Brecht besuchte. Der Student besuchte auch den Vortrag über die Entwicklung des Theaters von der Antike bis zur Gegenwart, den Kutscher am 11. November desselben Jahres am gleichen Ort abhielt. Bei jenem Anlass bezeichnete Kutscher den Stil »als Reinheit und Kraft des Ausdrucks« (in Hecht 1997: 103).

⁶⁶ Leider ist kein Beleg für Kutschers Reaktion erhalten.

diese von elitären, gesellschaftsfeindlichen Cliques deutlich unterschied⁶⁷. Das angestrebte Gleichgewicht zwischen einer gewissen wissenschaftlichen Strenge und der modernen, revolutionären Forschungsperspektive, welche durch die freudige Mitarbeit einer CoP das individuelle und das gesellschaftliche Leben zu verbessern beabsichtigte, war das Kennzeichnen der kulturellen Organisationen, die Kutscher um und für seine Arbeitsgruppe bildete. Das System verknüpfter Gesellschaften erlaubte den Gemeinschaftsmitgliedern, die notwendige Komplizenschaft herzustellen, um einen anspruchsvollen, konstruktiven Dialog über den Wert und die Bedeutung vorzubringen, die man der Kunst, dem kollektiven Lernen, der CoP, deren Teilnehmern sowie Nicht-Teilnehmern beimessen sollte. Darüber hinaus stärkte diese Cluster-Struktur das Ansehen der Praxis des Kutscher-Kreises in jedem kulturellen Bereich, weil sie die Prinzipien der noch jungen Lerngemeinschaft in allen Subgruppen demonstrativ vorführte. Ein anschauliches Beispiel des Reproduktionsmechanismus von Lernmustern und Beteiligungsstrategien, den die von Kutscher koordinierte CoP vor dem ersten Weltkrieg in Gang setzte, bringt „Das Junge Krokodil“.

Die Gesellschaft „Das Junge Krokodil“

Im April 1911 gründete Artur Kutscher, zusammen mit Karl Henckell und Hubert Wilm, die Kulturgemeinschaft „Das Junge Krokodil“. Der Stammtisch tagte montagabends im Ratskeller⁶⁸ und die ständigen Tischgenossen wurden als Mitglieder der Gemeinschaft betrachtet. Darunter findet man Dauthendey, Halbe, Wedekind und später Klabund. Die Gründung der neuen Schwabinger Kulturgemeinschaft hat eine bemerkenswerte Vorgeschichte, die Erich Mühsam 1977 zum Teil erzählte. Damals richtete sich Kutschers Forschung an die literarischen Gesellschaften Münchens »in der Zeit der Blüte des Neuklassizismus« (185). Die Faszination für die im Jahr 1856 von Paul Heyse, Emanuel Geibel, Moriz Carrière u.a. gegründete freie Vereinigung „Das Krokodil“ war so groß, dass sich der Professor bald dafür entschied, eine ähnliche kulturelle Institution einzurichten⁶⁹. Mühsam sprach von Kutschers »unabweisbare[m] Bedürfnis« hinter der Einrichtung des „Jungen Krokodils“ – ein Ausdruck, der zwar Mühsams Humor enthüllt, zugleich aber Kutschers Stellung gegenüber jenem modernen Dichterkreis verrät. Wie der Vollname zeigt, war „Das Junge Krokodil“ eine „Gesellschaft zur Pflege und Züchtung junger Krokodile“, und zwar diente sie der Kunstförderung und -erneuerung, ebenso wie allen anderen Unternehmungen

⁶⁷ Als eine schmale Elite oder als einen Orden auserwählter »Priester vom Geiste« sahen sich z.B. die Mitglieder des George-Kreises, welche die Massenwirkung verachteten.

⁶⁸ Anfangs trafen sich die Konviven am Dienstag. Vgl. Kutscher 1960: 68.

⁶⁹ Aus diesem Grund bezeichnete Günther „Das junge Krokodil“ als »ein Münchner Kind«. Er fügte hinzu: »[J]ede Stadt von Charakter hat ihre eigene Form geselligen und künstlerischen Beisammenseins: Wien seine Kaffeehäuser, Berlin seine Bünde, München seine Stammtischrunden und Kegelbahnen.« (1938: 41).

Kutschers. „Das Junge Krokodil“ war selbstverständlich nicht der einzige Stammtisch, den Kutschers Freunde und Bekannte besuchten, doch unterschied er sich stark von allen anderen, besonders von Wedekinds Stammtisch in der Torggelstube. Ungefähr ab 1910 wurde ein Nebenzimmer jener Stube, neben dem Hofbräuhaus am Platzl⁷⁰, zum geistigen Mittelpunkt für diejenigen, die beabsichtigten, eine gerade erlebte Aufführung zu besprechen, Frank Wedekind zu begegnen, Schauspieler und Theaterleute kennen zu lernen oder sich einfach mit Anhängern der Schwabinger Intellektuellen- und Künstlerkreise zu unterhalten⁷¹. Das Hauptmerkmal dieses Stammtisches war freilich, dass es weder einen festen Tag noch eine feste Stunde für die Zusammenkunft gab. Die Tischrunde um Wedekind war also eher für eine Gruppe älterer und enger Freunde geeignet als für eine heterogene Gesellschaft, zu der auch Studierende und ausländische Besucher gehörten. Zudem hätte eine lose, anarchische Struktur die Anziehungskraft der Abende verringern können, weil es unmöglich gewesen wäre, solche Zusammenkünfte als eine geteilte Praxis im Kutscher-Kreis zu etablieren. Die Torggelstube war das Hauptquartier Wedekinds, im Ratskeller traf sich hingegen eine breite Gemeinschaft⁷². Dementsprechend entschied sich Kutscher dafür, den Zusammenkünften des „Jungen Krokodils“ Planmäßigkeit zu verleihen und keine Beschränkung bezüglich des Tätigkeitsbereichs der Mitglieder aufzuerlegen. Von 8.30 Uhr abends »saßen Männer der Justiz, der Politik, der Finanzwirtschaft, der Medizin, der Philosophie, der Technik und Industrie zusammen mit Männern der verschiedenen Künste« (Kutscher 1960: 69)⁷³. Man sprach dann nicht nur über Literatur oder Theater, sondern über Tagesfragen, wichtige Ereignisse und Persönlichkeiten aus unterschiedlichsten Bereichen. Das war allerdings nur der feste Kern der Versammlungen, weil die Begründer der Kulturgemeinschaft auch Abende nach einem behandelten Thema nannten – wie »Theaterabend« oder »Spießabend« (68) –, Erfolge sowie Geburtstage miteinander feierten, der Toten gedachten, Feste veranstalteten, Damenabende organisierten⁷⁴, neue Talente zum Vortrag einluden und dann in die Gruppe mitnahmen. Befähigte

⁷⁰ Und zwar in der Nähe der bedeutendsten Theaterhäuser Münchens.

⁷¹ Außer Kutscher fand man dort regelmäßig Feuchtwanger, von Gumppenberg, den Verleger Georg Hirth, Kokoschka, Mühsam, das Mitglied des Münchener Schauspielhauses Friedrich Carl Pepler, Roda Roda, Steinrück, Werfel und manchmal sogar Halbe, trotz seiner häufigen Streitereien mit Wedekind.

⁷² Natürlich gab es nicht immer zahlreiche Personen am Rundtisch, manchmal befanden sich dort nur zwei oder drei Tischgenossen. Vgl. Kutscher 1960: 68.

⁷³ Dem „Jungen Krokodil“ gehörten u.a. die Vorstände des Vereins „Die Lese“ Muschner Etzel und Jodocus Schmitz, Friedrich Huch, Bernhard von Jacobi, der Reichsfinanzrat Koch, C. G. von Maaßen, Kurt Martens, Gustav Meyrink, Erich Mühsam, Bernhard Rehse, Roda Roda, Ludwig Scharf, Wilhelm C. Stücklen, der sozialdemokratische Minister Johannes Timm, Hans von Weber, Albert Weisgerber und Walter Ziersch an.

⁷⁴ Kutscher behauptete, Damen seien »nur ausnahmsweise geduldet« (1960: 69), jedoch erinnerte sich Mühsam daran, dass sich der Kreis des „Jungen Krokodils“ von dem der „Torggelstube“ hauptsächlich dadurch unterschied, »daß dieselben Männer, mit denen man sich sonst dort oder auf der Kegelbahn traf, hier mit ihren Frauen einzukehren pflegten.« (1977: 186). Die Wahrheit liegt höchstwahrscheinlich in der Mitte, weil es stimmt, dass die Frauen der Tischgenossen manchmal dort auftauchten, doch konnte es in einer männlichen Kulturgesellschaft keine Gewohnheit sein.

Studenten hatten nämlich die Erlaubnis, sich an einer Tafelrunde teilzunehmen und somit berühmten Künstlern sowie einflussreichen Personen ihr Können zu zeigen. Die amüsante Anekdote über Klabunds literarisches Debüt im Kutscher-Kreis durch „Das Junge Krokodil“ um 1912/1913 zeigt Artur Kutschers Haltung als Koordinator der CoP ebenso wie als Professor vor seinen Studenten:

Eines Tages brachte Kutscher einen neuen Gedichtband „Morgenrot! Klabund! Die Tage dämmern!“ zu dem Stammtisch mit und referierte enthusiastisch über diesen vulkanhaften Ausbruch echter Lyrik. Kutscher las Verse von Klabund und analysierte sie. / Da meldete sich ein Student aus dem ersten oder zweiten Semester, Alfred Henschke, zu Wort und widersprach dieser Deutung. Kutscher erklärte dem jungen Mann, daß er diese bedeutende Dichtung nicht verstünde. / Kleinmütig wandte Alfred Henschke ein, daß er selbst Klabund sei und dieses Pseudonym aus Klabautermann und Vagabund zusammengesetzt habe. / Als sich Kutscher vom ersten Schreck dieser Enthüllung erholt hatte, dekretierte er aus wiedergewonnener olympischer Höhe: „Das besagt nichts. Interpretation ist nicht Sache des Dichters, sondern des Kritikers.“ (Ben-Chorin in v. Bruch/ Müller 1986: 338f.)

Nach jenem Abend veränderte sich die Beziehung zwischen Kutscher und seinem Schüler nicht, vielmehr förderte der Theaterprofessor die literarische Produktion Klabunds weiter. Neben Klabund suchte auch der Kutscher-Schüler Fritz Gerathewohl „Das Junge Krokodil“ regelmäßig auf und, wie Erich Mühsam schrieb, »mancher literarische Neuling roch dort zum erstenmal die Ausdünstung angesammelter Berühmtheit, die uns allen einmal als Ozon aus dem Genienparadies erschienen war, bis wir der philiströsen Ranzigkeit auch dieser Atmosphäre gewahr wurden« (1977: 186). Kutschers Studenten nahmen fernerhin an den Feiern teil, die mit dem „Jungen Krokodil“ verbunden waren. Nochmals liefert Mühsam einen Beweis dafür: Am 8. Juni 1912 veranstaltete „Das Junge Krokodil“ ein Fest in Gern. Er selbst traf sich mit Halbe und mit dem Ehepaar Roda Roda, um Gern zu erreichen. »Das Fest fand in der Kegelbahn des Gerner Bads statt, die ganz mit roten Lampions erleuchtet war. Es nahmen etwa 30 Personen teil, darunter eine Menge Kutscher-Schüler und -Schülerinnen« (2012: 348). Der Erfolg des Stammtisches im Ratskeller war mithin die Verbindung von mannigfaltigen Elementen: die breite Basis der Teilnehmer, die Vielfalt der dargebotenen Veranstaltungen, die Bereicherung durch junge Studenten und Kunstbegabte des „alten“ Schwabinger Künstlerkreises, die Meinungsäußerung über aktuelle Fragen⁷⁵ und nicht zuletzt die Gestaltung einer neuen Gemeinschaft, die nicht nur in der wissenschaftlichen Forschung oder in der

⁷⁵ »Wir kultivierten nicht unsere Engen, sondern suchten und fanden Erfrischung von der Berufsarbeit im Austausch, wobei immer ein offener, männlicher Geist das Wort führte.« (Kutscher 1960: 70).

Kunstschaffung sondern auch im Alltagsleben verankert war. Vor dem Kriegsausbruch und noch während der Schlachten wurde der Stammtisch des „Jungen Krokodils“ ein Ort für die Auseinandersetzung über den Wert oder Unwert des Krieges, ein Ort, wo man die Normalität der glücklichen Tage suchte. Aus der Liste der Namen, die damals am Stammtisch zusammenkamen, »entstand, wie der Professor zuweilen augenzwinkernd eingestand, eine Lawine, eine Art Mythos: Kutscher-Schüler zu heißen bekam einen eigenen, guten Klang – viele freilich schmückten sich in der Zukunft mit Federn, die sie nie erworben hatten.« (Rhotert 1961: 286).

Wissenschaftliche Tätigkeit und soziales Engagement

Kutschers Freundschaft und Mitarbeit mit Künstlern der Avantgarde wirkte sich auf die wissenschaftliche Tätigkeit aus. Der Theaterprofessor bezweckte, einen neuen dichterischen Kanon herzustellen, der das Künstlerische aller Zeiten, einschließlich der Gegenwart, umfassen konnte. Bezüglich der Lyrik akzeptierte er 1910, wie schon erwähnt, das Angebot Julius Petersens, Vorstand der Deutschen Verlagsanstalt in Stuttgart, die 1853 von Georg Scherer gegründete und 1901 zuletzt bearbeitete lyrische Anthologie zu erneuern. Als Auswahlgesetz galt für Kutscher, das Charakteristische für jeden einzelnen Dichter und dessen Epoche, also diejenigen »Silhouetten, Umrisse«, die eine bestimmte Produktion prägen, mit dem künstlerischen Wert im Allgemeinen zu verbinden. Nur auf diese Weise könnte sich »ein reines Bild« ergeben, »das – im besten Sinne des Wortes – historische Bedeutung hat« (Kutscher 1911). Trotz der Beschränkung auf das Hauptsächliche bzw. auf maximal sechs Gedichte pro Dichter⁷⁶ erkannte Kutscher seine literaturkritische Mission in der Gesamtdarstellung einer Periode. Daher fügte er viele Dichter aus dem 19. und 20. Jahrhundert hinzu – wie Wilhelm Busch, Ferdinand Freiligrath, Stefan George, Hermann Hesse, Hugo von Hofmannsthal, Arno Holz, Ricarda Huch, Friedrich Nietzsche, Richard von Schaukal oder Stefan Zweig – und wählte zusammen mit den noch lebenden Dichtern die beste Fassung ihrer Werke aus⁷⁷. In einer gewissen Kontinuität zu seiner Pressearbeit im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts ließ sich Kutscher von einer kleinen Studentengruppe helfen, und zwar von Willy Brandl, Magda Janssen, Walter Kühn, Georg Kunkel, Hans Schauer und Robert Ulrich, die dank der Vermittlung des Theaterprofessors Artikel für kulturell-literarische Zeitschriften veröffentlichten. Hinsichtlich der „neuen“ Lyrik muss man schließlich bemerken, dass sich

⁷⁶ Nur von Annette v. Droste-Hülshoff, Friedrich Hebbel, Detlev v. Liliencron, Eduard Mörike und Theodor Storm findet man sieben Gedichte. Von Gottfried Keller und von Konrad Ferdinand Meyer wurden indessen zehn kurze Gedichte ausgewählt.

⁷⁷ Als Beispiel hierfür könnte man den Briefwechsel zwischen Richard Dehmel und Kutscher anführen. In der Anthologie *Deutscher Dichterwald* befinden sich 6 Gedichte von Dehmel, der Kutscher die genaue Reihenfolge für die Veröffentlichung zeigte. Kutscher bewahrte auch einige Korrekturbogen mit den Gedichten Dehmels. (DLA, A:Kutscher 57.4406 / -08).

Kutscher jedweder pseudoliterarischer Etikettierung widersetzte. Im Februar 1912 schrieb er als Vorbemerkung zu seinen Rezensionen: »Es tut nicht gut, das werdende in eine Formel zu zwingen. [...] Wir dürfen nur auf Regungen hinweisen, auf Bewegungen deuten, wenn wir von der Gegenwart im Sinn der Entwicklung sprechen, und nur so wollen wir von ihr sprechen, da wir nicht die Aufgabe haben, alles Vorhandene zu registrieren« (617). Jeder dichterische Ausdruck des Lebensgefühls galt für Kutscher als künstlerische Leistung, unabhängig von jedem Versuch der Kategorisierung⁷⁸.

Kutschers Beschäftigung mit der neuen Lyrik vereinte sich harmonisch mit seiner Wertschätzung der Heimatdichtung, wie die Rezension von Löns *Das zweite Gesicht* für die Zeitschrift „Aktion“ zeigt. Der Kommentar des Professors wies vor allem auf das »Urmenschenempfinden« hin, das aus jener Liebesgeschichte herauskomme. Das Problem eines »tiefwurzelnden, mächtigen Manne[s] im Kampf um Vollendung seines Lebens, im unbeirrten Triebe, das Rätsel Weib zu lösen und aufgehen zu lassen in sich selbst und seine Entwicklung« sowie »die Kühnheit« des poetischen Ausdrucks erinnern an die beste Produktion des Sturm und Dranges (1911: 1364). Das Werk eines Dichters, der mit seinem Opus samt seinem Leben die konservative Heimatkunst vertrat, wurde von Kutscher auf den Seiten einer Zeitschrift rezensiert, welche der Schwabinger Avantgarde Stimme verlieh und deren künstlerische Experimente öffentlich unterstützte⁷⁹, ohne damit ihrer politischen Vokation untreu zu werden. In Bezug auf die „Aktion: Zeitschrift für freiheitliche Politik und Literatur“ muss man die Beziehung zwischen der künstlerischen und der soziopolitischen Sphäre hervorheben. Die Zeitschrift erschien zum ersten Mal 1911, unter der Leitung von Franz Pfemfert⁸⁰, als Organ der literarischen Linken, der »ständig den faulen Kompromiß der deutschen Sozialdemokratie bespöttelt[e], verhöhnt[e], angeklagt[e]« und der jungen Künstlern und Intellektuellen die Möglichkeit bot, sich »in die Front des Fortschrittes zu begeben« (*Drei Jahre Aktions-Arbeit* 1914: 86). Wie „Der Sturm“ und Alfred Kerrs „Pan“ vertrat die „Aktion“ sowohl jüngste Literatur und Kunst als auch Politik, um eine aktive Teilnahme ihrer Leser zu fördern. Um die Zeitschrift gruppierte sich schnell eine Literaturbewegung, die mit verschiedenen Ländern Beziehungen hatte und Kenntnisse über ausländische Werke oder Strebungen vermittelte. In den Worten ihrer Mitarbeiter war die Ausnahmestellung der Zeitschrift: »Bekennen, Wirklichsein, unmittelbares Wollen und Erreichen«

⁷⁸ Hierzu erklärte Kutscher: »Man beschwert sich mit Recht über die Kritiker, die einen Schöpfer festnageln auf eine Note, Karl Henckell auf den Sozialdemokraten, Sohnrey auf die Dorferzählung. Warum soll der Dichter nicht etwas bis zu einem gewissen Grade Antipodisches schaffen können?« (1913: 1398).

⁷⁹ Die Tatsache, dass eine vollkommene Erzählung der Entstehung, Entwicklung und Krise des Künstlertheaters dort zu lesen war (Ball 1914: 68-74), ist ein eindeutiger Beweis dafür.

⁸⁰ Erwähnt sei es hier nur, dass Pfemfert am Ende des ersten Weltkrieges zum Unterstützer des Spartakusbundes wurde und seine Zeitschrift in „AKTION, Wochenschrift für revolutionären Sozialismus“ umbenannte.

(Ebd.). 1914 inkriminierte die Zensur sieben Beiträge, drei Nummern der „Aktion“ wurden beschlagnahmt. Kurzum, der Staatsanwalt versuchte, die Zeitschrift zu unterdrücken, was Denker und Künstler jeder Art empörte. Eine Protest-Note gegen die Beschlagnahmung unterzeichneten viele Persönlichkeiten, darunter auch Kutscher⁸¹. Alle zeigten dadurch, dass »die ästhetische und moralische Ernsthaftigkeit der Zeitschrift über jede Diskussion« stand (*Für die „Aktion“* 1914: 87). Kutscher ergriff also für »die Tendenz der Zeitschrift« und für ihre Leitung Partei (Ebd.), auch wenn er die politische Orientierung der „Aktion“ bekanntlich nicht teilte. Der Aktivismus der Zeitschrift bzw. die Förderung junger Künstler und Wissenschaftler war vermutlich in Kutschers Vorstellung die bedeutendste wertvolle Eigenschaft, die man verteidigen sollte. Vor dem ersten Weltkrieg waren die meisten Intellektuellen an der kulturellen Entwicklung der Gesellschaft beteiligt und die parteipolitischen Gegensätze spielten in jenem Tätigkeitsdrang kaum eine Rolle: Kutschers Hochschätzung der heimatgebundenen Lyrik hätte in jeder literarischen Zeitschrift veröffentlicht werden können. Werke, die von regionalen Eigenarten und heimatlicher Landschaft geprägt waren, erweckten die Aufmerksamkeit Kutschers, sodass er Autoren wie Heinrich Sohnrey und Fritz Stavenhagen zum Gegenstand seiner Untersuchung machte. Zuletzt verfasste er zwischen 1910 und 1916 eine Reihe Zeitungsartikel über die niedersächsische Dichtung.

Der neue Literaturkanon Kutschers schloss demgemäß sowohl Werke jüngster avantgardistischer Dichter als auch Werke älterer volkstümlicher Schriftsteller ein, was ein immer größeres Interesse des Theaterprofessors für die Volkskunde zeigt. Während des Krieges vertiefte sich seine „germanische“ Grundeinstellung⁸² wesentlich: Kutscher diente ab dem ersten Kriegsjahr im Heer und unterbrach folglich seine Unterrichtstätigkeit vom Wintersemester 1914/15 bis zum Sommersemester 1916. Von seinen Kriegstagebüchern als Leutnant der Landwehr und zugleich als Universitätsprofessor erschienen zwei Bände und dazu noch einige Abschnitte in Zeitschriften. Obwohl Kutscher von seinem Kreis in München entfernt war, blieb er mit Freunden und Schülern in Verbindung. Von der Front teilte er beispielsweise am 1. Januar 1915 Hubert Wilm mit, bereits in jenen Tagen seien einige hundert Seiten seines Tagebuches in Maschinenschrift fertig. Dazu schlug er vor, dass sich Wilm einmal mit Karl Henckell zusammensetzte, um das Tagebuch durchzulesen (HW B 272 Nachl. Hubert Wilm/Briefe). In München waren Wedekind und Hans Carl Müller damit beauftragt, über die Veröffentlichung des ersten Bandes zu verhandeln. Der zum Militär gegangene Professor behielt die Zügel der Münchner Versammlungen um seine CoP fest in

⁸¹ Die vollständige Liste der Unterzeichner enthält Hugo Ball, Johannes R. Becher, Heinz Eckenroth, Richard Elchinger, Friedrich Eisenlohr, Efraim Frisch, Robert Forster-Larrinaga, W. Fred (Alfred Wechsler), Joachim Friedenthal, Max Halbe, Hans Harbeck, Wilhelm Hausenstein, Georg Hecht, Hans Ludwig Held, Karl Henckell, Wilhelm Herzog, Friedrich M. Huebner, Wassily Kandinsky, Klabund, Gottfried Kölwel, Walter Kühn, Artur Kutscher, Heinrich und Thomas Mann, Kurt Martens, Nadja Strasser, Friedrich W. Wagner, Hans von Weber, Frank Wedekind.

⁸² So bezeichnete Kutscher z.B. die vaterländische Grundeinstellung Hermann Löns' (1943: 60).

der Hand. Als Kutscher dann Anfang März 1915 auf Fronturlaub nach München zurückkehrte, besuchte er, wie gewöhnlich, seine Schüler und seinen alten Stammtisch: »Nun wird Fühlung genommen mit den alten Kreisen, d.h. mit dem, was jetzt noch davon da ist. Ein paar Schüler und Schülerinnen finden sich noch im Hotel Union zusammen und denken der Seminarstunden und Reisen, der zerstreuten „Genossen“. Die Universität ist recht leer geworden [...]« (1916: 5). Und weiter noch: »Im Ratskeller in der rechten Ecke hinten sitzt Montags [sic!] noch Henckell und Wilm, Mühsam und Wedekind vom „Jungen Krokodil“. Mittwochs sammelt sich noch die „Unterströmung“ um Halbe und kegelt ganz im alten Tone weiter« (6). Im „Jungen Krokodil“ las Kutscher seinen in München gebliebenen Tischgenossen Textpassagen aus seinem Tagebuch vor. Trotz des Krieges gelang es dem Theaterprofessor, seine kulturstrategische und wissenschaftliche Rolle weiterzuspielen. Wenn die Tagebücher eher seiner Popularität im Künstlerkreis gedient hatten, entsprach Kutschers Sammelband von 172 Soldatenliedern, die er selbst in den Jahren 1914-1916 aufgeschrieben hatte, einer erneuten Bestätigung seiner Verpflichtung auf die Durchführung wissenschaftlich relevanter Projekte. Gerade der Titel des Sammelbandes, *Das richtige Soldatenlied. Verse und Singweisen, im Felde gesammelt*, hob das Ziel des Verfassers hervor, und zwar »das „richtige“ Soldatenlied in seiner volkstümlichen Einfachheit und derben Natürlichkeit freizulegen von allem Literarischen, Gemachten, Künstlichen (auch im besseren Sinne) und so seine charakteristische Schönheit herauszustellen in Wort und Ton« (1917: o.S.). Das Literarisch-künstliche wurde als Gegensatz zum spontanen Ausdruck des Volkes betrachtet – in Kutschers Kompanie befanden sich vorwiegend Bauern und Kleinstädter – und die Aufgabe des Forschers war es, den reinen Ursprung des Lebensausdrucks zu finden, um dadurch die innerlich zerrissene Menschheit wieder zu sich selbst zu bringen.

Koordination der Lerngemeinschaft und unterschiedliche Partizipationsstufen

Die Bedeutung Kutschers [...] lag weniger in seiner beachtlichen wissenschaftlichen Arbeit, sie lag vielmehr in seiner persönlichen Ausstrahlung. Er war seinen Studenten Freund und Vater, Lehrer und Wegbereiter zum Beruf. (Baer 1960)

Weiß Gott, wir waren damals zum überwiegend größten Teil keine wohlversorgten Muttersöhnchen, keine Söhne großer Väter, sondern junge Menschen, die aus Passion versuchten, sich Berufswege zu schaffen und sich ehrlich mit den verrückten Tollheiten einer Inflation herumschlugen. (Caracciola-Delbrück in Günther 1938: 219)

Jede kollektiv ausgehandelte Praxis entfaltet sich in einer Gemeinschaft und jede CoP gestaltet eine Sozialstruktur, in der sich jeder Teilnehmer durch eine bestimmte Partizipationsform definiert. Im Geflecht von sozialen Interaktionen und Beziehungen benötigt die Arbeitsgruppe dann eine Differenzierung der Partizipationsstufen, um unterschiedliche Erfahrungen und Kompetenzen in die CoP einzubringen bzw. um neues Wissen anzuhäufen. Wie Wenger deutlich erklärt, »[i]t is by its very practice – not by other criteria – that a community establishes what is to be a component participant, an outsider, or somewhat in between. In this regard, *the community of practice acts as a locally negotiated regime of competence*« (1998: 137) (Herv. im Originaltext). Da dieses System mit verschiedenen Partizipationsformen nicht starr, sondern äußerst dynamisch ist, enthält es selbst die Impulse zur Reproduktion, Erneuerung, Vermittlung und Anwendung von Wissen. In *Communities of Practice* unterscheidet man vier Partizipationskategorien, welche die Einzelidentität der Mitglieder prägen: die vollständige Mitgliedschaft, in der man weiterhin einen Koordinator erkennt, die Peripherikalität, die Marginalität und letztlich die Nicht-Mitgliedschaft. Im Fall der Peripherikalität stellt die unvollständige Mitgliedschaft keine Hemmung für die Mitwirkung an der gemeinsamen Praxis dar, im Fall der Marginalität wird der Spielraum hingegen durch die Nicht-Beteiligung der jeweiligen Mitglieder sehr beengt. Man könnte ja behaupten, dass die Partizipationsstufe lediglich von individuellen Entscheidungen oder Haltungen abhängt, die Verbindung von Partizipation und Nicht-Partizipation schließt indessen auch Vorgänge der Gemeinschaftsbildung mit ein. Sowohl die Individuen als auch ihre Lerngemeinschaft(en) bestimmen die Anteilnahme der Lernenden am Praxisfeld »trotz und aufgrund ihrer Position der Peripherikalität in bezug auf die zentralen Prozeßabläufe« der Lerngemeinschaft bestimmen (Wehner/ Clases/ Endres 1996: 82).

Wenn man von diesen Betrachtungen ausgeht, dann heißt es natürlich, dass die Münchner theaterwissenschaftliche Lerngemeinschaft schon in der ersten Entwicklungsphase unterschiedliche

Partizipationsstufen aufwies und bewusst kultivierte. Kutscher galt als Koordinator der CoP, und zwar spielte er eine Rolle von entscheidender Bedeutung auch in der Etablierung von Regeln und Gebräuchen, die zu einer mehr oder weniger peripheren Partizipation an der ständig ausgehandelten Praxis führten. Aus diesem Grund muss man zunächst die Funktionen des Lerngemeinschaftskordinators analysieren und dann die Art und Weise in Betracht ziehen, wie Kutscher zusammen mit den ersten Angehörigen des theaterwissenschaftlichen Wissensbereichs die Partizipationsformen etablierte.

Die Leitfigur einer praxisorientierte Gemeinschaft

Wenger, McDermott und Snyder listen die wichtigsten Funktionen genau auf, die ein kraftvoller Koordinator ausüben muss (2002: 80). Vorausgesetzt, dass er gute Kenntnisse über das Sachgebiet der CoP sowie eine Leidenschaft für das gemeinsame Vorhaben hat, muss er Kernthemen und -probleme im Wissenszweig erkennen bzw. hervorheben und die Konstruktion der Praxis fördern – immer durch die Bewirtschaftung von Grundkenntnissen, Einsichten, beliebten Tätigkeiten, Werkzeugen, Methoden, Strategien der Analyse und Reflexion, wichtigen Ereignissen im Lernprozess. Daneben beschäftigt sich der Koordinator mit der Beziehung zu und zwischen den Mitgliedern, indem er alle Mitwirkenden zwanglos verbindet – z.B. durch Veranstaltungen oder informelle Zusammenkünfte⁸³. Der Leiter einer CoP überquert weiterhin die Grenzen zwischen den unterschiedlichen verknüpften Organisationen und vermehrt das Wissensvermögen durch direkte Kontakte mit anderen Gemeinschaften, d.h. er dient als Knotenpunkt in der Konstellation vernetzter Praktiken. Er pflegt ferner die Identitätsentwicklung der einzelnen Mitglieder und schätzt den Zustand des Lernprozesses ein; anders gesagt bewertet er die Leistungsfähigkeit der CoP für die Mitglieder und für externe Organisationen. Um solche Aufgaben erfüllen zu können, gehören bestimmte Eigenschaften zur Persönlichkeit des Koordinators: »Effective community leaders typically are well respected, knowledgeable about the community's domain, well connected to other community members [...], keen to help develop the community's practice, relatively good communicators, and personally interested in community leadership« (80f.).

Im spezifischen Fall der Münchner Theaterwissenschaft um 1910 erscheint es folglich als notwendig zu untersuchen, wie Artur Kutscher zur Leitfigur eines Kreises von Lernenden wurde. Er war zweifelsohne mit den Mechanismen, Aktivitäten und Ritualen gut vertraut, die damals alle Gruppierungen in der Kulturstadt an der Isar regulierten und prägten, und hatte sich schon mit der Theorie und Praxis des Theaters auseinandergesetzt. Solche Merkmale wären allerdings ohne die

⁸³ Diesbezüglich betont Wenger, jede CoP müsse die Art der Aktivitäten und deren Rhythmus bzw. Häufigkeit und Gestaltung auswählen, die ihr am meisten nützen: »formal or informal meetings, problem-solving sessions, or guest speakers« (2000: 231).

Beziehung Kutschers zur Avantgarde sowie zu den akademischen Autoritäten hinsichtlich der Koordination einer CoP kaum von Bedeutung gewesen. Er wusste die Spannung zwischen einer neuen Generation von Künstlern, Intellektuellen und Gelehrten einerseits und dem veralteten, an den deutschen Hochschulen vertretenen wissenschaftlichen Lehr- und Lernsystem andererseits nicht nur zu erkennen sondern auch auszunutzen. Als die Kunst ins Alltagsleben drang und die Wissenschaft eine aktive Rolle in der Gesellschaft beanspruchte, trieb Kutscher einerseits Kunstinteressierte und künftige Forscher dazu, sich an der konkreten Kunstpraxis zu nähern, und andererseits Künstler dazu, sich für die universitäre Forschungspraxis zu interessieren. Er unterstützte also die Aushandlung einer Praxis, die beiden Kategorien dienen konnte im Sinne einer gemeinsamen, wirksamen Wissenserzeugung. Um sich durchsetzen zu können, brauchte die kollektive Bedeutungsaushandlung von Ressourcen und Artefakten dennoch eine Theorie, welche auf die paradigmatischen, zu verkörpernden Trajektorien der Lerngemeinschaft zeigte. Die möglichen Trajektorien verleihen dann jedem Mitglied das Material zur Entfaltung seiner Identität durch eine Gemeinschaft und jenseits dieser Gemeinschaft. Theorie und Praxis als Produkte der Beteiligung vieler Subjekte am individuellen sowie gesellschaftlichen Entwicklungsprozess standen offenkundig im Gegensatz zur akademischen Forschungstradition. Als Wissensgebiet, auf dem Lernende mit demselben Vorhaben miteinander interagieren konnten, identifizierte Kutscher die Theaterwissenschaft, weil das in der Gesellschaft wachsende Interesse am Theater noch keine Antwort in den Universitäten gefunden hatte. Er setzte daher seine Tätigkeit im Freiraum zwischen der Theaterkunst und der Wissenschaft des Theaters ein und übernahm dadurch die Verantwortung für die Etablierung einer Arbeitsgruppe, die diesen Raum füllen wollte. In den Augen seiner Zeitgenossen trat Kutscher als revolutionärer Professor und Nicht-Nur-Wissenschaftler hervor⁸⁴, der die Mitwirkung aller Bereitwilligen an der kulturellen und sozialen Erneuerung pries und förderte. Diese Überlegung wird von vielen Zeugen bestätigt, wie z.B. von Janaki Arnaudoff, der über seinen ehemaligen Professor erzählte: »Kutscher galt in jenen Jahren als ein Führer der fortschrittlichen akademischen Jugend, welche literarische und künstlerische Interessen hatte und außerdem oppositionell und revolutionär gestimmt war« (in Günther 1938: 190f.). Eine einleuchtende Interpretation von Kutschers revolutionärem Charakter lieferte Erich Mühsam:

Dr. Kutscher war gewiß kein übertrieben revolutionärer Mann. Aber er wagte ein Unternehmen, das ihn in den Augen der zünftigen Literarhistoriker dazu machte. Er etablierte sich als Privatdozent an der Münchener Universität und kündigte ein Kolleg an über modernste deutsche Literatur und speziell über das dichterische Werk Frank Wedekinds. Den alten Professoren

⁸⁴ Vgl. beispielsweise den Artikel *Züchtung junger Krokodile* (1950: 41).

Franz Muncker, Sulber-Gebing usw. standen die Haare zu Berge, und Kutscher hatte eine schwierige Position, die er aber wacker verteidigte. (1977: 171)

Die unorthodoxe Lehrweise Kutschers verursachte offensichtlich große Aufregung und Empörung, die Herbert Günther mit dem folgenden Satz zusammenfasste: »Es war etwas Unerhörtes, daß ein Literaturhistoriker vom Katheder herab Werke von Autoren behandelte, die um die Ecke wohnten oder im Kolleg zuhörten« (1957: 50). Doch war vielmehr seine Hochschätzung der Praxis auch im akademischen Kontext und sein Ansatz, eine Aufführung könne mit den Instrumenten der Literaturwissenschaft allein weder analysiert noch verstanden werden, die ihn zum repräsentativen Leiter einer neuen Lerngemeinschaft machten, die um die Anerkennung der „Ausdruckskunst der Bühne“ und deren Experten kämpfte. Indem Kutscher verschiedene Partizipationsstufen innerhalb der theaterwissenschaftlichen Wissensstruktur ermöglichte, konnten die Mitglieder unterschiedliche Verwertungsinteressen kultivieren und zugleich der Gemeinschaft ihre Kompetenzen zur Verfügung stellen. Erfahrung und Expertise der Mitwirkenden erweiterten sich somit parallel und sicherten die Bewirtschaftung gemeinsamer Praxis und gemeinsamen Wissens.

Vollständige, periphere und randständige Mitgliedschaft

Die Partizipation an einer CoP umfasst drei Kompetenzen: erstens die Fähigkeit, das gemeinsame Unternehmen zu verstehen, um sich daran beteiligen zu können, zweitens die Fähigkeit, sich als zuverlässiger Mitwirkender innerhalb der Gemeinschaft vorzustellen, und drittens die Fähigkeit, zum geteilten Repertoire gemeinsamer Ressourcen Zugang zu haben und dieses in geeigneter Weise zu benutzen. Dem Besitzgrad dieser Kompetenzen entspricht eine vollständige, periphere oder randständige Mitgliedschaft. Da alle Partizipationsstufen für die Tradierung und Reproduktion von Handlungssegmenten sowie für die Identitätsbildung der Teilnehmer notwendig sind, versuchte Kutscher unterschiedliche Stufen der Partizipation an der theaterwissenschaftlichen Praxis festzulegen. In der Lerngemeinschaft wurden verschiedene Grade von Einsatzintensität akzeptiert, ja sogar gefördert, doch jeder Anhänger hatte prinzipiell die Möglichkeit, die vollständige Mitgliedschaft und die leitende Funktion der Kerngruppe zu erreichen.

In Bezug auf die Exkursionen des theaterwissenschaftlichen Kollegs gab Kutscher fast nie eine Anzahlbegrenzung der Mitglieder, damit jeder Interessierte die Möglichkeit haben konnte, der Lerngemeinschaft ‚Theaterwissenschaft‘ näher zu kommen und seine aktive Mitarbeit daran zu beginnen. Dasselbe galt für die Teilnahme an den Übungen und Vorlesungen in den ersten Semestern. Am 12. Februar 1926 wurde der Theaterprofessor vom Kollegen Max Förster aufgefordert, eine Besprechung mit den Vertretern der Philosophischen Fakultät zu führen, weil die

Ausführung der von ihm im Namen der Universität organisierten Veranstaltungen zu weit von den akademischen Kriterien entfernt war. Der Anlass zu einem giftigen Brief Försters an den Dekan Schermann war eine ungefähr drei Wochen davor in den „Münchner Neuesten Nachrichten“ erschienene Mitteilung, das »Kutscherseminar« veranstalte eine karnevalistische Ballfestlichkeit und die Eintrittskarten zu dem sogenannten Zirkusfest seien da und dort zu haben. Gegen Kutscher wurden zwei Anklagen gerichtet: In erster Linie handele es sich um kein Seminar, sondern um »Universitätsübungen zur Bühnenkunde«, was Försters Stellung gegenüber der neugeborenen Disziplin und deren Rolle in der Fakultät klarstellte. Dann betonte der Anglist, dass Kutscher ein »öffentliches karnevalistisches Tanzfest veranstalte, zu dem jedermann Zutritt habe. Das gleiche Bedenken richtet sich gegen die von Prof. Kutscher im Anschluss an seine Theater-Übungen veranstalteten Exkursionen zu auswärtigen Bühnen«. Da man unter den Teilnehmern wirklich jedermann finden konnte, sogar die Freundinnen der Studierenden und noch deren Freundinnen, bezweifelte Förster den wissenschaftlichen Zweck solcher Tätigkeiten (UAM, O-XIV-508). Die Reaktion Kutschers fand in einem Brief Ausdruck, den er am 15. Februar an den Dekan der Philosophischen Fakultät adressierte:

1. Den Ausdruck Seminar habe ich nun schon seit 1907/08 zu Beginn jedes Semesters aufs neue zurückgewiesen und erklärt, meine Übungen seien Kurse; aber der Name bürgert sich nicht ein, weder in der Universität noch ausser ihr. [...]

2. Die Teilnahme an Exkursionen und Führungen, die nun einmal unser wichtigstes Anschauungsmittel sind, da wir unseren Stoff nur z.T. im Hörsaal beibringen können, wird von jeher nur eingeschriebenen Studenten und Hörer der Kurse gestattet. [...] Die Kontrolle und Verantwortung übernahme [sic!] ich bei der Kartenausgabe, die ich ausnahmslos persönlich besorge. [...] Wenn sich Leute angeschlossen haben, die ausserhalb der Universität stehen, meine Frau, die stets dabei ist schon der Damen wegen, ferner Freunde, ältere Schüler u. Gönner meiner Kurse, so haben sie nicht nur keinen Anteil an den Vergünstigungen der Studenten, sondern haben ausserdem Stiftungen vorgenommen, welche vielen wirtschaftlich schwächen Studenten erst die Teilnahme an den Lehrausflügen ermöglichten.

[...]

4. Schuldig bekennen muss ich mich in dem Falle, dass Pfingsten 1925 fünf Teilnehmer der volkstümlichen Hochschulkursen, von denen ich demselben Gegenstand behandelte wie in der Universität, mitgenommen wurden zu studentischen Bedingungen; aber ich mochte in diesem Falle den armen Teufel, kleinen Bürobeamten, aus sozialen Gründen nicht den vollen Preis abverlangen. Das war eine Ausnahme. Das wird nicht wieder geschehen. [...]

5. Nachdrücklich aber muss ich die Vorwürfe der Unbescheidenheit und des herausfordernden Geldwegwerfens seitens meiner Studenten zurückweisen, Vorwürfe, die schon 1924 laut wurden und von mir bereits vor der Studentenschaft widerlegt sind. [...] Ich kann aus Gründen meiner Wissenschaft und ihrer klar erkannten Methode, mit welcher zu stehen und zu fallen ich bereit bin, meine Exkursionen und Führungen weder ausschränken noch aufgeben. (Ebd.) (Herv. im Originaltext)

Die Antwort des Theaterprofessors, die Punkt für Punkt jede offene sowie stumme Anklage durchging, verdient eine nähere Betrachtung. Ganz am Anfang markierte er die Diskrepanz zwischen einer von den Universitätsbehörden vorgeschriebenen Nomenklatur, welche dem Gleichgewicht der einzelnen Lehrfächer innerhalb der Universität entsprach, und der effektiven Rezeption seitens der Studierenden und der Öffentlichkeit. Die Theaterwissenschaft hatte in der Gesellschaft ihre Legitimation schon gefunden – eine Legitimation, der die Philologische Fakultät nichts entgegenstellen konnte. In den darauffolgenden Punkten erklärte Kutscher detailreich, wie er die Teilnahme an Führungen und Lehrfahrten konzipierte. Mitglieder der theaterwissenschaftlichen Lerngemeinschaft waren nicht nur Studenten, welche Ermäßigungen genossen, sondern auch ehemalige Kutscher-Schüler, Freunde und „Gönner“ seiner Kurse, die bereitwillig Geld dafür bezahlten, um anderen Interessenten die Teilhabe an Lernaktivitäten zu ermöglichen. Solche Aktivitäten stellten für alle Teilnehmer der theaterwissenschaftlichen Lerngemeinschaft das „wichtigste Anschauungsmittel“ dar, d.h. sie gehörten zur geteilten Praxis und waren somit für den gemeinsamen Lern- und Wissensprozess eine unerlässliche Voraussetzung. Erst durch die Mitwirkung an den zahlreichen Gemeinschaftsveranstaltungen wurden Newcomer dazu berechtigt, Zugang zum Praxisfeld zu erhalten. Als periphere Mitglieder traten daher alle Theaterinteressenten hervor, die dank der direkten, dauerhaften Auseinandersetzung mit dem Objekt ‚Theater‘ und mit dem Wissensbereich ‚Theaterwissenschaft‘ Grundkenntnisse über das gemeinsame Vorhaben sowie über die geteilte Reihe von Praxisressourcen erworben hatten. Novizen sowie Gelegenheitsmitglieder erkannten in der theaterwissenschaftlichen Arbeitsgruppe den Ausgangspunkt ihres lokalen Engagements, eine Art »home base«, dank welcher sie sich an unterschiedlichen Projekten und in Verbindung mit anderen Gemeinschaften beteiligen konnten, ohne entwurzelt zu werden (Wenger 2000: 241). Wenn sie dann einen Sinn für das Vorhaben und die Praxis des theaterwissenschaftlichen Unternehmens bewiesen und sich weiterhin zur vollen Verfügung der Gruppe stellten, konnten sie als vollständige Mitglieder betrachtet werden.

Zur Reproduktion und Tradierung des theaterwissenschaftlichen Tätigkeitssystems trugen erst vollständige Mitglieder bei, die sich zusammen mit der Entwicklung der Wissensstruktur persönlich verändert hatten. Die Tatsache, dass sich die individuelle Trajektorie eines Mitglieds mit

der Trajektorie der CoP dergestalt verbunden hatte, dass beide von dieser Verkoppelung bereichert wurden, war für Kutscher ein Kennzeichen der Leistungsfähigkeit jenes beteiligten Akteurs. Laut Etienne Wenger ist »social Effectiveness« eine der drei Identitätsdimensionen, die ein gesundes Sozialindividuum dazu bringen, in unterschiedlichen Praxisfeldern wirksam zu handeln⁸⁵, und zwar durch die Partizipation an etablierten Praktiken Sozialkompetenzen zu entwickeln und zugleich die eigene Erfahrung in diese Praktiken einfließen zu lassen (2000: 240). Was der Theaterprofessor von solchen wirksamen Akteuren erwartete, war eine gewisse Hingabe an die Praxis der Lerngemeinschaft, die sie durch immer tiefere Verbindungen zu anderen Mitgliedern sowie zu geteilten Parcours, Artefakten und Erlebnissen erreichten⁸⁶. Nur ältere Schüler durften beispielsweise an Gastvorträgen teilnehmen, während andere Studierende eine Genehmigung benötigten, die aber nach Kutschers Prüfung der Motivation so gut wie immer erteilt werden konnte. Allwöchentlich traf Kutscher sich mit seinen älteren Studenten sowohl in einem Privatissimum⁸⁷ als auch »zu kameradschaftlichem Beisammensein im Nebenzimmer des Schwabinger Bierlokals „Großer Wirt“« (Günther 1957: 63), was für die kleine Schar ein Zeichen der Auserwähltheit darstellte. Darüber hinaus nannte Kutscher innerhalb des Oberkurses einen Senior, und zwar einen Studenten, der Kutschers besonderes Vertrauen besaß und ihm bei der Veranstaltungsorganisation half. Als Kutschers früherer Schüler und Freund Rudolf Meyer, Regisseur und Intendant u.a. der Städtischen Bühne Heidelberg, 50 Jahre alt wurde, übermittelte ihm der Theaterprofessor seine Glückwünsche und erwähnte Meyers Tätigkeit in der theaterwissenschaftlichen Lerngemeinschaft⁸⁸: Der damalige Student

erleichterte mir die vielen harten Kämpfe um die Berechtigung des neuen Faches zum Theater aller Zeiten und Völker. Seine Hilfe, aus eigenem Bedürfnis geboten, unterstütze mich in der Begründung der Theaterwissenschaft wie auch der eng damit verbundenen Stilkunde der

⁸⁵ Die anderen Identitätsdimensionen bzw. Eigenschaften sind »local connectedness« und »global expansiveness« (Wenger 2000: 241).

⁸⁶ Schon in der Entstehungsphase der theaterwissenschaftlichen Lerngemeinschaft unterstützte Kutscher also den Versuch der Mitglieder, eine vollkommene „lokale Verbundenheit“ innerhalb der Gruppe zu erreichen, während ihre Fähigkeit zur „globalen Ausdehnung“ erst in den späten 1920er Jahren an Bedeutung gewann.

⁸⁷ Das Privatissimum war nur den »fortgeschrittenen« Schülern zugänglich, »die sich berufsmäßig dem Theater widmen woll[t]en« (Kutscher 1924: 145). Auch in der Anlage dieser Lehrveranstaltung hob Kutscher die Beziehung zwischen universitären Vorlesungen und Theaterpraxis hervor: »Hier werden historische und theoretische Sonderfragen behandelt [...], hier werde Spezialübungen in Bewertung von Bühnenleistungen abgehalten, Proben an Münchener Theatern für Lehrzwecke besucht, in welchen uns Szenen mit verschiedenen Besetzungen, Stellungen, Auffassungen wiederholt vorgespielt werden, hier werden kleine Aufgaben aus der Dramaturgie und Regie gestellt, und seit langen Semestern regelmäßig auch Aufführungen veranstaltet [...].« (Ebd.).

⁸⁸ Meyer war auch als Sekretär Kutschers in der Sommerfrische tätig, indem er sich vom Theaterprofessor Teile von dessen *Grundriß der Theaterwissenschaft* diktieren ließ. Zu Kutschers 60. Geburtstag bat Meyer dann den Staatsminister Gauleiter Adolf Wagner darum, Kutschers theaterwissenschaftliche Bemühungen mit einer Ernennung zum Ordinarius für Neuere Deutsche Literaturgeschichte offiziell anzuerkennen, was aber nicht geschah (DLA, A:Kutscher 57.4972).

deutschen Dichtung. Er setze sich ein für meine Kameradschaftspflege auf den Autorenabenden, in den Aufführungen und festlichen Veranstaltungen des engeren Kreises, dessen Senior er bald wurde. Er begriff, dass unsere Studienfahrten neben der Kenntnis des Geschichtlichen von Theater- und Bühnenbau, Orchestra, Zuschauerraum, mimischen Tanz und Spiel auch der Fühlungnahme mit der fremden Jugend, der Völkerverbrüderung dienen wollten. Meyer hat deshalb wohl über 30 Exkursionen mitgemacht und organisieren helfen [...]. (Monacensia, n.k.)

Zu den Aufgaben des Seniors gehörte auch die Organisation der Autorenabende, zumal er dafür sorgen musste, dass an jedem Mittwoch ein Dichter für den Vortrag erschien – und »Kutscher ließ sich überraschen« (Günther 1957: 75). Der Seniorschüler hatte fernerhin die Verantwortung, große Veranstaltungen und Feste in Gang zu setzen⁸⁹ sowie Vorträge oder Aufführungen zu besuchen, wenn Kutscher nicht dabei sein konnte. Dann erhielt der Professor einen ausführlichen Bericht darüber⁹⁰. Fast alle Senioren Kutschers promovierten bei ihm und wurden im Laufe der Zeit sogar enge Freunde des Professors. Neben Rudolf Meyer und Herbert Günther muss man zumindest auch Günther Caracciola-Delbrück, der am 29. April 1945 als Mitglied der Bayerischen Widerstandsgruppe erschossen wurde, Werner Cahn-Bieker, der obwohl „Halbjude“ Senior des Kutscher-Kreises im Nationalsozialismus war, und zuletzt Karl Brotze erwähnen, der bis 1979 die „Akademischen Studienreisen Prof. Artur Kutscher“ fortsetzte. Brotze war darüber hinaus Vorstandmitglied der „Gesellschaft der Freunde Artur Kutschers“, zusammen mit Hans Schweikart und Herbert Hohenemser, zwei andere treue Kutscher-Schüler.

Die interne Gestaltung der CoP erlaubte ein breites Spektrum der Zugehörigkeit, angefangen bei Newcomern und Gelegenheitsmitgliedern, über die Teilnehmer des theaterwissenschaftlichen Oberkurses bis hin zu den Seniorschülern und Ehrenmitgliedern, die sich der Kernposition Kutschers näherten. Ehrenmitglieder des Kutscher-Kreises konnten sowohl repräsentative Künstler sein, wie Max Halbe, dessen Vorlesung zum Programm jedes Semesters gehörte⁹¹, oder Wissenschaftler, die durch großzügige Gesten ihre wichtige Mitwirkung an der Bewahrung ritualisierter und habitualisierter Handlungsweisen versicherten. Franz Schneider, Kutschers Freund und Kollege an der University of California, Berkeley, wurde tatsächlich zum ersten Ehrenmitglied des Kutscher-Kreises ernannt, weil er im Februar 1923, inmitten der deutschen Inflation, den Zug für die Studienfahrt nach Stuttgart bezahlte, wodurch er die Exkursion überhaupt rettete. Ein

⁸⁹ Siehe z.B. das Programm des Feierabends zu Kutschers 50. Geburtstag, wo neben Max Halbe und Hubert Wilm auch der Senior Hermann Frieß eine Ansprache hielt (Monacensia, n.k.), oder die vom Senior Hanns Kübler unterschriebene offizielle Mitteilung, dass die Theaterwissenschaftler der Münchner Universität Kutscher zu seinem 65. Geburtstag einen Ehrentag widmeten (ein Exemplar befindet sich im Literaturarchiv der Monacensia, GoK B 382).

⁹⁰ Vgl. die Karte, die Kutscher am 9. April 1934 nach einer Afrikareise an Hans Ruederer sendete (Monacensia, JR B 679).

⁹¹ Günther kommentierte hierzu: »Dennoch war ein Besuch des Seniors, der ihn ausdrücklich darum bat, eine Anstandspflicht, die er erwartete« (1957: 81).

anderes Ehrenmitglied des Kreises war beispielsweise der Reichsfinanzrat Fritz Koch, der an 40 Exkursionen teilnahm und angeblich als Stifter der Studienreise galt (Kutscher 1960: 138)⁹². Der Theaterprofessor übersah die Wichtigkeit solcher Mitglieder nicht und schon 1925 erklärte er: »Daß in jüngster Zeit größere Ausflüge stattfinden konnten, verdanken wir neben dem Entgegenkommen der örtlichen Organisationen, öffentlichen und privaten Verwaltungen den reichen Unterstützungen durch ausländische, aber auch einheimische Freunde der Theaterwissenschaft« (147). In dieser Struktur fanden also auch andere Dozenten, Intellektuelle und Forscher Platz. Entweder nahmen sie an Reisen und Abenden teil oder hielten fachbezogene Vorträge während des Semesters für die Teilnehmer der theaterwissenschaftlichen Gemeinschaft. Es war demgemäß der renommierte Archäologe Wilhelm Dörpfeld, der, wenn möglich, den Kutscher-Kreis durch Griechenland begleitete, und ein anderer Archäologe, Ludwig Michael Curtius, stellte sich für ein paar Stunden im römischen Thermenmuseum, Rom, während der Italienreise 1950 zur Verfügung. Der Kunsthistoriker Erwin Hensler kam mit Kutschers Reisegefährten nach Russland mit, während Hugo L. Kehrer und Fritz Weege in Paris jeweils Bilder in seltenen Sammlungen und Werke der Alten erklärten⁹³. Den Intendanten des Süddeutschen Rundfunks Alfred Bofinger, ein alter Kutscher-Schüler, bezeichnete der Theaterprofessor als »Mäzen armer Studenten«, weil er manchen von ihnen »gegen gute Belohnung in eine als Mikrophon täuschend nachgebildete, lackierte Zigarrenkiste rezitieren oder singen« ließ (1960: 98). August Gallinger war hingegen ein ständiger Tischgenosse am „Jungen Krokodil“, Robert F. Arnold und Adolf Linnebach wurden 1926 am Projekt der „Gesellschaft für das Süddeutsche Theater“ beteiligt⁹⁴. Die interdisziplinäre Kooperation spielte mithin bereits in Kutschers Forschungspraxis eine wesentliche Rolle, lange bevor die Orientierung des Faches zur Theatralitätsforschung und zu transkulturellen Studien führte.

Fruchtbare Wechselbeziehung von Partizipation und Nicht-Partizipation

Ein letzter Aspekt der inneren Struktur der Münchner Theaterwissenschaft betrifft die Nicht-Mitgliedschaft. Abgesehen von den Individuen und Gruppierungen, die von der von Kutscher geleiteten Lerngemeinschaft einen bewussten Abstand hielten, muss man jene Form von Nicht-Mitgliedschaft näher untersuchen, die in Wengers Auffassung strategisch wirkt (1998: 171). Diese wird nämlich zum Bestandteil der Praxis selbst, weil sie gerade durch die Bewahrung nichtpartizipatorischer Haltungen gegenüber gewissen Gemeinschaften das Gefühl verstärkt, zur eigenen Lerngemeinschaft als aktives Mitglied zu gehören. Daher spricht Wenger von der »subtle

⁹² Weitere Ehrenmitglieder waren Ludwig Miedhauner, Max Halbe, Hanns Johst, Hanns Braun, Alfred Bofinger, Hugo Sachs (Königl. Norwegischer Konsul), K. A. Lange (Kommerzienrat), Wilhelm Weigand, Georg Zurhellen, Walter von Molo, Hans Carossa und Hans Schlenk (Monacensia, n.k.).

⁹³ Vgl. Fritz Kochs Erinnerung an die Exkursionen des Kutscher-Kreises in Günther 1938: 182.

⁹⁴ Siehe dazu das nächste Kapitel.

cultivation of non-participation« als »a tacitly shared understanding«, wobei er die Nützlichkeit der Wechselwirkung zwischen Partizipation und Nicht-Partizipation in einem System vernetzter Praktiken hervorhebt. Diese produktive Korrelation sei auch bezüglich der Beteiligten an der theaterwissenschaftlichen Praxis und der Vertreter der damaligen Bühnenwelt nachweisbar. Mit den Bemühungen seiner Gruppe strebte Kutscher danach, die Jugendlichen an den Theaterbetrieb anzuschließen und umgekehrt den Theaterbetrieb durch einen hoch kompetenten und engagierten Nachwuchs zu bereichern. Eine weitere Strategie dieser Annäherung an konkretes Theater war die Einrichtung eines stillschweigenden Systems, in dem sich Theaterleute und Kutschers Schüler aus Freundlichkeit und Gemeinschaftsgefühl immer bereit erklärten, an jeweiligen Projekten als Komparsen, Dramaturgen, Assistenten oder einfach Zuschauer teilzunehmen. Der Theaterprofessor war gewiss der Kontaktpunkt zwischen jenen beiden Kategorien bühnentätiger Menschen. Die persönlichen Kontakte mit Intendanten und Spielleitern stellten den Raum für gemeinsame Erfahrungs- und Wissensaustausche her, wie im Nachlass Kutschers ausführlich dokumentiert ist.

Als Heinrich Mann am 21. Januar 1917 gerade dabei war, die Proben für seine *Mme Legros* an den Kammerspielen zu beginnen, erfuhr er, dass es an männlicher Komparserie fehlte. In dem Moment fiel ihm eine Gruppe junger Leute ein, die gleichzeitig theaterbesessen, kompetent und vertrauenswürdig sein konnten und die zudem von einem wohl bekannten Professor ausgewählt worden waren. Ein Tag vor dem Beginn der Proben fragte er Kutscher: »Sollten in Ihrem Seminar etwa sieben junge Herren geeignet und geneigt sein, „Volk“ und Soldaten zu spielen?« (DLA, A:Kutscher 57.4905). Auch Otto Falckenberg, der Kutscher seit der Jugendzeit gut kannte, nutzte oft seine Bekanntschaft mit dem Theaterprofessor, um studentische Hilfe zu erhalten. *Vice versa* kann man auch behaupten, Kutscher pflegte seine Beziehung zu Falckenberg und zu den Kammerspielen, um somit für seine Gruppe größtmöglichen Nutzen davonzutragen. Nachdem Falckenberg in der Wintersaison 1917/18 die Direktion und künstlerische Leitung der Kammerspiele übernommen hatte, schrieb er an Artur Kutscher am 11. September: »Dass du die Freundlichkeit hast, uns Deine Studenten für den kommenden Winter zur Mitwirkung in Aussicht zu stellen, dafür bin ich Dir ganz besondere dankbar, da wir ja leider über keine geschulte Komparserie verfügen«, und schloss den Brief mit dem Satz: »Selbstverständlich sind uns Deine Schüler jederzeit als Gäste in unserem Theater willkommen« (DLA, A:Kutscher 57.4480). Die Basis für ein Gefälligkeitssystem, ein *do ut des*, zwischen Falckenberg bzw. den Kammerspielen und dem Kutscher-Kreis war dadurch gelegt. Dieses System funktionierte auch im Nationalsozialismus bis hin zu den letzten Lebensjahren Falckenbergs, sodass der Intendant am 21. März 1939 Kutscher zwei Ehrenkarten für einen Tanzabend mit Hilde Schewior sendete und dazu den Wunsch äußerte, im theaterwissenschaftlichen Schülerkreis darauf aufmerksam zu machen

(Ebd.). Am 14. April 1947, nach der Gründung der Städtischen Schauspielschule in München, schrieb er Kutscher hingegen: »Solltest Du in der großen Anzahl von ehemaligen oder gegenwärtigen Schülern einige wirkliche Begabungen haben, die sich für die Sache interessieren, so sei doch so freundlich, sie mir zu schicken [...]« – die Fachakademie versuchte dadurch, einen Kontakt zur Universität herzustellen. An Kutscher wandte sich auch ein anderer Theaterdirektor, der aus dem theaterwissenschaftlichen Kreis potentielle Schauspieler herausfinden wollte. Wilhelm Janssen lud am 21. November 1949 den Professor und dessen Frau zur kommenden Aufführung in seinem Ateliertheater ein und bei jenem Anlass sprach er seine Bitte aus:

Wir haben an unser kleines Theater ein Schauspielstudio angeschlossen, das unter der Leitung von Prof. N. Gortschakoff, einem langjährigen Mitarbeiter von Stanislawski, steht. Vielleicht sind gerade unter Ihren Schülern manche, die ein Interesse haben neben den Vorlesungen praktische Bühnenarbeit kennen zu lernen und vor allem Einblick in das System Stanislawski zu erhalten. Im Namen auch von Prof. Gortschakoff wäre ich Ihnen dankbar, wenn Sie, verehrter Herr Professor, in einem Ihrer nächsten Referate auf dieses Studio hinweisen würden. (DLA, A:Kutscher 57.4755)

Die dramaturgische Tätigkeit stellte aber schon in den ersten Jahrzehnten der Disziplin eine der beliebtesten Anschlusspunkte zwischen Theaterwissenschaft und konkreter Theaterkunst dar. Vor und nach dem zweiten Weltkrieg war Artur Kutscher die Bezugsperson des Intendanten Georg Hartmann, um begabte Studenten als Dramaturgen in seinen Theaterhäusern anzustellen. Am 23. Mai 1927 liest man in einem von ihm an Kutscher adressierten Brief: »Im Anschluss hieran möchte ich Sie höflichst bitten, wie wir bereits besprochen haben, mir einen Ihrer Schüler, den Sie für besonders geeignet halten, als Dramaturgen für die nächste Spielzeit zur Verfügung zu stellen« (DLA, A:Kutscher 57.4634/ 1). Zwanzig Jahre später, als Hartmann die Leitung der Bayerischen Staatsoper übernahm, erhielt der Theaterprofessor eine ähnliche Bitte: »Wissen Sie aus Ihrem Schülerkreis einen begabten, wendigen, jungen Dramaturgen, der für eine derartige Position an der Staatsoper evt. infrage käme? Wir brauchen ihn als Verbindungsmann zur Presse. Er muss auch feuilletonistisch versiert sein, lebendig, [...]« (DLA, A:Kutscher 57.4634/ 5). Auch der frühere Kutscher-Schüler Hermann Gressieker hatte eine klare Idee von dem begabten Talent, den der Theaterprofessor ihm vorstellen sollte. Ende Juni 1934 fragte er Kutscher offen:

Wissen Sie nicht ein gutes Stück für uns? Haben Sie nicht unter Ihren Schülern und unter den Gästen Ihrer Autoren-Abenden jemand, der ein Werk zustande gebracht hat, für das man sich einsetzen kann? Es müsste allerdings seinem ganzen Format nach wirklich für das Deutsche

Theater passen, das seinen früheren repräsentativen Charakter zurückgewinnen soll. Es müsste passen in einen Spielplan mit Shakespeare, Kleist, Shaw und Gerhart Hauptmann. Ich wäre Ihnen sehr, sehr dankbar, wenn Sie mir einen Kerl, um den es sich wirklich lohnt, zutreiben würden. (DLA, A:Kutscher 57.4548)

Wenige Monate danach wiederholte er halb im Scherz, halb im Ernst: »Taucht denn bei Ihnen nicht einmal ein neues dramatisches Talent auf, lieber Herr Professor? Haben Sie nicht einen jungen Ziersch oder Gressieker in ihrem Seminar?« (DLA, A:Kutscher 57.4549). Während der nationalsozialistischen Herrschaft hatte Kutscher auch Kontakte mit dem Braunschweigischen Landestheater, dessen Leiter Volontäre im dramaturgischen Büro der Oper und des Schauspiels suchte⁹⁵, und mit dem städtischen Kulturamt der „Gauhauptstadt“ Posen (Poznań), der Kutscher mehrmals um Hilfe bat. Anlässlich der Einrichtung eines Theaterarchivs für das Reichsgautheater Posen brauchte Herr Houben einen Rat:

Ich habe dem Bürgermeister der Gauhauptstadt, Herrn Dr. Trautwein, vorgeschlagen, einen jungen Theaterwissenschaftler(-in) mit dieser Aufgabe zu betrauen. Ein Abschluß des Studiums ist nicht erforderlich. Ich kann mir im Gegenteil sehr gut vorstellen, daß der Aufbau des erwähnten Theater-Archivs und -Museums zum Gegenstand einer theaterwissenschaftlichen Arbeit gemacht werden könnte. Auf Wunsch des Studenten könnte von einer Dauerverpflichtung abgesehen und zunächst nur eine Zeit von 1 – 1 ½ Jahren in Aussucht genommen werden. Bezahlung würde voraussichtlich nach Gruppe V b der TO.A erfolgen. In den eingegliederten Ostgebieten wird zudem eine besondere steuerliche Vergünstigung gewährt. Vielleicht erklärt sich aus dem Kreise Ihrer Studenten oder Studentinnen jemand bereit, die gewiß interessante und lehrreiche Aufgabe anzupacken. Für einen Theaterwissenschaftler mit abgeschlossener Hochschulbildung käme die Gruppe III der TO.A in Frage.

Er fragte Kutscher weiter, ob der Professor Gast in Posen sein möchte, um einen Vortrag über das deutsche Theater der Gegenwart anzubieten (Monacensia, n.k.). Kutscher erklärte sich dann bereit, im November 1942 einen Vortrag über *Die Entwicklung des deutschen Bühnenbildes in den letzten hundert Jahren an Hand der Aufführungen des Goethe'schen Faust* zu halten (Ebd.). Der Vortrag fand tatsächlich am 20. November statt. Es konnte auch umgekehrt passieren, dass sich ein ehemaliger Student der Theaterwissenschaft von Kutscher empfehlen ließ. Im Juli 1949 erzählte Werner Gillner beispielsweise in einem Brief, er möchte sich als Regieassistent bewerben, um den

⁹⁵ Am 9. April 1936 schrieb Alexander Schum an Kutscher: »Da ich annehme, dass einige Ihrer Schüler im Sommersemester das Examen machen werden, und dann den Wunsch haben, als Volontär an eine gute geleitete Bühne zu gehen, so wäre ich Ihnen zu grossem Dank verpflichtet, wenn Sie die betreffenden Herren auf das Braunschweigische Landestheater aufmerksam machen wollten« (DLA, A:Kutscher 57.5251/3).

praktischen Bühnenbetrieb zu studieren und um sich über seine Befähigung als Regisseur klar zu werden. Was er sich vom alten Professor erhoffte, war eine dementsprechende Empfehlung, die ihm »sicher viele Schwierigkeiten [zu] überwinden helfen« würde (Monacensia, n.k.).

Die angeführten Beispiele zeigen deutlich, dass sich der potentielle Nutzen der Theaterwissenschaft als CoP für ihre Mitglieder sowie Nicht-Mitglieder im Laufe der Zeit, und zwar durch verschiedene Kontexte und dynamische Interaktionen, veränderte. Die Flexibilität der Wissensstruktur ermöglichte daher die ständige Aushandlung und Regeneration von Lernstrategien und -inhalten, sodass die Partizipation immer an die Erfüllung neuer Aufgaben gerichtet werden konnte. In anderen Worten, das regulierte System unterschiedlicher Einsatzintensitäten und Mitgliedsformen gestaltete die theaterwissenschaftliche Lerngemeinschaft derart, dass sie den Teilnehmern vielfältige Bewegungsräume anbot und deren Identität – sprich: Erfahrung und Kompetenz – ausnutzte, um für das gesammelte Wissen stets neue Anwendungen zu finden und um dies demzufolge neu zu bestimmen und weiterzuentwickeln.

Teil IV.

Reifephase. Orte und Örtlichkeiten des theaterwissenschaftlichen Unternehmens

Der Ursprung des Theaters

Die wichtigste Folge des Krieges für unsere Kunst ist diese. Der Sinn des Schaffenden und Genießenden war im steigenden Maße beängstigend ästhetisch und formalistisch geworden. Um den Gegensatz zu früheren Zeiten ja recht scharf zu betonen, hatte sich die Kunst vom äußeren Leben abgewandt und nach innen gekehrt; sie war aber auf diesem Wege zu einer blassen, kalten und schwachen Geistigkeit gekommen. [...] Der Krieg heilt diese Krankheit gründlich. Er bringt das Erlebnis wieder zu Ehren. Ich meine nicht die Fülle und den Reichtum der Kriegsmotive, sondern er erschließt uns überhaupt wieder die bewegte Welt der Geschehnisse, er führt uns wieder in die blühenden Weiten der Umwelt. Der Stoff gewinnt Bedeutung. Wir werden abgekehrt von der Seelenminiatur und der krassen Ausdrucksmanie. Wir sahen den Nebenmenschen wieder, wir kriegen wieder Fühlung mit dem Volk, über alle Schichten hinweg – nicht sozial nur, das ist selbstverständlich geworden – rein als Nachbarwesen und Bruder, mit dem man Luft und Leben teilt, mit dem man steht und fällt, und der einem wert ist¹. Und die reine Verständigung, das Einfache erscheint wichtiger als der absonderlichste ganz individuelle Schnörkel. (Kutscher in Günther 1938: 49f.)²

In der Reifephase der Münchner Theaterwissenschaft, ungefähr in der Zeitspanne 1918-1933, beobachtete man die Expansion der Aktivität des Kutscher-Kreises, der sich mit der Bewertung von Aufgaben und Zielen sowie mit der Identifizierung ungelöster Probleme in der Durchführung der gemeinsamen Praxis befasste. Nach den Erfahrungen als Soldat an der Front und später als verwundeter Lehrer in einem Münchner Gymnasium³ konnte Kutscher erst im Wintersemester 1917/18 seine universitäre Unterrichtstätigkeit wiederaufnehmen und seine Veranstaltungen wie

¹ In diesem Kapitel tauchen Begriffe wie ‚Volk‘, ‚volkseigen‘ und sogar ‚völkisch‘ häufig auf, weil sie von Kutscher, von Herrmann Reich sowie von vielen anderen Geisteswissenschaftlern der Zeit gern benutzt wurden. Solche Termini, die in anderen historischen und ideologischen Kontexten – etwa in der langen Geschichte nationaler bzw. nationalistischer Bestrebungen bis zur nationalsozialistischer Verzerrung – unterschiedlich stark politisiert und kompromittiert wurden, verwiesen im theaterwissenschaftlichen, anthropologischen und literarischen Diskurs der ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts vorwiegend auf den Boden, in dem eine gewisse künstlerische oder vorkünstlerische Darstellungsform wurzelte, also nicht auf die Nation oder auf die biologische Abstammung.

² Diese Passage, in der sich Kutscher selbst über das Verhältnis zwischen Krieg und Kunst äußerte, wurde bemerkenswert von Günther in seinen Lebensabriss des Lehrers für die *Festschrift für Artur Kutscher zu seinem 75. Geburtstag* (1953) nicht aufgenommen. Vielleicht betrachtete der frühere Schüler rückschauend in den Worten Kutschers eine zumindest missverständliche Kriegsverherrlichung.

³ Um die Inflation der Nachkriegszeit zu überleben, unterrichtete Kutscher auch an der Mercedes-Filmschule und an der Schauspielschule König. Dazu hielt er mehrere Vorträge und verfasste »mehr als zuvor Aufsätze für Zeitungen und Zeitschriften« (Kutscher 1960: 130).

früher an das lebendige Theater anknüpfen. Das Projekt der theaterwissenschaftlichen Arbeitsgruppe musste in der neuen historischen und sozialen Lage notwendigerweise redefiniert werden. Diese Neubestimmung fiel mit dem Bemühen zusammen, die Grenzen der Lerngemeinschaft zu erweitern, ohne jedoch an Zusammenhang zu verlieren. Die „soziale Landschaft“ der Münchner Theaterwissenschaft wurde mithin durch Diskussionsrunden, kollektive Begegnungen und externe Impulse belebt, welche die Beteiligung der Mitglieder an der gemeinsamen Praxis aus einer inneren sowie aus einer äußeren Perspektive betrachten ließen. Der Blick nach innen ermöglichte allen Beteiligten, den Nutzen der Lernstruktur für die eigene Identitätsentfaltung zu erkennen, und zwar das aktive Engagement und die ständige Aushandlung als Bausteine der Wissensproduktion zu verstehen. Der Blick von außen, d.h. durch die Augen eines Außenstehenden, war hingegen die Voraussetzung für das Begreifen der Identität als »nexus of multimembership« – eine Kennzeichnung, die den Lernprozess auch außerhalb einer einzelnen Lerngemeinschaft fortwähren lässt⁴. Diese Entwicklungsstufe der von Kutscher koordinierten Theaterwissenschaft wurde von der intensiven Beschäftigung mit dem Ursprung des Theaters geprägt, was insbesondere angesichts der Tatsache, dass immer mehr Mitglieder vom gleichen Ziel überzeugt waren und dass eine stärkere Beteiligung an der kulturellen Praxis stattfand, Relevanz bekam.

Das Referenzmodell der Münchner Theaterwissenschaft

Mit dem mimischen Ursprung des Theaters wies Kutscher auf ein Referenzmodell hin, das lokale Interessen und Traditionen mit einem über die nationale Dimension hinausweisenden Austausch und Einsatz verband. Nur durch einen kollektiv verfestigten Wissensbereich und ein globales Beziehungsgeflecht konnte die damals noch nicht institutionalisierte theaterwissenschaftliche Lerngemeinschaft an Bedeutung gewinnen. Obgleich Kutschers Lehrtätigkeit und Forschungspraxis schon seit 1909 die Selbständigkeit der Theaterwissenschaft voraussetzten, hatte seine Lerngruppe vor den 1920er Jahren noch kein festes Bezugssystem für das gemeinsame Unternehmen gebildet, das ihre Praxis von derjenigen der Germanistik emanzipieren konnte. Erst die Rezeption der Mimusgeschichte Hermann Reichs und die Überarbeitung des Konzepts ‚Mimus‘ als lebendige Urquelle des Theaters machte es möglich, das nicht-philologische Herzstück der Theaterwissenschaft hervorzuheben und deren praxisbasierte Untersuchungsmethoden von denen der Literaturwissenschaft zu unterscheiden.

⁴ Hierzu betont Wenger die Parallelität zwischen Praxis als Grenze und Landschaft und Identität als Verknüpfung verschiedener Zugehörigkeiten (1998: 215).

Gerade nach dem Ersten Weltkrieg begann die harte Auseinandersetzung innerhalb der Philosophischen Fakultät der Universität zu München über die mögliche Existenz einer unabhängigen Wissenschaft des Theaters. Alle Germanisten lehnten das neue Fachgebiet bzw. dessen methodologische Ansprüche und Praxisnähe ab⁵, wie die Stellungnahme des Ordinarius Franz Muncker im März 1918 beweist, als er sich auf Anregung der Münchner Alma Mater über das dortige „theaterwissenschaftliche Seminar“ äußerte:

Die Fakultät in aller Form mit diesem „theatergeschichtlichen Seminar“ zu behelligen geht am Ende doch etwas weit. Denn die Antwort an das Sekretariat, daß es ein solches Seminar nicht gibt und der Name widerrechtlich von den Studenten bei jener Aufführung gebraucht wird, haben Sie ja wohl schon erteilt. Etwas anders wäre es, wenn Sie als Dekan den Kollegen Kutscher zu sich kommen ließen und ihm die Ungebührlichkeit dieses Namens, die er mindestens geschehen ließ, wenn nicht gar veranlaßt, ernst vorstellten, auch darauf verweisen, daß es bei Besprechung in einer Fakultätssitzung nicht ohne schweren Tadel für ihn ablaufen würde. Ich würde ein solches Vorgehen von Ihrer Seite sehr begrüßen; in die Sitzung brauchte dann die Sache wohl gar nicht zu kommen. Ich persönlich möchte nicht gern deshalb mit Kutscher sprechen. Das weckt bei ihm höchstens die falsche Vorstellung, als ärgerte ich mich über den Namensmißbrauch, der mich doch schließlich ganz kalt läßt. Andererseits hat eine solche Rüge vom Dekan eine ganz andere Wirkung. (zit. nach Bonk 1995: 73f.) (Herv. im Originaltext)

Nach der Eröffnung des „Theaterwissenschaftlichen Instituts an der Universität Berlin“ im Jahr 1923 und nach der Etablierung der „Theaterwissenschaftlichen Abteilung des Germanischen Seminars der Universität Frankfurt“ sowie des Kölner „Instituts für Theaterwissenschaft“ 1925⁶, versuchte der Kutscher-Kreis dann erneut, eine Anerkennung der eigenen Forschungs- und Lehrpraxis an der LMU zu finden. Doch auch für den damaligen Geheimrat Carl von Kraus waren alle die »von Theatertheoretikern längst diskutierten Ansichten unakzeptabel« (Passow 1990: 103). Demzufolge sagte er ganz offen, dass »es eine Theater-Wissenschaft im Sinne der Universität überhaupt nicht gebe und nicht geben könne« (Kutscher 1960: 152) (Herv. im Originaltext). Dem Beschluss der Philosophischen Fakultät zu Trotz wurde ein „Institut für Theaterkunde“ 1926 gegründet, das aber fortan „Theaterhistorisches Institut“ genannt wurde. Der Literaturwissenschaftler Hans Heinrich Borchardt, der seit dem Wintersemester 1921/22 einen

⁵ Magdalena Bonk interpretiert die heftigen Abwehrreaktionen der Germanisten als »typische Reaktionen der Vertreter eines etablierten Fachs, die in neuen Fächern keine Bereicherung des Lehrangebotes, sondern nur zusätzliche Konkurrenz sehen« (1995: 74).

⁶ Vgl. Klier 1979: 330f.

Lehrauftrag für Theaterwesen innehatte⁷, wurde mit der Institutsleitung betraut, während Kutscher nicht einmal in die Organisation hineingezogen wurde. Die Spannung zwischen Kutscher und der Fakultät blieb weiterhin unlösbar⁸ und, wie Hanns Braun 1928 treffend konstatierte, auch wenn man in den späten 1920er Jahren »nicht mehr so steif auf den Kathedern« bezüglich der Begriffe ‚Exaktheit‘ und ‚Wissenschaftlichkeit‘ in den Geisteswissenschaften sei, sei man Kutscher, der in das akademische Reglement nicht passte und der als Erster eine praxisbezogene Forschung betrieben hatte, immer noch gram (2). Der ehemalige Kutscher-Schüler bemerkte ferner, an deutschen Hochschulen müsse sich jeder Lehrer ständig »als Forscher und Bücherschreiber ausweisen«, um als Wissenschaftler überhaupt zu gelten, weil »die stille Entdecker- und Beschreibe-Lust« in jenem Wissenssystem überwiege; »und daß Artur Kutscher zu den viel rarerer Leuten gehört, die im persönlichen Gegenüber, durch Heranbringen an die lebendigen Kunstfragen durch pädagogisches Aufeinanderhetzen der jungen Literaturbeflissenen ihre große Wirkung tun, daß hat man ihm nicht gedankt, sondern stets von neuem angekreidet« (Ebd.).

Die Fokussierung auf den Ursprung des Theaters diene allerdings nicht nur der Bestrebung, das Wissensgebiet als autochthone Disziplin an die Münchner Universität zu etablieren, wie Stefan Corssen behauptet (1992b: 26), sondern auch dem Aufbau einer gemeinschaftlichen Vorstellung, die aus der direkten Erfahrung der Mitwirkenden neue Weltbilder, neue konkrete sowie virtuelle Verbindungen erschließen konnten. Über alle kulturellen und epochenspezifischen Unterschiede hinaus suchte der Kutscher-Kreis eine künstlerische, ja anthropologische Konstante, die als Orientierungshilfe im Lernregelkreis wirkte, der sich aus multiplen Mitgliedschaften bzw. aus der Teilnahme der Mitglieder an unterschiedlichen Lerngemeinschaften sowie Konstellationen vernetzter Praktiken generierte⁹. Das Denken durch die Kultur(en) ermöglichte das Treffen vom Partizipationsmodus der Beteiligung und dem der Vorstellung, sodass die Erzeugung eines lokalen *Regime of Competence* mit der Selbstidentifizierung korrespondierte, die sich durch die Vorstellung einstellte: Die Mitglieder der Münchner Theaterwissenschaft fühlten eine gewisse Affinität mit allen, die sich in jedem Land und in jeder Epoche der Theaterforschung und -praxis widmeten. Wenger spricht diesbezüglich von nachempfundenen Erfahrungen durch Parcours oder Diskurse hindurch, die auch wenn *in absentia* zur Aushandlung von Kriterien, Repertorien und Handlungssegmenten führen (1998: 190). Es sei gerade der kreative Prozess der Vorstellung, der

⁷ Bonk 1995: 74.

⁸ 1933 versuchte Kutscher sogar, einen Lehrstuhl in einer anderen Universität zu übernehmen. Er dachte sofort an Berlin, weil Max Herrmann damals entlassen worden war, aber, da er dort keine Chance hatte, empfahl man ihm, Kiel in den Blick zu nehmen. Siehe dazu die zwei vom November 1933 datierten Briefe von Walter von Molo an Artur Kutscher (DLA, A:Kutscher, 57.4986).

⁹ Ein Lernregelkreis ist das Ergebnis der Zusammenkunft zwischen der Teilhabe der Mitglieder an einzigen *Communities of Practice* und deren Teilhabe an größeren formalen Organisationen, wie die Universität, das Theaterhaus oder die Redaktion einer Zeitschrift.

durch translokale und transzeitliche Verflechtungen die Lernenden zwingen, ihr in den eigenen Lerngemeinschaften routiniertes Wissen zu überarbeiten und mithin neue Umstände zu adaptieren. Da das Wissen aus der reflexiven Interaktion zwischen Individuen, Objekten und Räumlichkeiten entstehe, musste die basale Erschütterung der Theaterforschung, d.h. die Hinterfragung des historiographischen Modells und die Hochschätzung kultureller Aufführungen und theaterwissenschaftlicher Reflexionen darüber als zwei unterschiedliche, doch komplementäre Praxen, welche den gemeinsamen Lernprozess samt der Entwicklung der Identität steuern können, einen Fixpunkt finden. Die Forschungsgruppe um Artur Kutscher fand ihn im Mimus, also im Menschlich-Universalen, das jegliche Art theatralischer Ausdrucksform präge. Ohne die Erkennung einer kunstspezifischen gleichbleibenden Eigenschaft wäre nicht nur der wissenschaftliche Status der Theaterwissenschaft in Zweifel gezogen worden, sondern hätten Lernende auch ihre Partizipation an der Sozialwelt entweder für unmöglich oder für nutzlos erachtet. Die Münchner Theaterwissenschaft kultivierte demgemäß sowohl einen direkten Umgang mit volkstümlichen, bodenständigen, primitiven Theaterformen als auch intensive Beziehungen zum Ausland, damit man den Mimus – sprich: das leibliche performative Moment – in jeder Erscheinung des globalen Phänomens ‚Theater‘ wiedererkennen konnte. Eine solche Ausweitung und Vermittlung der verhandelten Deutungsansprüche ist sowohl in Kutschers akademischer Tätigkeit, d.h. in seinen Veröffentlichungen und Vorlesungen, als auch in den kulturellen Unternehmen zu verzeichnen, die der Theaterprofessor mit Freunden und Studenten führte.

Die Mimustheorie Hermann Reichs

Kutschers theaterwissenschaftliches Interesse wurde höchstwahrscheinlich nach der Lektüre von Hermann Reichs *Der Mimus. Ein litterar-historischer Versuch* (1903) auf den Ursprung des Theaters gelenkt – ein Werk, das der Theaterprofessor »eine unschätzbare Untersuchung« nannte (nach Günther 1957: 244). Das aus zwei Bänden bestehende Werk versuchte zum ersten Mal die Entwicklungslinien einer Darstellungsweise zu identifizieren, die vom Mimus ausgehen, etwa von den primitiven Anfängen über das antike klassische Drama, über das mimische Schauspiel des alexandrinischen Zeitalters – die sogenannte „mimische Hypothese“¹⁰ – bis hin zur dramatischen mittelalterlichen Literatur und zum Gegenwartsdrama. Hermann Reich, der sich mehr auf Sitten und Gebräuche als auf regelrechte Theatererscheinungen konzentrierte, bot in seiner Untersuchung sowohl eine theoretische Analyse des Mimus als auch dessen Entwicklungsgeschichte dar. Der vom Verfasser beschriebene Weg der mimischen Hypothese im Altertum muss zumindest resümiert

¹⁰ Unter „mimischer Hypothese“ verstand Reich ein Mimus bzw. ein mimisches Schauspiel, das beide Eigenarten der Mimologie und Mimodie enthielt, d.h. prosaische und lyrisch-gesungene Partien.

werden, um die mimisch-pantomimischen Wurzeln der Theatervorstellung Kutschers in ihrem Zusammenhang zu verstehen. Nach dem Forschungsbericht von Reich bildete sich das mimische Schauspiel unter Alexander dem Großen im griechischen Orient und, nachdem die Römer im 2. Jahrhundert v. Chr. auch diesen Weltteil eingenommen hatten, kam es nach Rom. Es lebte im Römischen Reich weiter bis zu dessen durch die Germanen und Türken verursachten Untergang. Von dem Moment an zersplitterte sich die Geschichte der mimischen Hypothese in eine westliche und in eine östliche Entwicklungslinie. Im Westen überlebte der alte Mimus als »echte Volkspoesie von Uranfang« (1903: 14), im Mittelalter wurde er von Jongleuren und Narren gerettet, sodass man auch noch heute Mimen findet: die heutigen Schauspieler. Im Osten verband sich die mimische Kunst dagegen mit dem Hellenismus byzantinischer Prägung. Nach der türkischen Eroberung von Byzanz zeigte der Mimus wieder seine »unzerstörbare Kraft« (15) und generierte in der Türkei die noch existierende Form des Karagöz-Spiels. Eine genau datierbare mimische „Urschöpfung“ hätte somit die Entfaltung aller theatralischen Ausdrucksformen der Weltliteratur zumindest beeinflusst, wenn nicht sogar bestimmt.

Die theaterwissenschaftliche Bedeutung von Reichs Untersuchung lag also in der These, der Mimus bzw. die dramatische Volkspoesie sei älter als die Komödie und als jedes Theaterspiel (18). Der springende Punkt des Mimus war für Reich das Bedürfnis des niederen Volks auf dem Land – also der unterdrückten ackerbautreibenden Masse – sich zu unterhalten. Die »Freude an dem Selbstzufriedenen, Unzerstörbaren in den niedrigen menschlichen Verhältnissen« sollte daher einen Ausgang in die künstlerische Selbstdarstellung des Volkes finden (23). Da der einfache Mensch einen praktischen, nüchternen Blick auf die Lebensverhältnisse habe, befolge er unwillkürlich das Prinzip der Naturtreue, des Realismus, also die Darstellung des gewöhnlichen Menschlichen. Erst im Anschauen dieser realistischen Typen fühle er sich vom Zwang seines Lebens befreit: Er verspötte die burlesken, humoristischen Figuren, die sich in seinem selben Zustand befinden, die aber naiver und blödsinniger sind. Im Spott überwinde er sie. Im Gegensatz zum literarischen Realismus enthalte der Mimus keine Weltidealisierung, d.h. er bezeichne eine ganz besondere Art von Mimesis, von Realistik: Sie stelle das reale, wirkliche Leben dar, wie es ist¹¹. Die ursprüngliche Ausdrucksform des Mimus falle mit dem (mimischen) Tanz zusammen, so stellte Reich fest: »Bei allen Primitiven ist der Tanz ganz anders als bei den Modernen das wichtigste Mittel ästhetischer Lebensäußerung« (476). Der Berliner klassische Philologe ging weiterhin daran, den Zusammenhang zwischen antiken und modernen Volkskomödien zu untersuchen. Sein Argument besagte, die Charakteristika der bedeutendsten burlesken Volksdramen der neuen Zeit – sprich: die französischen Sottie und Farce, das deutsche Fastnachtsspiel, die spanischen Entremesas, die

¹¹ Aus diesem Grund nannte Hermann Reich die Mimen »Wirklichkeitsbilder« (1903: 27).

Commedia dell'Arte, die Wiener Posse, das Kasperlspiel, das Kölner Hänneschenspiel, der türkische Karagöz und die japanische Posse – zeigen eine gewisse Kontinuität mit der antiken Burleske¹²: »Wie der mimische Tanz allen primitiven Völkern gemein ist, so ist eben seine höhere Stufe, der Mimus, die burleske, dramatische Volkspoesie, allen höher entwickelten Völkern gemeinsam, ohne daß eins von dem anderen lernte« (45). Die Ursache läge im Genre der Volkspoesie selbst, die immer nur einfache Naturen schildere, und gerade darum »wäre eine japanische Burleske dem Publikum in Paris, und eine Pariser dem in Tokio verständlich und ergötzlich, wie schon Humbert bemerkte. [...] Das nieder reale Leben ist eben überall sehr ähnlich« (46).

Das Theater als mimisch-pantomimische Ausdruckskunst

Reichs Überlegungen über den Tanz als Vorstufe des Mimus, seinerseits Ursprung des Theaters, und über das geistig-künstlerische Kontinuum aller Aufführungsformen auf der Welt regten die theaterwissenschaftliche Debatte in der Münchner CoP an. Herbert Günther fasste die wissenschaftliche Beziehung zwischen Reich und Kutscher mit dem Satz zusammen: »Im wesentlichen waren sie einig, daneben blieb es unerheblich, ob Reich geschichtliche Einflüsse sah, wo Kutscher Verwandtschaft ohne Abhängigkeit annimmt« (1957: 251) – und tatsächlich war es erst vor dem Hintergrund der Mimustheorie Hermann Reichs, dass die Münchner Theaterwissenschaft der Bestimmung und Ausdehnung ihres Wissensbereichs festen Aufbau geben konnte. Der mimische Ansatz zum Theater schaffte dem Kutscher-Kreis die Möglichkeit dafür, weit über die »völkischen und sprachlichen Grenzen« der traditionellen, nationalbezogenen Theatergeschichte wissenschaftlich hinauszugehen (1936: 200f.). Exemplarisch für die Anerkennung seitens der Münchner theaterwissenschaftlichen Gruppe von einer Lücke im gesammelten Wissen und für den darauf folgenden Versuch, diese durch neue umfassende Kenntnisse auszufüllen, ist eine Veränderung in Kutschers Vorlesungen, die nun beschrieben wird. Vor dem Ersten Weltkrieg nannte der Theaterprofessor seine theatergeschichtliche Lehrveranstaltung noch „Geschichte der Bühne, des Theaters und der Schauspielkunst von den Naturvölkern bis zu den Problemen des Künstlertheaters“ – und dabei behandelte er auch außereuropäische Theatererscheinungen, wie die japanischen¹³; nach dem Krieg wurde seine Vorlesung unter dem Titel „Allgemeine Theatergeschichte“ angekündigt. Im Sommersemester 1924 widmete er sich hingegen „Volkstheater und Volkskunde“, im Wintersemester 1924/25 der „Allgemeinen Theatergeschichte der Griechen, Römer, der asiatischen Völker und des europäischen

¹² Die ganze Geschichte des Mimus war in den Augen Reichs ein Beweis für die Kontinuität der menschlichen Geistesentwicklung (1903: 45).

¹³ Vgl. Kutschers Brief an Magdalena Janssen vom 16. Januar 1917 (Monacensia, MJ B 48 1025/1962).

Mittelalters“ und im Wintersemester 1933 tauchte der Vorlesungstitel „Volksbräuche, Feste, Tänze“ auf¹⁴. Der Akzent wurde also allmählich auf den gemeinsamen Ausgangspunkt des Theaters, auf eine ideelle Verbrüderung aller Theaterkulturen der Welt sowie auf die Öffnung der Disziplin zu kulturellen Aufführungen unterschiedlicher Art verschoben. Einerseits zielte Kutschers Lerngruppe darauf, heimatgebundene Traditionen zu bewahren und den Wert der heimischen Kunst hervorzuheben, wie in den Vorlesungen über das süddeutsche Volkstheater oder über Volksbräuche und Tänze zu erkennen ist; andererseits führte sie die praxisorientierte Theaterforschung in einen transkulturellen Rahmen ein, um lokal gebundene Erscheinungen mit einer nicht-gebundenen kollektiven Wissenschaft zu erfassen, welche dazu die Wechselwirkung mit ausländischen Kunstausdrücken ausnutzte. Als Folge dieses gemeinsamen Ausverhandelns von akzeptierten Deutungen und Prinzipien für den Umgang mit dem Objekt Theater veröffentlichte Kutscher nicht nur eine Reihe von Buchbeiträgen und Zeitungsartikeln, die das Vorhaben der Theaterwissenschaft deutlich aufzeigten¹⁵, sondern auch Werke für die wissenschaftliche Einrahmung des Untersuchungsfeldes. Gerade darauf deutete Kutscher in seiner Autobiographie, als er von der Systematisierung der Theaterforschung sprach, die sich erst »in den beginnenden 20er Jahren« ergab (1960: 149). De facto ist eine Zunahme der Veröffentlichungen Kutschers im theaterwissenschaftlichen Bereich deutlich nachweisbar: Mit Ausnahme von Rezensionen lyrischer Werke und von literaturkritischen Betrachtungen über ihm befreundete Dichter wie Löns, Henckell oder Liliencron verfasste Kutscher bis hin zu den 1950er Jahren nur theaterbezogene Texte.

Die zwei Teile des *Grundriß der Theaterwissenschaft* (1932 und 1936) behandelten die theoretischen Grundlagen des von Kutscher geleiteten Fachgebietes, die dann in *Drama und Theater* (1946) und in der neuen Auflage des theaterwissenschaftlichen Handbuchs (1949) wieder aufgenommen wurden. Der Theaterprofessor hielt die Mimik für die Ausdruckskunst des Körpers, welche die primitivste Kraft, ja die Voraussetzung selbst des Theaters war. Da die mimische Äußerung eine Gabe der menschlichen Natur sei, könne sich die Theaterwissenschaft nicht mit jeder Form von Mimik beschäftigen: Sie solle ausschließlich »die künstliche Mimik, die beabsichtige Vorführung« untersuchen, was unter den Begriff „Spiel“ falle (1932: 9). Der Spieltrieb als »Urtrieb der Menschheit« stellte konsequenterweise den Keim jeder kulturellen Aufführung dar

¹⁴ Um einen weiteren Blick darüber zu bekommen, siehe das chronologische Verzeichnis der theaterwissenschaftlichen Vorlesungen Kutschers im Anhang.

¹⁵ Vor allem die publizistische Arbeit in der Zeitspanne 1924-1926, mit *Berichte der theaterwissenschaftlichen Institute an den deutschen Universitäten: München* (1924), *Die Entwicklung der Theaterwissenschaften* (1924), *Das Salzburger Barocktheater* (1924), *Universitätsprofessor Dr. Artur Kutscher in München* (1925), *Das Naturtheater. Seine Geschichte und sein Stil* (1926) und *Mission der theaterwissenschaftlichen Lehre an der Münchner Universität* (1926/27).

(Ebd.)¹⁶. Naturmenschen bzw. primitive Völker haben laut Kutscher mit den naiven Kindern die meisten Affinitäten, sodass man aus einer kulturtheoretischen Perspektive ihre darstellerischen mimischen Bewegungsarten als Urzelle des Dramas und des Theaters betrachten könne (13). Zuerst der Volkstanz und dann die Pantomime seien also als einfachste und älteste mimische Ausdrucksformen dramatisch: »Dramatisch ist mimisch schlechthin« (38). Kutscher lieferte für die überragende Bedeutung des Tanzes im Theater folgende Beispiele: das griechische Drama, die pantomimischen Darstellungskünste Indiens, für die »nur einen Wortstamm zur Bezeichnung des Mimischen, nämlich nat – Tanz, nata – Schauspieler, nataka – Drama« existiere (1946: 5), die japanischen Aufführungen, die italienischen sowie spanischen Spiele, die „tänzerische“ Schauspielkunst der Russen, das Hans-Sachs-Spiel, Shakespeares Dramatik, die Oper sowie das Volksstück jeder Kultur und jedes Zeitalters. In Kutschers Vorstellung war das Mimische Urbestand der dramatischen Ausdrucksform, jedoch auch deren künstlerisches Minimum: »Eine Steigerung und Bereicherung – über Tanz und Pantomime hinaus – erfährt es im Mimus«, der sich somit als die älteste überlieferte aus Körpersprache und gesprochenem Wort bestehende Bühnenhandlung profilierte (1932: 81). Der Mimus allein, dessen zwei Grundelemente also die Schauspielkunst und der Spieltext seien, brachte eine ganze Reihe von Spielarten hervor, die sich bis hin zum mehrartigen Theaterstück ausbildeten. Mit dieser Entstehungsgeschichte des Theaters klärte Kutscher seine Stellung gegenüber zwei unterschiedlichen Ansätzen, die in den 1920er Jahren die beiden wichtigsten Traditionen in der Theaterbetrachtung und in der Theaterpraxis darstellten: Zum einen dementierte er die These, die Urquelle des Theaters liege im Kultus¹⁷, zum anderen beurteilte er die un-mimische dramatische Gestaltungskraft seiner Zeit. Er opponierte gegen die »Waschlappigkeit« und den langweiligen Psychologismus des Impressionismus sowie gegen die »kalte und schwache Geistigkeit«, die das Extrem von Ästhetizismus und Formalismus der Vorkriegszeit in die Kunst brachte (nach Günther 1938: 34). Gleichmaßen stellte er sich der Pathetik, Humorlosigkeit und der »programmatisch übertriebenen, kleinlichen Psychologie« des Naturalismus gegenüber (Kutscher 1932: 129). Mit großer Nachdrücklichkeit verteidigte er wiederum das Theater Wedekinds, das sich immer als bloßes Spiel vorgestellt hatte, ohne Illusion oder Idealismus aufzubringen. In Wedekind erblicke der Theaterprofessor die Bestätigung seiner Theorie: Wedekind »wußte, daß Mimik das A und O des Dramas ist, er suchte ihm Bewegung zu geben, Handlung, Willen, Leidenschaft, Tempo, straffen Bau; er nützte alle Reize der Bühne aus« (1960: 143).

¹⁶ Das von Kutscher angeführte Beispiel ist das Kinderspiel, weil man dort am auffälligsten die Fantasiebetätigung und die Belebung des Selbstbewusstseins der persönlichen schöpferischen Macht erkennen könne (1932: 11f.).

¹⁷ Siehe dazu Kutscher 1932: 91f.

Wenn der Mimus ein primitives Drama sei und das Drama bzw. das klassisch-dramatische Theater einer Verfeinerung des Mimus entspräche, dann gehöre der Mimus zum Typus des Volksstücks und nicht zum Typus des klassischen Dramas (1932: 93), wie Hermann Reich tatsächlich meinte¹⁸. Da Kutscher im Mimus den Typus des Volksstücks erkannte, rettete er jene Gattung vor der Verachtung vieler Kritiker und pries ihre volkstümliche Ursprünglichkeit¹⁹. Außerdem betonte der Theaterprofessor die für das Genre Volksstück kennzeichnenden Bestandteile: Übertreibung und Rhythmus. Der erste war eher eine Stilisierung, die Darstellung psychologischer oder verhaltensbedingter Wesenszüge, oft in Richtung der Groteske und der Burleske; der zweite bezog sich dagegen auf das mit dem Körper verbundene innere Tempo des Bühnenspiels²⁰. Der Mimus der Gegenwart war für Kutscher das sog. „Theaterstück“, das einen Gegensatz zum Drama bedeutete. Theaterstück-Variationen seien z.B. Blüette, Burleske, Farce, Groteske, Lustspiel, Posse, Revue, Schauspiel, Schwank, Sketsch, Trauerspiel, Vaudeville und Volksstück. Trotz des Versuchs, zwei entgegengesetzte Kategorien zu erarbeiten, erkannte Kutscher offenbar, dass es Gattungen gab, die keine klare Kategorisierung duldeten – wie das Lustspiel oder das Volksstück. Als verfeinerter Mimus sei die größte Art tragischer und komischer Formgebung, d.h. das Drama, »aller Zeiten und Völker stilistisch eins« (95). Im Drama identifizierte Kutscher vier wesenseigene Gesetze: Erstens müsse die Sprache einen mimischen Charakter haben, und zwar Raum und Bewegung, ja die Spielbarkeit als grundsätzliche Möglichkeit der Aufführung berücksichtigen²¹; zweitens müsse auch die Handlung der Mimik günstig sein. Das dritte Prinzip betraf die Figurencharakterisierung, weil nur aktive Charaktere Träger der dramatischen Handlung sein können – hierzu ist Kutschers Kritik an den passiven, leidenden Figuren des Naturalismus deutlich spürbar. Als letztes Gesetz betrachtete der Theaterprofessor auch die Meisterung der Technik: Das Drama trachte nämlich danach, durch eine strenge bühnenwirksame Formgebung eine künstliche Intensivierung der Spannung zu erreichen.

¹⁸ Noch im Gegensatz zu Reichs Theorie erklärte Kutscher, Realismus könne nicht der Stil des Mimus sein, weil dieser öfter Verzerrungen, Groteske, Burleske, Travestie, Phantastik und Märchenhaftes hervortreten lasse. Als eine auf Improvisation beruhende Volkskunst sei der Mimus stets »vielseitig und gemischt, also komisch und ernst, realistisch und phantastisch« (1946: 9).

¹⁹ „Volkstümlich“ nannte der Theaterprofessor eigentlich alles, was auf der Bühne durch Handlung und Wort mimisch dargestellt werden konnte, allerdings näherte sich die Typik des einfacheren Mimus zur ureigensten dramatischen Möglichkeit der Menschen.

²⁰ Hierzu sei angemerkt, dass gerade diese von Kutscher isolierten Elemente als wiederkehrende Motive in der Charakterisierung der *dramatis personae* und in der Gestaltung der Handlung in den gesellschaftskritischen Theaterstücken der Weimarer Republik erschienen. Sogar die Herrschaft der Kolportage auf den Brettern wurde vom Theaterprofessor nicht übersehen und als eine treffende Lösung begrüßt (1932: 89).

²¹ Es heißt ganz deutlich: »Die Sprache des Dramas muß in erster Linie Raum und Bewegung haben, mimischen Charakter« (1946: 18) und noch weiter: »Meisterung des dichterischen Wortes auf mimischer Basis schafft hier nicht nur ganz allgemein Verlebendigung des Ausdrucks durch seine Einfügung in einen Verlauf, durch seine Mitbetätigung in Richtung auf ein Ziel, sie gibt den Vorgängen Bedeutsamkeit und Tiefe, hilft auch durch Charakterverzeichnung, Situationsgabe, Deutung des Seelischen tätig mit an der dramatischen Bewegung und Handlung.« (20f.).

In der Ausarbeitung dieser „Gesetze“ kann man das Systematisieren einiger Tendenzen der Münchner Theaterwissenschaft sowie die Verankerung der theoretischen Spekulation in der Theaterpraxis erkennen: Zunächst bahnte die Identifizierung des eigenen mimischen Gepräges des Dramas den Weg für die experimentelle Auseinandersetzung mit dem Inszenierungstext. Kutscher äußerte sich mehrmals über Dramaturgie und Regie²² und, indem er auf die wichtigen Aufgaben der stilistischen Durcharbeitung und der Bearbeitung insistierte, bestimmte er den Ausgangspunkt aller theatralischen Tätigkeiten: die Lebendigkeit des Stücks in der Gegenwart, im *hic et nunc* der Aufführung. Da kein Drama »ewige Gedanken in ewiger Form« darstelle (1936: 11), müsse jede geschichtliche, nationale und volkseigene Bedingtheit des Texts in Einklang mit dem Lebensgefühl der konkreten Zuschauer gebracht werden. Das Drama war für Kutscher kein musealer Begriff, sondern ein bildsamer Stoff. Konsequentermaßen müsse auch eine anspruchsvolle Regie die Gegenwart ins Mimische des Bühnenspiels schöpferisch übertragen, weil es im Drama keinen objektiven Charakter, kein Absolutes gebe. Obwohl Kutscher unzweideutig formulierte, das Theater habe nicht die Aufgabe, eine rücksichtslose Aktualisierung des dramatischen Repertoires durchzuführen, reagierte er auf die Monotonie des Stückangebots mit der Feststellung, es sei eine Pflicht der Theaterleute, etwas Neues und Unerwartetes zu wagen. Die praxisbasierte Theaterforschung, oder der wissenschaftliche Aktivismus, hätte sich nicht mit kristallisierten, ahistorischen, abstrakten Theaterkonventionen begnügen können; die Aufgabenstellung der Münchner Theaterwissenschaft lässt sich demnach unter Gustav Fabers Satz subsumieren: »Beim Fabrizieren von Theaterstücken fühle ich die Befruchtung, die von Schwabing kam²³: ständig den Mimus zu fühlen und immerzu lebendiges Theater vor Augen zu haben« (in Günther 1938: 223). In zweiter Linie fanden sowohl die Theatertechnik als auch das Laientheater in Kutschers Theater-Mimus-Theorie eine intensive Beachtung und ihre Rolle wurde dadurch verstärkt. Kutscher bekämpfte die Technikfeindschaft, die er vor allem dem Expressionismus zuschrieb, damit immer neue künstlerische Möglichkeiten auf der Bühne ausgeschöpft werden konnten. Andererseits, da jede „Hilfekunst“ der Aufführung dienen musste, verdamnte der Theaterprofessor den unschöpferischen Technikkult, der die Lebendigkeit des Theaters bedrohte, wie zum Beispiel in neusachlichen Stücken oder in Erwin Piscators Aufführungen²⁴. Die Darstellung der Gesellschaft müsse durch ein funktionales Gleichgewicht zwischen technischen Elementen und mimischen, ursprünglich menschlich-natürlichen Wesenszügen erfolgen. Wenn auch dem Laientheater »die Meisterung aller besonderen Ausdrucksmittel« fehlte (1932: 40), dann stellte es eine »naturgewachsene«, primitive Aufführungsform dar, die als vorkünstliche, instinktive Stufe der

²² In Kutschers *Grundriß* galten Dramaturgie und Regie als verbundene Elemente bzw. Hilfskünste des Theaters.

²³ Also aus dem Kutscher-Kreis, zu dem er auch in den 1930er Jahren gehörte.

²⁴ Piscator selbst war noch vor dem zweiten Weltkrieg ein Kutscher-Schüler gewesen.

mimischen Darstellung gelte (41). Im Bauern- und Laienspiel sah Kutscher »Vor- und Frühstufen einer Kunst, die doch bis Ende des 16. Jahrhunderts« die Bühnen im deutschsprachigen Raum beherrscht hatte (1960: 146). Man könne deshalb den Theaterkritikern vorwerfen, sie haben stets das Lientheater mit der Kunst der Berufsschauspieler und -theaterleute verglichen. Das Lientheater habe jedoch einen Wert für sich und müsse nach spezifischen Kriterien bewertet werden. Einen besonderen, edleren Typ vom Laienspiel assoziierte Kutscher dann mit den von Jugendbewegungen, Schulgemeinden oder Universitätsstudenten gespielten und geleiteten Aufführungen – wie etwa die Lehraufführungen seines Kreises²⁵.

Mitten im Meinungs Austausch mit seiner Lerngruppe formulierte Kutscher 1924 das neu bewertete gemeinsame Unternehmen der Theaterwissenschaft: »Gemäß unserem Wahlspruch „Non scholae sed vitae discimus“ suchen wir die Theaterkultur selbst nach Kräften zu fördern, die wir sehen in dem engen Verhältnis von Volk und Kultur zum Theater« (143). Die Anwendung des Begriffs ‚Theaterkultur‘ ist besonders relevant, weil erst die Verbindung zwischen theatralischer Ausdruckskunst und erzeugendem Volk für Kutscher einen sinnvollen Wissenserwerb ermöglichen konnte, der durch die individuelle Erfahrung und Interpretation der Welt geprägt war. Der theaterwissenschaftliche Kreis bestimmte also erneut das eigene Wissensgebiet und die Grenzen des eigenen Wirkungsraums: »Es handle sich [...] nicht um Philologie, sondern um die Stilkunde mit dem Mittelpunkt der Mimik, natürlich aller Zeiten und Völker« (1956: 346). Die Münchner theaterwissenschaftlichen Forscher bekräftigten somit ihre schon durch die Praxis aufgezeigte Ansicht, eine Bewertung des Dramas vom philologischen Standpunkt aus könne nur die literarisch-dichterische Leistung berücksichtigen, also dem mimisch-dramaturgischen Gepräge durchaus ungemäß sein. Die Theaterwissenschaft sei vielmehr an den Fragen interessiert: »Inwiefern ist das Drama dramatisch? Was gibt der Wortlaut für die Aufführung her? Welche Darstellungsmöglichkeiten bestehen für dieses Stück? Entspricht die textliche Form der szenischen? Die äußere der inneren? Wo sind Deckungen? Brüche? Das Gemäße? Das Ungemäße?« (1946: 21). Dazu kommentierte Kutscher weiter: »Diese Dinge sind gar nicht leicht zu beurteilen. [...] Mit sinnlicher Einfühlungskraft muß man Gestalten vor sich sehen, sie sprechen und sie bewegen lassen. Immer wieder wird es nötig sein, laut zu lesen. Lesen in Gruppen ist zweifellos nützlich. Dramen zeigen auch hier schon eine gemeinschaftsbildende, tätigkeitsfördernde, erregende Kraft« (1946: 21f.). Die Interpretation dieser Randbemerkung bringt Aufschlüsse über die Legitimationsstrategie der praxisorientierten Münchner Theaterwissenschaft: Es sei das Wissensgebiet der CoP selbst, das die direkte, kollektive Beteiligung sowie das Vorstellungsvermögen deren Mitglieder benötige und befördere. Doch die von der Lerngruppe

²⁵ Vgl. Kutscher 1932: 48-50.

gewonnenen Erkenntnisse sollten in neuen Kontexten oder Lebensbedingungen geprüft werden. Es wurden demzufolge neue Begegnungs- und Spielräume entwickelt, um durch den Partizipationsmodus der Vorstellung die reflexive Praxis der Gemeinschaft effektiv zu gestalten.

Das Beziehungsgeflecht des Kutscher-Kreises

Wenn das deutsche Theater seit einiger Zeit einen hohen Stand einnimmt und die offene Bewunderung auch anderer Nationen findet, so hat daran nicht allein unser Theater, sondern auch die deutsche Forschung ihren Anteil: die Theaterwissenschaft. Unsere Theaterwissenschaft hat es unternommen, Klarheit in die künstlerischen Grundbegriffe des Theaters zu bringen, sie hat eine Stilkunde des Theaters geschaffen, während andere Völker sich wissenschaftlich nur mit Einzelheiten des Theaters beschäftigt haben [...]. Die Verdienste unserer Theaterwissenschaft beruhen in einer Zusammenfassung und Freilegung aller besonderen Kräfte des Theaters, wie bei allen Künsten im Hinblick auf das Leben, im unermüdlichen Geltendmachen höchster Forderungen, und dadurch im bewußten Mittun an der Theaterschöpfung. (Kutscher 1955: 230)

Etienne Wenger spricht von der Partizipation an Lernsystemen als ein doppeltes Bemühen seitens der *Communities of Practice*. Einerseits brauchen sie, sich selbst als effizientes Lernsystem intern zu strukturieren, wobei die Fokussierung auf der Beteiligung der Mitglieder, auf dem Nutzen für die Identitätsbildung der Einzelnen sowie auf der Bestimmung und Bewältigung der Grenzen liegt. Andererseits müssen die CoP ihre Rolle als beteiligte Strukturen in einem breiteren Lernsystem erkennen (2000: 243f.). Dieser letzte Schritt markiert die Effizienz der CoP, weil sie dadurch den Mitwirkenden deutlich macht, dass jede situierte Lernerfahrung bedeutsam und lebenslang wiederholbar ist. Die Beziehung zwischen den Gestaltungsdimensionen der einzelnen CoP und den Lernmechanismen der Wissenssysteme, mit denen sie in Kontakt kommt, muss stufenweise reguliert werden. Um Berührungsstellen zu erzeugen, bedarf die Lerngruppe geteilter Diskurse, Prozesse und Ansätze, durch welche lokale Formen von Informiertheit globale Verkopplungen und Auswirkungen haben können. Jede reife CoP gewährleistet also die Koordination aller involvierten Praxen »to create complex knowledge beyond the purview of any practice« (244).

Die Beschäftigung des Kutscher-Kreises mit den primitiven dramatischen Ausdrucksformen und mit den zeitlichen und räumlichen, ja anthropologischen Konstanten der Theaterkunst öffnete intermediäre Räume für die gemeinsame Praxis, die sowohl zu einer dichten Vernetzung von Wissensressourcen und Mitgliedern sowie zu einer produktiven intellektuellen Kooperation mit unterschiedlichen Wissensfeldern führte. Die Praxis der theaterwissenschaftlichen Gruppe entwickelte sich dann entlang verbundener Spielräume und die Mitglieder setzten ihre Bezugspunkte zuerst in München, dann in Süddeutschland, in Europa und schließlich in der ganzen Welt. Der Gefahr, die Grenzen der „sozialen Landschaft“ der CoP exzessiv zu erweitern und somit die Identifizierung von den Mitwirkenden mit der gemeinsamen Leistung zu verlieren, entging die

Münchener Theaterwissenschaft weitgehend: Ihre Mitglieder stellten den globalen Verknüpfungen des eigenen Untersuchungsgegenstandes ein starkes lokales Engagement als Pendant gegenüber. Der Kutscher-Kreis bediente sich demnach seiner Beteiligung an der lokal gebundenen praxisbezogenen Theaterforschung, um die gesammelten Kenntnisse innerhalb eines größeren Kontextes aktiv zu überprüfen und anzuwenden; und umgekehrt benutzte er das globale Beziehungsgeflecht seiner Lerngemeinschaft, um aus einer nationalen Perspektive die deutsche Kultur und Gesellschaft zu bekräftigen. Der Theaterprofessor gab nämlich zu:

Ganz besondere Interesse wandte ich, gerade um dem internationalen Theater und der Theatergeschichte gegenüber mich im Boden zu verwurzeln, dem Süddeutschen Volks- und Bauerntheater, der Liebhaberbühne zu, sowie den Zusammenhängen des Theaters mit Tanz, Nationaltanz und Volkskunde. Von hier aus gibt es auf die Frage nach dem Ursprung des Theaters eine ganz andere Antwort als die bekannte: Der Kult. Die nächsten Monate schon sollen der Forschung über die Themen ganz neue Mittel und Kräfte schaffen, eine Organisation, über welche in Kürze öffentlich gesprochen wird (1925: 58).

Bevor diese 1925 von Kutscher angekündigte Organisation zu analysieren, muss man aber andere Aktivitäten und Instrumente berücksichtigen, welche die Lernenden mit der unmittelbaren Umgebung ihrer Praxis immer fester zu binden versuchten.

Natur, Volk und Laientheater

Die theaterwissenschaftliche Lerngruppe intensivierte schon nach Kriegsende die Theaterfahrten durch ganz Deutschland, die von landschaftlichen und kunsthistorischen Studien *in loco* begleitet wurden, und führte die sogenannten „Heimreisen“ zum Semesterschluss in die Praxis ein. Diese waren (theater)wissenschaftlich nutzbringende Heimreisen der Studenten aus Mittel- oder Norddeutschland, die mit dem Kutscher-Kreis bis zu ihrem Heimatort führen und die bedeutendsten Theater auf dem Weg kennen lernen konnten²⁶. Die theoretische Hervorhebung der Bedeutung des Laientheaters für das Verständnis älterer Darstellungsweisen entsprach der Intensivierung der Besuche von dörfischen Spielen, Krippenspielen²⁷ sowie von Freilichttheater- und

²⁶ Vgl. Kutscher 1960: 99.

²⁷ Im November 1925 bekam Kutscher beispielsweise von Paul Brann, seit 1905 Gesamtleiter vom „Marionetten-Theater Münchner Künstler“, die Einladung, mit seiner Gruppe eine Abendvorstellung vom *Mysterium von der Geburt des Heilands* zu besuchen, das nach alten Weihnachtsspielen und -liedern von Brann selbst zusammengestellt wurde. Der Marionettenspieler fügte hinzu: »Es würde mich freuen, wenn bei diesem Anlass wieder einmal ein Kutscher-Studenten-Vorstellung, wie in besseren Zeiten, zustande käme. Deren wurde ich übrigens neulich erinnert, als ich in Nürnberg 14 Tage spielte und einer Ihrer damaligen Schüler, jetzt Dozent an der Volkshochschule, Dr. Gg. Wieszener, auf der Bildfläche erschien«. Der Schluss des Briefes stellt dann einen Beweis für die Interessen und die öffentliche Wirkungskraft des Kutscher-Kreises dar: »Um auf das besagte Krippenspiel zurückzukommen: Ich sende Ihnen anbei

Naturtheateraufführungen. In den 1920er Jahren setzte sich Kutscher verstärkt für das süddeutsche Volks- und Bauerntheater ein, sodass er im Jahr 1923 erklärte:

Ganz unlösbar ist bei uns das Theater mit dem Volkstum verwachsen, mit seiner Rasse, seinem Temperament, seinem künstlerischen Sinn, seinem geistigen und seinem gesellschaftlichen und politischen Leben. Nirgendwo gibt es so viel dramatische Vereine wie hier²⁸ [...]. Dabei handelt es sich keineswegs um eine modische Bewegung von heute: das Theater der Laien stützt sich auf eine jahrhundertalte Tradition. Die reiche und leidenschaftlich gepflegte Theaterkultur des Landes war schon gegen Ende des 18. Jahrhunderts in eine Komödienepidemie ausgeartet, in eine Hochflut, die gewisse Abwehrmittel der Behörden erforderlich machte. (nach Günther 1953: 39)

Im Volk steckte also »eine Fülle von ausgesprochenen mimischen Talenten« (Ebd.). Die Nähe zwischen dem Theaterprofessor und dem pantomimischen, nicht-literarischen Volkstheater zeigte sich auch in der Teilnahme Kutschers an der Münchner Volksbühne ebenso wie am Verband Bayerischer Theatervereine „Volksspielkunst“. Von 1924 bis 1933 war Kutscher Präsident der „Kulturgemeinschaft für Volkskunst und Volksbildung“ und ab 1925 wirkte er in der Redaktion von *Markwart: Blätter für die Verwirklichung des deutschen Volksliteratur-Gedankens* mit²⁹. Im Gegensatz zu anderen Theaterwissenschaftlern vernachlässigte Kutscher das alte Schul- und Volkstheater nicht³⁰ und im Zeitraum von zwei Jahren verfasste er zwei Beiträge zur »völkischen Theaterkunst«, die ihren »Zusammenhang mit Tanz, Maskenspiel, Pantomime und Volkskunde« eindrücklich aufzeigte (Kutscher 1960: 145). Die Studie *Das Salzburger Barocktheater* erschien 1924 und widmete sich dem Barocktheater, und zwar dem protestantischen Akademietheater des 17. und 18. Jahrhunderts sowie dem Schuldrama, das mit den „gelehrten Schulen“ um die katholischen Erzbischöfe verbunden war, weil eine theaterwissenschaftliche Darstellung von jener

ein Textbuch und einige Abbildungen der Figuren, die Prof. J. Wackerle dafür geschaffen hat [...]. Die Sache hat für Sie, bzw. Ihre Studenten einen literarisch-historischen Sinn und einen theaterwissenschaftlichen, was die Marionettensache als solche anbelangt« (DLA, A:Kutscher 57.4337).

²⁸ An dieser Stelle bezog sich Kutscher auf Bayern, wie man aus einer fast identischen Passage in seiner Autobiographie erfährt (1960: 145).

²⁹ Der einzige von Kutscher für diese Zeitschrift verfasste Artikel ist *Liliencron als Balladendichter* (1925), in dem er behauptete, Liliencrons Kunst sei »echt und notwendig [...] also innerlich wahr«, weil sich ihre Bedeutung nicht nur als Entwicklungsfaktor, als »treibende Kraft in der künstlerischen Bewegung« ihrer Entstehungszeit erwiesen habe, sondern auch als unvergängliches »Dokument einer ungewöhnlich begnadeten starken Natur« zu betrachten sei (39f.). Die Zeitschrift war 1925-1933 von der Löns-Gedächtnis-Stiftung herausgegeben: Jedes Heft war einem Thema gewidmet und, wenn auch sie am Anfang zweimonatlich erschien, wurden die Publikationen bald unregelmäßig. Bemerkenswert ist hier die Tatsache, dass auch Eduard Gudenrath, der 1924 bei Kutscher promoviert hatte, ab 1926 zur Redaktion gehörte.

³⁰ Kutscher 1956: 349. Die hier gemeinten Theaterwissenschaftler sind Max Herrmann und Eugen Wolff, wie Kutscher dann 1960 offen sagte (146).

Salzburger Blütezeit noch fehlte³¹. Schon im Vorwort zu seiner Studie bekannte Kutscher, das Interesse am Thema teile er mit seinen Münchner Studenten: Durch die zahlreichen Lehraufführungen in Salzburg gewannen sie »aus lebendiger Theaterfreude immer engere Fühlung mit der großen Kultur des alten Salzburg und stiegen unter ihrem Eindruck zu den Schätzen der Museen, Bibliotheken und Archive hinab« (8). Die im Buch präsentierten Entdeckungen³² gingen von einer theaterwissenschaftlichen Prämisse aus, die Maßstäbe für die »Beurteilung einer Theaterkultur« lieferte (9): Die Anfänge des Dramatisch-Pantomimischen waren auch im Fall Salzburg in den »zahlreichen verschiedenen Tänzen und Umzügen in Maske und Verkleidung, die [...] auf uralte, zu allen Zeiten und bei allen Völkern nachweisbare Jahreszeitenfeiern zurückgehen« zu finden (10). Die Kirche habe manche Bräuche übernommen, vielleicht sogar verändert, aber andere weltliche Feier mit Tänzen und Umzügen lebten gleichzeitig weiter, vor allem weil der Salzburger »einen unverwüstlichen Frohsinn, eine heitere Überlegenheit« ebenso wie eine eingeborene Freude an Musik, Gesang und Spiel besitze (9). Es sei denn diese sorgsam und intensiv gepflegte Theaterkultur, die den Humus für die Entwicklung eines geistlichen und eines säkularen Theaters in der Barockzeit bildete. Das Naturtheater, dem Kutscher auch in *Das Salzburger Barocktheater* Aufmerksamkeit schenkte, wurde aber zum Hauptthema erst im Aufsatz *Das Naturtheater. Seine Geschichte und sein Stil*, der 1926 in der Festschrift zu Franz Munckers 70. Geburtstag erschien. Was Kutschers theaterwissenschaftliche Neugier reizte, war die besondere Beziehung dieses Theaters zur Natur, die an der Aufführungsgestaltung grundsätzlich mitwirkte³³. Damals handelte es sich um »eine[n] der ersten Versuche auf diesem abgelegenen Gebiet der Theatergeschichte«, wie Walter Benjamin feststellte (1934: 432).

³¹ Kutscher selbst lieferte diese Erklärung im Vorwort zu seiner Studie (7).

³² An solchen Entdeckungen sei nur flüchtig erinnert: Erstens bewies der Theaterprofessor, die älteste Operaufführung im deutschsprachigen Raum habe nicht 1627 im Schloß Hartenfels bei Torgau, sondern bereits 1618 dank der Tätigkeit von Erzbischof Marx Sittich in Salzburg stattgefunden. Zweitens belegte er, Marx Sittich habe mit dem Hellbrunner Steintheater das älteste Naturtheater Deutschlands geschaffen und vermutlich als Erster die italienische Verwandlungsbühne übernommen. Insgesamt erwies sich Salzburg als Pforte, durch welche die südlich-romanische Theaterkultur nach Deutschland kam.

³³ Zu den verschiedenen unter freiem Himmel gespielten Theaterformen arbeitete der Kutscher-Kreis in den Jahren darauf und in der Nazi-Zeit weiter: 1932 promovierte Rudolf Meyer bei Kutscher mit einer Studie über das Hecken- und Gartentheater in Deutschland im 17. und 18. Jahrhundert, die erst 1934 veröffentlicht wurde. Am 6. Oktober 1934, 18 Uhr, führte der Theaterprofessor ein Zwiegespräch mit der Redaktion der Reichs-Rundfunk-Gesellschaft (Reichssender Stuttgart), das in 30 Minuten das Thema *Naturtheater – Freilichttheater – Landschaftstheater – Thingspiele. Eine Schilderung von Wesen und Aufgaben mit typischen Szenen* erörterte. Im SoSe 1935 bot Kutscher seinem theaterwissenschaftlichen Oberkurs ein Seminar über „Freilichttheater, Naturtheater, Thingspiel“ an. Die Probleme der Freilichtbühne wurden dann in *Stilkunde des Theaters* eingehend behandelt (1936: 61-71), während Kutscher in einem Beitrag von 1937 seine Ansichten und Erfahrungen über den Stil und das Repertorium der Freilichtbühne äußerte. Im SoSe 1938 hielt er dann theaterwissenschaftliche Übungen zum Thema „Theater im Freien“ ab.

Die „Gesellschaft für das süddeutsche Theater und seine Auswirkungen“

Kutscher suchte dann ab Ende 1925 »die Bedeutung der Volkskunde und des Laienspiels in einer Gesellschaft für das süddeutsche Theater zu erweisen« (Kutscher 1956: 349). Die Gesellschaft sollte sich nach dem Projekt Kutschers als eine Organisation konfigurieren, welche die Tätigkeit seiner Lerngruppe an der Schnittstelle zwischen akademischer Forschung und konkreter Praxis für den volkstümlichen Belang des Theaters ergänzte und zugleich eine Antwort auf die Berliner „Gesellschaft für Theatergeschichte“ darstellte. Kutscher hatte nämlich wiederholt bemerkt, dass Max Herrmanns Unternehmen nicht nur das süddeutsche Theater außer Betracht ließ, sondern auch dass es »auf fast allen Gebieten der volkstümlichen Kunstäußerung« versagte (1960: 146). Deshalb hatte Kutscher die Führung des Kollegen ganz offen kritisiert. Ebenfalls wurde Herrmann zum Vorwurf gemacht, dass von der „Gesellschaft für Theatergeschichte“ nur rein literarische Studien gedruckt worden waren, während Abhandlungen über Bühnentechnik, Musik, Kostüm oder Dekoration bis 1927 noch keine Publikationsmöglichkeit gefunden hatten. Der Münchner Theaterprofessor strebte also danach, die norddeutsch-orientierte wissenschaftliche Arbeit der Berliner Gesellschaft zu vervollkommen und dadurch dem komplexen Phänomen ‚Theater‘ eine Forschungspraxis zu widmen, die gleichwohl mimisch-pantomimische Betätigungen aller Art umfassen konnte. Kutscher und die Anhänger seines Kreises trieben demgemäß die Fokussierung der neugegründeten Gesellschaft auf den Mimus voran: »Einer solchen Einstellung auf den Mimus liegt es nahe, mit der Einrichtung eines wissenschaftlichen Teilgebäudes dort zu beginnen, wo die Quellen des Mimischen besonders ursprünglich und rein fließen und geflossen sind, und das ist das bayerisch-österreichische Stammesgebiet« (*Gesellschaft für das süddeutsche Theater* MNN 1926: 15)³⁴. Hierzu muss man näher erklären, dass Kutscher mit dem Begriff ‚süddeutsches Theater‘ das Theater »der Bayern, Schwaben, Alemannen, Hessen, Franken, Österreich mit Tirol, Steiermark, Kärnten und der westlich, südlich und östlich angrenzenden deutschsprachigen Gebiete der Nachbarländer Frankreich, Schweiz, Italien, der Tschechoslowakei, Ungarn und Rumänien« meinte (Kutscher 1960: 147). Das Interessengebiet war das eigentliche Volkstheater, mit Liebhaberbühnen, Volks- und Nationaltänzen sowie Marionetten- und Schattenspielen. Darüber hinaus unterstrich Kutscher ausdrücklich, die Forschung müsse auch die mit solchen mimischen Formen verknüpften Volksbräuche beachten, »wie sich entweder zu Jahreszeitfeiern regelmäßig wiederkehren und sich an die Allgemeinheit wenden oder bei Geburt, Hochzeit, Tod geboten werden« (Ebd.). Die Erweiterung des Wissenschaftsfeldes zu kulturübergreifenden Aspekten, Themenkomplexen und Beziehungen ist hier evident. Die 1925 von Kutscher ins Leben gerufene „Gesellschaft für das

³⁴ Die ganze Dokumentation über die „Gesellschaft für das süddeutsche Theater und seine Auswirkungen“ befindet sich in StAM, Pol. Dir. München 3593; Laufzeit: 1926-1937. Gesellschaft für das süddeutsche Theater.

süddeutsche Theater und seine Auswirkungen“ muss daher als Verknüpfungspunkt zwischen der deutsch-volkstümlichen Theaterkunst und dem mimischen Ausdruck betrachtet werden, der als Urform jeder Dramatik weder national noch kulturell bedingt ist. Die Hauptaufgaben, welche sich die Gesellschaft stellte, reproduzierten die Struktur der längst etablierten Praxis der Münchner Theaterwissenschaft: Die Gesellschaft sollte zunächst Exkursionen zu Stätten alter Theaterkultur organisieren, dann Bauerntheater, Krippenspiele, historische Kostümstücke, Passionsspiele, Legenden, Ritterstücke, Schattenspiele, Puppenspiele, Volkstänze, Maskenspiele, Umzüge und Kinderfeste erforschen, welche die Mitglieder durch direkte Erfahrung als Zuschauer oder als Darsteller kennen gelernt hatten. Diese Untersuchungen sollten dann in einem der Inventarisierung dienenden Jahrbuch und jährlich in einer oder zwei Monografien mit Abbildungen veröffentlicht werden³⁵. Neben der Veröffentlichung solcher Texte zielte die Gesellschaft auf die Publikation von biographischen oder kritischen Aufsätzen über einzelne Autoren und Theater, von alten Handschriften mit Hirtenspielen oder Passionsspielen, von Statistiken und laufenden Berichten ab. Dabei waren auch Bilder und »das gefährdete Gut« in Form von Prospekten, Grundrissen oder Dekorationen abzdrukken. Als weitere für die Gesellschaft zu erfüllende Anforderung findet man die Bildung größerer Arbeitszentren mit Bibliotheken, Museen und Archiven, um die lokale Forschung zu unterstützen³⁶. Schließlich wurde die Einrichtung einer Sammelstelle für die gemeinsam geplanten Aufführungen auf das Programm gesetzt (*Gesellschaft für das süddeutsche Theater* MNN 1926: 15). In Herbert Günthers Erinnerung sei der Zweck der Gesellschaft gewesen, »alle Freunde des süddeutschen Theaters zu einer Gemeinschaft zusammenzuschließen, die es systematisch zu erforschen und zu fördern hätte« (1938: 55). Die von Kutscher beabsichtigte Organisationsstruktur der Gesellschaft sollte mehr Ortsgruppen enthalten, die dem Zweck dienten, ihre jeweils spezifischen Formen mimischer und theatralischer Kunst zu erkennen, erhalten und übermitteln. Dieses Modell kooperierender Gruppen ähnelt dem inneren Aufbau des „Werdandi-Bunds“, wo lokale Kreise ihre ortsgebundenen Unternehmungen betrieben und nur an zweiter Stelle mit der translokalen Vorstandschaft in Kommunikation traten. Der Theaterprofessor hatte ja Kenntnis von den Gründen, die zur zunehmenden Reduktion der Aktivitäten des „Werdandi-Bundes“ und zu dessen endgültigen Ende im Jahr 1914 führten, deshalb versuchte er, einerseits die Zentralität Münchens unter den vielen Ortsgruppen hervorzuheben, andererseits die Tätigkeit der Mitwirkenden in den unterschiedlichen Untergruppierungen mit dem Nutzen für die gesamte Organisation eng zu verbinden.

³⁵ Beispiele von Monografien mit Abbildungen waren *Das Isartor-Theater in München* oder *Das deutsche Theater in Budapest*.

³⁶ Das Projekt sah schon die Stellung solcher Arbeitszentren vor, und zwar südlich des Mains, in Zürich und Basel, in Wien, Graz und Klagenfurt sowie in Budapest.

Die Vorbereitungen für die Zusammenkunft der „Freunde des süddeutschen Theaters“ zeigen deutlich das zwiefache Bemühen Kutschers. Schon im November 1925 wurde Adolf Linnebach von Kutscher als Mitarbeiter aufgefordert³⁷ – ein weltberühmter Bühnensachverständiger für Theater- und Bühnenbau, der ab 1923 seine Karriere mit München verband und dort mit einer Ehrenprofessur belohnt wurde. Ende Februar 1926 kam es endlich zur Gründung der Ortsgruppe München. Kutscher hatte im Bayerischen Automobilklub im Preysing-Palais renommierte Gelehrte, Künstler und Politiker eingeladen und ihnen die Absichten der Gesellschaft präsentiert³⁸. Versammelt waren u.a. der damalige Bürgermeister Kufner, Max Halbe, Kurt Martens, Alfons Pape und Ernst Leopold Stahl. Unter allgemeinem Beifall wurde Berthold Litzmann zum neuen Vorsitzenden gewählt³⁹. Diese Entscheidung war nicht zufällig, weil Litzmann nicht nur als langjähriger Theatergeschichtsforscher sondern auch als Geheimrat an der Universität Bonn bekannt war. Das akademische Wissenssystem war in der „Gesellschaft für das Süddeutsche Theater“ weiterhin von Hans Heinrich Borchardt vertreten⁴⁰. Neben Litzmann und Borchardt hielten auch der Generaldirektor des Nationalmuseums Halm und Franz Rapp vom Münchner Theatermuseum beglückwünschende Ansprachen: In der Organisation fanden also nicht nur Universitätsprofessoren ihren Platz, sondern auch Vertreter staatlicher und städtischer Kunstinstitutionen. Bei jener ersten Versammlung in München wurden auch die Ortsgruppen Stuttgart, Wien, Budapest, Innsbruck, Salzburg und Zürich ins Leben berufen und die eigentliche Gründung der Gesellschaft für Mai 1926 geplant. Ende März 1926 fand die erste Sitzung der Ortsgruppe München statt. Als erster Vorsitzender fungierte Günther Caracciola-Delbrück, als zweiter Philipp Maria Halm, während der Reichfinanzrat Koch zum Schatzmeister der Gesellschaft wurde. Kutscher sprach hierauf über das Salzburger Barocktheater und half sich mit Lichtbildern. In seinem Überblick wies Kutscher auf die mittelbaren und unmittelbaren Wirkungen jenes Theaters, auf die geistliche sowie weltliche Bühnenkunst Süddeutschlands hin und behauptete, selbst Mozarts Werk sei noch von dessen Charakteristika beeinflusst. Im April 1926 wurde dem Generalintendanten des Hessischen Landestheaters Ernst Legal angeboten, in den Gesamtvorstand der Gesellschaft als Vorstandsmitglied einzutreten. Er nahm das Angebot wahr (DLA, A:Kutscher 57.4843). Auch Bernhardt Blume, der, wie im vorherigen Kapitel gezeigt, von Kutschers

³⁷ Vgl. DLA, A:Kutscher 57.4869.

³⁸ »Die Tätigkeit der Gesellschaft stützt sich – wie Prof. Kutscher [...] ausführte – auf die Kultusministerien, auf die Orts-Theater und Vereine mit verwandtem Wirkungskreis, vor allem auf die Berliner „Gesellschaft für Theatergeschichte“, ferner auf Lehrerschaft und Geistlichkeit, und wird ihre Arbeit in Orts-Zentren verlegen, um überall die Archive, Museen und Bibliotheken der Aufgabe dienstbar zu machen« – so liest man in der „Augsburger Abendzeitung“ (*Gesellschaft für das süddeutsche Theater* 1926: 5).

³⁹ Siehe dazu den MNN-Artikel *Gesellschaft für das süddeutsche Theater. Gründung der Ortsgruppe München* 1926: 3. In diesem Zusammenhang muss man anmerken, dass die „Münchner Neuesten Nachrichten“ im Februar 1926 eine Artikelreihe über die von Kutscher gegründete Gesellschaft begannen.

⁴⁰ Kutscher hatte auf die Anwesenheit und Mitarbeit von Borchardt anscheinend nicht verzichten können.

Unterstützung viel profitiert hatte, wurde zur Mitwirkung eingeladen (DLA, A:Kutscher 57.4302 / 9).

Vom 7. bis 9. Mai 1926 tagte die Gründungsversammlung in München; man feierte die offizielle Entstehung der Gesellschaft. Als Gäste tauchten Hunderte von Vertretern der süddeutschen Theaterkunst und -wissenschaft auf, sodass ein begeisterter Kurt Martens berichten konnte:

Zum ersten Male werden die Süddeutschen, ohne Ansehung der politischen Grenzen, aber auch ohne politische Hintergedanken, lediglich auf Grund ihrer Sprach- und Kulturgemeinschaft und zu rein wissenschaftlich-kulturellen Zwecken, öffentlich als Einheit auftreten. Persönliche Föhlung wird gewonnen werden im Austausch der Gedanken und Erfahrungen, die für die Bühnenkunst ihrer engeren Heimat von Belang sind, und diese Föhlung wird sich auswirken in einem Gemeinschaftsgeföhl, vertieft und verstärkt durch das Wirken der verschiedenen Arbeitszentren, laufende Korrespondenzen und Publikationen, wechselseitige Besuche und künftige Tagungen. (1926: 3)

Die Wahl von München als Stadt der ersten Ortsgruppe und der Gründungsfeier hatte selbstverständlich eine gesellschaftlich-kulturelle Bedeutung. Derselbe Martens stellte ausdrücklich fest: »So hat sich München, bald nach der Gründung der „Deutschen Akademie“, einen neuen Mittelpunkt geistigen Lebens geschaffen und wieder einen Schritt vorwärts getan, seinen neuerdings umstrittenen Ruf als Kunststadt zu wahren« (Ebd.). Martens' Wiederaufnahme des Ausdrucks ‚Kunststadt‘ nach dem Ende der Blütezeit Münchens in der Prinzregentenzeit war mit dem sogenannten „Kampf um München“ gedanklich verknüpft, der 1926-1927 alle Münchner Intellektuellen interessierte. Kurt Martens meinte, wieder eine Kunststadt zu sein heiÖe für München »auch, seiner historischen Sendung eingedenk, als ein geistiger Brennpunkt strahlenförmig in die Weite [zu] wirken und den Sinn der Bürger mit eindrucksvollem Hinweis auf die Leistungen der Vergangenheit künstlerisch [zu] beleben« (Ebd.) – und gerade das geistige Sich-Wiederfinden Münchens stand damals im Mittelpunkt der Diskussion über das kulturelle Ergehen der bayerischen Hauptstadt. Einige Kritiker der „Münchener Post“ hatten sogar geschrieben: »München war vor dem Kriege ein europäisches Zentrum; es ist im Begriffe, eine deutsche Provinzstadt zu werden«, was zu einer Gegenbewegung von neuen Gruppierungen, Verbänden und Gesellschaften führte (nach Mann 1926: 2). Als Reaktion hierauf wurde beispielsweise im Oktober 1926 ein Verein zur Förderung der zeitgenössischen Dichtung gegründet, dessen Mitglieder sich „Die Argonauten“ nannten, und der Buchhändler Georg Steinicke baute im November desselben

Monats die „Münchener Gesellschaft 1926“ auf, um die wertvolle künstlerische und literarische »Frömmigkeit« der Stadt zu pflegen (Mann 1926: 4-6).

Um auf die „Gesellschaft für das süddeutsche Theater und seine Auswirkungen“ zurückzukommen, muss man ihre Gründungsfeier sowie ihre ersten Unternehmungen kurz analysieren, um die Elemente aufzuzeigen, die alle von Kutscher beförderten und koordinierten Aktivitäten charakterisieren⁴¹: die programmatische Verbindung von theoretischer Untersuchung und aktiver Praxis, die Veranstaltung von Theaterausflügen und -besuchen, die Verflechtung zwischen Theaterkunst und anderen Künsten, die Pflege der Geselligkeit, die unterschiedlichen Partizipationsniveaus, die Anerkennung und Vermittlung altüberlieferter Volksbräuche sowie die Erweiterung gemeinsamer Kenntnisse und Traditionen durch eine stete Aushandlung von Ressourcen und Werkzeugen. Am Freitag, den 7. Mai 1926, wurden die Gäste und Ortsgruppenvertreter 20 Uhr im Hofbräuhaus unter Mitwirkung von Karl Valentin und August Weigert begrüßt. Am folgenden Vormittag gestalten sich die Gründungsverhandlungen⁴², dann begann die offizielle Gründungsfeier mit dem gemeinsamen Mittagessen im Preysing-Palais⁴³. Um 16 Uhr besuchten alle Mitglieder die Pocci-Ausstellung in der bayerischen Staatsbibliothek unter Führung des Grafen Pocci und später das Theatermuseum unter Rapps Führung. Am Abend wohnten sie der Festvorstellung von Anzengrubers *Der Meineidbauer* im Prinzregententheater bei. Die Gäste wurden am Sonntag zu volkstümlichen Aufführungen nach Marquartstein geführt – eine Exkursion, die im Einklang mit den Interessen und Zielen der Gesellschaft stand⁴⁴. Wie man in den „Münchener Neuesten Nachrichten“ zum Ausdruck brachte: »Der zweite Tag des Süddeutschen Theaterkongresses führte mitten ins praktische Arbeitsgebiet hinein« (*Gesellschaft für das Süddeutsche Theater. Das Arbeitsgebiet auf dem Lande* 1926: 3). Nach den Aufführungen betonten Halm und Pater Expeditus Schmidt mit vollem Humor die Verbrüderung zwischen den Münchnern und den Marquartsteinern. Die vorgeschlagenen Themen für die erste, bis Ende 1926 noch

⁴¹ Einen ausführlichen Bericht über die Gründungsversammlung der Gesellschaft gab der *MNN*-Artikel vom 7. Mai 1926 (3).

⁴² Erster Vorsitzender war der Generaldirektor Halm, sein Stellvertreter Kutscher. Der zweite Vorsitzende für Österreich wurde offen gelassen, aber man nahm Hugo von Hofmannsthal hierfür in Aussicht. Am 20. Juli 1926 antwortete Hofmannsthal auf Kutschers Anregung, an der „Gesellschaft für das süddeutsche Theater“ teilzunehmen: Er akzeptierte wohlwollend (DLA, A:Kutscher 57.4721). Die Verbindung München-Wien wurde auf diese Weise, durch die zwei ersten Vorsitzenden, gefestigt. Die Bedeutung Österreichs für die Gesellschaft wurde dann endgültig markiert, nachdem man Salzburg als Gaststadt für die Hauptversammlung 1927 ausgewählt hatte.

⁴³ Kutscher bekannte sich in der programmatischen Rede als Vater des Gedankens und »dankte allen Mitarbeitern, besonders den Schülern der theaterwissenschaftlichen Kurse«. »Dr. C. Nießen von der Universität Köln meldete den Beitritt zweier rheinischer Institute an: der „Rheinischen Gesellschaft für Theatergeschichte und Theaterkultur“ und des „Instituts für Theaterwissenschaft an der Universität Köln“. Er hob als besonders erfreulich hervor die Betonung des Volks, des nicht literarischen und intellektuellen Volkstheaters durch die neue Gesellschaft.« (*Gesellschaft für das Süddeutsche Theater. Die Gründungsfeier in München* 1926: 7).

⁴⁴ Die besuchten Aufführungen umfassten das Volksstück des Bauerntheaters *Die Wirtszenzl*, dann Gesänge und bayerische Volkstänze des Trachtenvereins.

herauszugebende Monografie – und zwar „Das Ludwigsburger Schlosstheater“ und „Das Deutsche Theater in Budapest“ – wurden vorläufig zurückgestellt. Als Thema wurden hingegen Quaglios Dekorationsentwürfe zur ersten Aufführung der *Zauberflöte* in München aufgenommen, weil das Münchner Theatermuseum sie neulich erworben hatte⁴⁵. Das Projekt eines Jahrbuchs und einer Zeitschrift wurde nicht realisiert. Stattdessen wurde ein Korrespondenzblatt geplant (*Gesellschaft für das Süddeutsche Theater. Die Gründungsfeier in München* 1926: 7).

In ihrem ersten Lebensjahr veranstaltete die Gesellschaft einige Theaterausflüge, wie der am 18. Juli 1926 nach Kiefersfelden am Inn, wo sich das älteste süddeutsche Dorftheater befand, unter Führung von Artur Kutscher. Dabei waren u.a. Halm, Borchardt, Hille und höchstwahrscheinlich auch Rapp: »[I]n einem herrlichen alten Holztheater [sahen sie] *Angelika oder Kindesliebe sprengt des Vaters Fesseln*, ein anonymes Stück aus dem 18. Jahrhundert« (Hille 1977: 29). Eine Exkursion zur Leonhardifahrt in Tölz wurde hinterher organisiert. Mitte September 1926 erschien die erste Nummer von „Das süddeutsche Theater: Korrespondenzblatt der Gesellschaft für das süddeutsche Theater und seine Auswirkungen“, deren Schriftleitung Borchardt, Kutscher und Litzmann übernommen hatten. Unter den Beiträgen befanden sich auch ein Aufsatz von Stahl über die deutsche Theatersituation 1925/26, ein Beitrag von Hofmannsthal über das Salzburger Programm⁴⁶ und die Festrede des Germanisten Richard Csaki anlässlich der Gründungsfeier⁴⁷. Gertrud Hille erinnerte sich lebhaft an jenes erste doppelte Heft des Korrespondenzblattes, in dem Günther Caracciola-Delbrück schrieb, »dass die Gesellschaft beabsichtige, gegen die expressionistischen Abwege des deutschen Theaters vorzugehen, auf denen sich Künstler und Publikum von einander getrennt hätten. Aus den Wurzeln des Volkstheaters solle eine Erneuerung des Theaters hervorgehen« (1977: 27f.). Immer im November kam die Versammlung der Ortsgruppe München zur zweiten Sitzung im Hotel Union zusammen, das schon das berühmte Hauptquartier von Kutschers Autorenabenden war. Am 15. Februar 1927 wurde ein Alt-Wiener Komödienabend im Steineckesaal an Stelle einer Faschingsunterhaltung angeboten. Nach den Komödienliedern des 18.

⁴⁵ Die Jahresgabe der Gesellschaft vom Jahr 1927 über süddeutsche Theaterdekorationen wurde von Franz Rapp selbst herausgegeben.

⁴⁶ Siehe dazu Horst 1972: 572. Selbstverständlich überschneiden sich die Interessen der „Gesellschaft für das süddeutsche Theater“ teilweise mit denen der Salzburger Festspiele, deren Gemeinde – nach Ansicht des Theaterprofessors – gleichfalls in den 1920er Jahren die Bewirtschaftung der »deutsch-österreichische[n] Volkskultur« bezweckte (1939: 137).

⁴⁷ Csaki war der Leiter des deutschen Kulturamtes in Hermannstadt. Kutscher hatte auch viele Jahre später den Taufspruch Csakis nicht vergessen können: »Er traf mit seinen Ausführungen ins Herz unserer Bestrebungen. [...] Er sagte z.B. im Hinblick auf die Banater Schwaben und von der Stadt Temesvar, deren Kulturbewußtsein verschwunden war: „Es hat nichts so sehr dazu beigetragen, die deutsche Bürgerschaft dem deutschen Kulturkreis wieder anzunähern wie das deutsche *Berufstheater*. So sehr ist in unseren gemischtsprachigen Gegenden das Theater Maßstab und Inbegriff der verschiedenen Kulturkreise in ihrer Wirkung bei der großen Öffentlichkeit, daß an dem Besuch des ungarischen, rumänischen, jiddischen oder deutschen Theaters die Kulturrichtung einer Stadt erkannt werden kann.“« (1960: 148) (Herv. im Originaltext).

und 19. Jahrhunderts fand die Aufführung des alten Hanswurstspiels *Odoardo, oder die lächerlichen Schwestern von Prag* von Philipp Hafner statt, bearbeitet und inszeniert von Max See.

Nachträglich bemerkte Hille, Kutscher habe schon im ersten Heft des Korrespondenzblattes »auf „das stammlich, volks- und rassenmässig basierte Theater, das seiner typischen, blutbedingten Eigenarten wegen das ursprünglichste und damit unsterbliche ist“« zurückgegriffen. Dazu kommentierte die Mitarbeiterin von Franz Rapp, in den 1970er Jahren könne man besser als damals erkennen, worum es wirklich ging (28). Hille versteckte ihre Widerwärtigkeit gegenüber den völkischen Neigungen Kutschers nicht und rückblickend glaubte sie in ihnen denselben konservativen, rassistischen und reaktionären Boden zu erkennen, aus dem auch der Nationalsozialismus entstanden war. Allerdings scheint nun diese Gleichstellung durchaus oberflächlich: Es stimmt zwar, dass Kutscher die völkische und nationale Bedeutung der mimisch-pantomimischen Ausdruckskunst im kulturellen Sinn würdigte, trotzdem betrachtete er immer die Forschung über das süddeutsche Theater oder über primitive Theaterformen und Volksbräuche als eine Wiederbestätigung der Rolle Deutschlands in transnationalen kooperativen Lernen und Handeln. Nur dieses kooperative Handeln hätte zur künstlerischen und gesellschaftlichen Entwicklung führen können. Zum volkstümlichen Interesse des Kutscher-Kreises bildete die Kultivierung des Zwischenraums zwischen Orten, Epochen, Kulturen und Disziplinen bzw. die Kultivierung des offenen, freien, wandelbaren Charakters des Theaters und dessen Wissenschaft eine Art strukturelles Korrelat. Als Antwort auf eine Rundfrage der Zeitschrift *Der Zwiebfisch* über München, die Persönlichkeiten nach Vorschlägen oder Hinweisen fragte, welche zur geistigen Hebung der Stadt beitragen konnten, brachte Kutscher nur die »Mission der theaterwissenschaftlichen Lehre« vor (1926a: 25). Der Gegenstand der Theaterwissenschaft sei nämlich »urmenschlich und allgemeinverständlich«, was sie jeder »Erstarrung des Lebens«, jedem künstlerischen, gesellschaftspolitischen oder religiösen Dogmatismus und jeder Feindlichkeit gegenüber anderen Völkern entgegensetzte (1926b: 57). Auch in Bezug auf den Konservativismus seiner Wahlheimat hatte Kutscher eine ganz genaue Auffassung: Während des ersten Weltkrieges und der ersten Nachkriegszeit war die junge Generation in ihrem Kampf gegen den kulturfeindlichen Konservativismus Münchens weitgehend »gelähmt, zerstreut, an Zeit, Mitteln, Kräften ausgenützt« geworden. Daher konnte sich eine Widerstandsbewegung bzw. eine Gegenbewegung von »Künstlern und Kämpfern, klein und groß, einzeln und organisiert, von lokaler, von deutscher, von internationaler Bedeutung« nicht entwickeln (Ebd.). Die Funktion der älteren Generation von Intellektuellen war daher, neue Mitwirkende in Vereinigungen, Gesellschaften oder Bündnissen zu sammeln, damit alle zusammen eine zweite geistige Blütezeit der Stadt in Gang setzen konnten. Nachdrücklich plädierte der Theaterprofessor für die Beteiligung

der künstlerischen und wissenschaftlichen Intelligenz sowie der Jugend am Prozess der Wissenserzeugung:

Die kulturtragende Generation hat sich heute wiedergefunden und auf sich selbst besonnen, auf ihre Pflicht. Es gilt München zu vertreten, unsere unglückliche Liebe. Münchens Bedeutung liegt in dem herzustellenden Gleichgewicht gegen seinen eingeborenen Konservativismus, liegt im Kampf seiner Jugend. Sie muß sich durchsetzen wie ihre Vorgänger. Die Zeit ist da, die Verbündeten sind da. Was wollt ihr mehr! (58)

Keineswegs ist daher die besondere Aufmerksamkeit der theaterwissenschaftlichen Lerngemeinschaft Münchens auf volkstümliche Elemente als einen eindeutig prä- oder gar faschistischen Zug anzusehen. Wenn sich Thomas Mann über die Sehnsucht der Münchner »nach dem Reineren, Höheren, Edleren« positiv äußerte (1926: 5), wenn er den tiefen Sinn der „Münchner Gesellschaft 1926“ als »Blutentgiftung, Erhebung, Befreiung, Genesung am Geiste und zum Geist« preiste (6), dann benutzte Kutscher nur verwandte Ausdrücke und erarbeitete ähnliche Konzepte, um die günstigen Auswirkungen einzelner Arbeitsgruppen der Stadt in einer historischen und gesellschaftlichen Übergangsphase zu preisen. Die Theaterwissenschaft als Forschung über das Theater und über das Erlebnis von Theater, als Wissensfeld im Sinne von Lipphardt und Patel⁴⁸, sollte zuerst das Spezialgebiet ‚süddeutsches Volkstheater‘ berücksichtigen, um dort die Spuren der mimischen, allen Kulturen gemeinsamen Ausdruckskunst zu ergreifen, und hinterher die stete, transnationale Verwandlung solcher mimischen Basis durch die »Meisterung des dichterischen Wortes« und durch die Verflechtung unterschiedlicher gesellschaftsspezifischer Elemente untersuchen. Obgleich die Tätigkeit der „Gesellschaft für das süddeutsche Theater“ binnen einem Jahr zu Ende kam⁴⁹ – höchstwahrscheinlich wegen der Unfähigkeit der Kerngruppe und des Koordinators, die Interessen sowie Aktivitäten der vielen Mitglieder in eine einzige, gemeinsame Richtung zu steuern und eine identifizierbare, kollektiv ausgehandelte Praxis zu etablieren –, beschäftigte sich der Kutscher-Kreis mit volkstümlichen Aufführungsarten weiter, ohne jedoch das transnationale und transdisziplinäre Gepräge des Theaterwesens zu vernachlässigen.

1928 widmete Kutscher beispielsweise dem bayerischen Volks- und Nationaltanz einen Zeitungsartikel. Der Grund dafür war eine einfache Bemerkung: Da der Tanz mit der Schauspielkunst der großen Theaterepochen untrennbar verbunden sei, entspreche die Tatsache, dass die Meisten damals an die tiefe Zusammengehörigkeit beider Ausdrucksformen nur schwer

⁴⁸ Lipphardt und Patel benutzen den Begriff ‚Wissensfeld‘, um einen »Kommunikationszusammenhang zu einem bestimmten Wissensinhalt« zu bezeichnen, »der über die Grenzen der Wissenschaft hinaus reicht und somit auch nicht wissenschaftliche Akteure mit einschließen kann« (2008: 431).

⁴⁹ Endgültig aufgelöst wurde sie erst im Frühjahr 1927.

glaubten, einer »Entartung« sowohl der Schauspielkunst als auch des Tanzes (1). Das theaterwissenschaftliche Problem wurde dann in einem internationalen Rahmen kontextualisiert:

Die italienische, spanische, französische, englische Theatergeschichte bezeugt gerade an ihren Höhenpunkten die feste Verknüpfung von Tanz und schauspielerischer Darstellung, sei es nun überhaupt als Institution des Theaters, sei es wenigstens als unerläßliche Bedingung ganzer Gattungen von Spielen. Der japanischer Schauspieler ist stets zugleich Tänzer und liebt Tänze in der Handlung als Gelegenheit zu möglichst unbeschwertem Spiel. Der Inder hat überhaupt nur einen Namen für Tänzer und Schauspieler. (Ebd.)

Sogar der Gegenstand des Nationaltanzes, der sich auf der Tradition, auf dem »rassenhaften Empfinden« eines gewissen Volkes aufbaue (Ebd.), wurde vom Theaterprofessor auf die ursächliche, transkulturelle Bedeutung des Tanzes für das Theater zurückgeführt. Nach der ausführlichen Beschreibung der vier Gruppen vom Volks- und Naturlanz – also »Tänze, die aus dem Bereich der modischen alten Gesellschaftstänze genommen sind, die [...] auf Contretänze zurückgehen«, alte Figuren- und Reigentänze volkstümlicher Art, eigentliche Naturlänze und zuletzt »Tänze der Burschen unter sich, ohne Mädels, Tänze der Holzacker oder Senner, ausgeübt zur Unterhaltung an den langen Abenden nach grober Arbeit oder Feiertags«⁵⁰ (Ebd.) – bedachte Kutscher die große Lücke im Prozess der Kunstbewahrung und -erzeugung: Viele deutsche Stämme hatten nun ihre Volks- und Nationaltänze nicht mehr. Wenn auch die Bayern »traditionell genug« seien, um die Fortexistenz ältester Tänze zu sichern, sei der Einfluss »von persönlichen, örtlichen und zeitlichen Verhältnissen« nicht unerheblich (2). Gerade deswegen sah Kutscher die Notwendigkeit ein, den »Freunde[n] volkstümlicher Kunst« einen Vorschlag vorzulegen:

alle noch ausgeübten süddeutschen Volks- und Nationaltänze, auch die Gewerkschaft- und Kunsttänze, sowie die tänzerischen Jahreszeitenfeier und Maskenspiele, mit ihren Melodien phonographisch und ihren Bewegungen kinematographisch aufzunehmen und in einem öffentlichen Filmarchiv zu sammeln, um sie wenigstens so der Zukunft zu überliefern. (Ebd.)

Der Vorschlag gewann an Kraft, nachdem Kutscher das Studium der Volks- und Nationaltänze an die junge Theaterwissenschaft verknüpfen hatte: Eine solche Untersuchung sei nur auf jene Weise möglich, also mithilfe aller technologischen Mittel, denn anstatt einer verwirrenden, wirklichkeitsfernen Nomenklatur sollte jeder Bestandteil der mimischen Aufführung tradiert

⁵⁰ Diese letzte Gruppe war für Kutscher die wichtigste, weil das Pantomimische dort besonders entwickelt sei und der Humor stark vertreten.

werden, deren innerer Zusammenhang eben aus der Interaktion dieser Komponente resultiere (Ebd.). Wie gewöhnlich hatte Kutscher auch Unterstützer für seinen Plan gefunden, u.a. das bayerische Kultusministerium, die Bürgermeister von München, das Münchner Stadtarchiv und die Leitung der Emelka. Der Koordinator der theaterwissenschaftlichen CoP wollte anscheinend allen Verzweigungen des Fachgebietes eine funktionierende Struktur für die Pflege des Wissens im gemeinsamen Unternehmen verleihen. Die Verästelungen der Theaterkunst berührten freilich auch andere wissenschaftliche Disziplinen.

Lokale und globale Räume

Das Verständnis eines Wissensfeldes und einer damit verbundenen Praxis, die sich in einem mit ausgehandelten Expertisen, Beziehungen, Artefakten und Methoden auszufüllenden Zwischenraum befinden und die daher eine Partizipationsart am Zusammentreffen mehrerer *Communities of Practice* benötigen, musste zur Herstellung unterschiedlicher jedoch zusammenhängender Örtlichkeiten führen. Unter ‚Örtlichkeit‘ kann man eine imaginäre Region verstehen, die jenseits physischer Orte als Interaktionsrahmen fungiert. Die Ausrichtung der Theaterwissenschaft auf effektiv-lokale und vorgestellt-globale Räume setzte sich in drei Momenten durch: Sie ging zunächst die Disziplin an, und zwar in ihrer Beziehung zu anderen Wissensgebieten und in ihrer Offenheit zu neuen Ansätzen und Untersuchungsgegenständen; dann sorgte sie dafür, dass ihr universeller Charakter eine Widerspiegelung in der Theaterkunst, die stets mimische und dramatische Elemente in einer transkulturellen Dimension verknüpft, finden konnte; schließlich betraf sie die Lernenden, die an der gemeinsamen Praxis mitwirkten, besonders in ihrer Rolle als Traditionsträger, als Kulturvermittler sowie als Auslöser für Innovationen. Im Folgenden sollen alle diese Deklinationen analysiert werden, die der Münchner Theaterwissenschaft ihr eigenes globales Gepräge verliehen.

In erster Linie muss der Blick auf die Positionierung der Theaterwissenschaft mit Bezug auf andere Lehrfächer gerichtet werden. Die interdisziplinären Beziehungen der Wissenschaft des Theaters wurden von Kutscher immer gepflegt. Er zielte nämlich darauf, die Theaterwissenschaft an die Kunstwissenschaften anzubinden; er empfahl z.B. seinen Doktoranden, Kunstgeschichte als erstes Nebenfach zu wählen⁵¹. Gerade 1924 führte der Theaterprofessor in aller Deutlichkeit aus:

Mit der Kunstwissenschaft teilen die Theaterwissenschaften die Internationalität des Gebietes. Von allen offiziellen Wissenschaften steht ihnen keine so nah als die Kunstgeschichte, die deshalb – mindestens als Nebenfach – unerlässlich ist. Doch muss auch die Verbindung mit

⁵¹ Siehe dazu Kutscher 1925: 144.

anderen Wissenschaften erlaubt sein wie Volkskunde, Kulturgeschichte, Sozialwissenschaft u.a.m. (1)

Der Kutscher-Kreis versuchte also systematisch, die Verflechtungen des Theaters mit anderen Kunstformen zu erfassen und ein Gleichgewicht zwischen dem kulturwissenschaftlichen bzw. ethnologischen Ansatz und dem ästhetischen Ansatz der Theaterwissenschaft zu finden⁵². Kutscher begrüßte ja die Gelegenheit einer interdisziplinären Zusammenarbeit mit den neugeborenen Kulturwissenschaften und ernannte die Volkskunde zur dritten Hilfswissenschaft der Theaterwissenschaft⁵³. Gleichzeitig entfernte er aber das Theater, ein ästhetisches Phänomen wie jede Kunstform, von den frühen Kulturwissenschaften: Bei den Völkern suchte Kutscher die künstlerische Selbstdarstellung allein, die Gestaltung des Lebensgefühls, die Dichtung, die Meisterung der mimischen Ausdrucksformen sowie der theatralischen Technik, um Kunstwerke zu schaffen. Er koordinierte eine Forschung vom Standpunkt der Kunst, eine Arbeitsgruppe, die um die Erneuerung des Theaters rang. Die Münchner Lerngemeinschaft arbeitete, wie schon dargestellt, stilkundliche Begriffe und Maßstäbe heraus und war letztendlich mehr an künstlerischen Affinitäten als an kulturellen Unterschieden interessiert. In Relation zum Praxisfeld benachbarter Disziplin konnte sich die Theaterwissenschaft außerdem mit den neuen Kunstformen beschäftigen, die andere Aufführungsformen erzeugten: das Hörspiel und den Film. Ende der 1920er Jahre hielt Kutscher nämlich als erster deutscher Dozent Vorlesungen über Hörfunk und Kino und ab Sommersemester 1932 kündigte er stilkundliche „Übungen über Bühne, Film und Funk“ an⁵⁴. Er betreute zwei Doktorarbeiten, von Gunter Groll (1937) und Hartwig v. Behr (1943), in denen das Wesen und der Stil der Filmkunst untersucht wurden, und seine Reden wurden auch durch den Rundfunk übertragen⁵⁵. Während einige Intellektuelle noch heftig darüber diskutierten, ob Film überhaupt Kunst sei⁵⁶, setzte sich Kutscher für die wissenschaftliche Behandlung der Filmkunst im Rahmen der Theaterwissenschaft ein. Er wurde in der Reihenfolge Lehrer an der Mercedes Filmschule

⁵² Einen allgemeinen Überblick über die zwei Ansätze der frühen Theaterwissenschaft bietet Balme in seiner Relektüre von Carl Niessens *Handbuch der Theater-Wissenschaft* (2009: 185f.).

⁵³ Man brauche die Volkskunde samt der Psychologie, um die Volkskunst zu verstehen und zu pflegen, weil die textlichen Grundlagen dort zu »schwach« und unsicher seien und nur die wissenschaftlichen Mittel dieser Hilfswissenschaften die Untersuchung unterstützen können (Kutscher 1932: 87f.).

⁵⁴ Ulrich Lauterbach referierte beispielsweise in jenem Semester über *8 Mädels im Boot* (DLA, A:Kutscher 57.4841). Ungefähr jedes Jahr von 1937 an stellte Gunter Groll dann eine Filmliste für Kutscher zusammen, welche die neuen zur Behandlung in der Universitätsübung geeigneten Filme enthält. Manchmal kommentierte er auch die von Kutscher vorgeschlagenen Titel. Dazu siehe noch Kutscher 1960: 153.

⁵⁵ Kutscher sprach z.B. am 18. April 1932, 16.30 Uhr, über „Männer in Frauen-Rollen und Frauen in Männer-Rollen“, wie die Ankündigung des Vortrags im *Stuttgarter Sender (Südd. Rundfunk)* heißt, oder am 6. Oktober 1934, 18 Uhr, über „Naturtheater - Freilichttheater - Landschaftstheater - Thingspiele“ beim *Reichssender Stuttgart* oder noch, Jahre später, über „Theaterwissenschaft als Lebenswissenschaft“ beim *Hessischen Rundfunk* (1953).

⁵⁶ Den aktuellsten Überblick über die Beziehungen zwischen deutscher Intelligenzija und Film liefert Zerovnik 2015.

München, Dozent an der Deutschen Filmakademie, Gastvortrag für die Ufa in Babelsberg und zuletzt Mitglied des Kuratoriums des Münchner Instituts für Filmrecht.

Der Theaterprofessor wiederholte dann öfters, die Theaterwissenschaft »dürfe wie Musik- und Kunstwissenschaft nur als internationale Wissenschaft betrieben werden« (1956: 347). Die Internationalität – oder besser: Transnationalität – des Untersuchungsgegenstands, welche das primitive Brauchtum ebenso wie die gegenwärtigen Ausprägungen der Bühnenkunst nicht nur in Deutschland, sondern auch in vielen anderen Regionen berücksichtigte, wurde von Kutschers Lerngruppe kontinuierlich verfolgt: Erstens versuchte die Münchner Theaterwissenschaft, ausländische Theaterformen indirekt durch spezifischen Unterricht oder direkt durch Exkursionen kennen zu lernen; zweitens präsentierte Kutscher in schriftlichen Beiträgen oder während seiner Vortragsreisen die geistige und künstlerische Lage des deutschen Theaters und der deutschen Theaterforschung, sodass die heimatgebundene Kunst und Wissenschaft einen Platz im transnationalen Dialog über die kulturelle Entwicklung der Menschheit finden konnte; drittens betonte die von Kutscher geleitete CoP den Anschluss der lokalen mimischen oder dramatischen Darbietungen an ausländische kulturelle Aufführungen – und andersherum. Aus der Münchner theaterwissenschaftlichen Perspektive gehörte die Analyse der Affinitäten und Unterschiede zwischen Kulturen und Künsten zur gemeinsamen Praxis, weil sie den weltumspannenden Spielraum von Theaterforschern und -künstlern markierte. Die theaterwissenschaftliche Praxis kultivierte dadurch ihren globalen Charakter, ihre kosmopolitische Mission.

Kontakt zum ausländischen Theater und zu anderen Kulturen

Die Wissbegier des Kutscher-Kreises, was das ausländische Theater betraf, richtete sich vor allem auf chinesische, französische, indische, italienische, japanische und russische Aufführungen. Die mimischen Ausdrücke der Japaner waren schon von Hermann Reich in Betracht gezogen worden: Der Philologe hatte sowohl auf japanische Sitten⁵⁷ als auch auf Tänze und Bühnenaufführungen hingewiesen, wobei er sich an Aimé Humberts *Le Japon illustré* (1870) und an Adolf Fischers Tätigkeit orientierte⁵⁸. Und tatsächlich war der Kunst und Kultur Japans bereits nach der Öffnung

⁵⁷ Ein Beispiel für die Sitten der Japaner, die Reich in seiner Studie erwähnte, stellt die Parade verlorener Dirnen in Kyōto dar. Diese Parade gehe auf ein Brauchtum der Römer zurück: »Alljährlich ziehen in Kioto [sic!] und anderen Städten des japanischen Inselreiches die schönsten „prostitutae publicae libidinis hostiae“ in großem Aufzuge eine hinter der anderen durch die Straßen«, mit dem einzigen Unterschied, dass die Prostituierten »im blumigen Japan« weder nackt noch rücksichtslos seien. Ihnen voran komme der „Straßenzug der schönen Damen“, ein Wagen auf dem ein riesiger Blumenkorb stehe; das Volk sei auf der Straße, während die Vornehmen aus den offenen Häusern schauen (1903: 173).

⁵⁸ Aimé Humbert-Drotz war als Schweizer Minister zwischen 1863 und 1864 in Japan tätig, aber arbeitete dort auch als Ethnograf: »To the Swiss ambassador Aimé Humbert [...] goes the merit of pioneering, even ahead of his Japanese contemporaries, the process of critical recognition of basic facts about *kabuki*. He acknowledged that, although the literary value of kabuki plays is generally weak, the performance has the ability to create a powerful poetic atmosphere

des Landes zur westlichen Welt in der Meiji-Ära (1868-1912) eine besondere Aufmerksamkeit geschenkt worden: Die Kunst Ostasiens war in europäischen Museen für Völkerkunde und Kunstgewerbe eingegliedert worden, die Japanmode hatte sich allmählich entwickelt und die japanische Darstellungskunst hatte vorwiegend in Deutschland ein starkes Echo gefunden – man denke nur an die Aufführungen des Münchner Künstlertheaters, an die Gastspiele japanischer Schauspieler wie Sada Yacco oder an die Drehbühne Karl Lautenschlägers und an den Blumenweg Max Reinhardts. Kutschers Kontakt zu den mimischen Darbietungen der Japaner lag in der Zeit des „Akademisch-Dramatischen Vereins“ und in der Zeit seiner ersten theaterwissenschaftlichen Vorlesungen zurück, wie in den früheren Kapiteln erörtert wurde. Doch kam er erst in den späten 1920er Jahren mit einem japanischen Studenten, Masayoshi Sugino, eng in Berührung, der bei ihm sogar wohnte und bald Freund der ganzen Familie Kutscher wurde. Dank der Hilfe Suginos konnte der Theaterprofessor seine Kenntnisse im Bereich der japanischen Theaterkunst erweitern und in seinem *Grundriß* beweisen. Was das chinesische Theater betrifft, weiß man nur, dass die Schwestern Jannsen im Kutscher-Seminar am 22. Januar 1917 in einer Sondervorstellung das altchinesische Singspiel *Der Kreidekreis* anboten, das zum ersten Mal in Deutschland aufgeführt wurde (Kutscher 1960: 136). Auch wenn es keinen weiteren Hinweis auf das chinesische Theater in Kutschers Dokumenten gibt, war es höchstwahrscheinlich nicht das einzige Mal, in dem sich der Kutscher-Kreis mit den mimischen Ausdrücken Chinas auseinandersetzte – zumal ein »Haus-Chinese«, Yi Fung, zur Münchner theaterwissenschaftlichen Gruppe gehörte, der an verschiedenen Gemeinschaftsaktivitäten aktiv teilnahm (Kutscher 1960: 203). Kutschers Interesse am indischen Theater ist dagegen eindeutig belegt. Am 12. Juni 1919 antwortete der Sanskritist Ernst Kulm auf einen Brief Kutschers mit den folgenden Worten:

Sehr geehrter Herr College,

die von Ihnen angeführten Bücher sind freilich wenig geeignet, Ihnen einen Einblick in das indische Drama zu gewähren. Schroeders Buch ist von Anfang bis zu Ende Hypothese und meines Erachtens sehr zweifelhafte Hypothese, der Nicht-Sanskritist sollte sich von diesem Buche fern halten. Kitzels Schrift enthält wohl kaum etwas über das Drama. Mit Hillebrandts Abhandlung beginnt eine Kontroverse, die noch keinen Abschluss gefunden hat.

Ich empfehle Ihnen eine Einführung, die 1827ff. zuerst erschienene „Select Specimens of the Theatre of the Hindus, transl. by H.H. Wilson“ (später in seinen „Works“ wieder abgedruckt).

Ferner: Sylvain Lévi, *Le Théâtre Indien*. Paris 1891, No. 83 der Bibliothèque de l'Ecole des

and the actors succeed in expressing deep human passions« (Ortolani 1995: 283). Adolf Fischer war dagegen ein Theaterdirektor und Ethnologe, der 1904 als Mitglied der kaiserlichen Gesandtschaft nach Peking reiste. Fischer forderte ein eigenes Museum für die Kunst Japans, Chinas und Koreas, das am 25. Oktober 1913 am Hansaring, Köln, eröffnet wurde. Fischers Sammlung befindet sich noch heute im Museum für Ostasiatische Kunst zu Köln.

Hautes Etudes; den längeren Artikel von E. Windisch „Der griechische Einfluss im indischen Drama“ in den Verhandlungen des V. Orientalisten-Congresses (Berlin) 2, 2, S. 3-106; endlich die Berner Rektoratsrede von E. Müller „Die Entstehung des indischen Dramas“, die erst vor einigen Jahren erschienen ist. (DLA, A:Kutscher 57.4823) (Herv. im Originaltext)

Da es damals für die Münchner Theaterwissenschaftler unmöglich war, Indien zu besuchen, versuchten sie zumindest Texte über die indische Kultur zu lesen. Ab 1924 begannen dann die akademischen Reisen des Kutscher-Kreises ins Ausland: zuerst nach Österreich, Ungarn, Italien⁵⁹, Griechenland und Frankreich, nachher nach außereuropäische Länder. Im August 1932 fand die Russlandfahrt statt⁶⁰, im September 1933 erreichte eine Exkursion des theaterwissenschaftlichen Seminars die marokkanischen Küsten und im Zeitraum 1934-38 besichtigten Kutschers Studenten und Freunde dreimal Tripolis. Nach Kriegsende plante Kutscher sogar eine Lehrfahrt in die USA, die anscheinend nicht verwirklicht wurde, während er im Herbst 1953 mit seiner Gruppe nach Ägypten reiste. Im Mai 1954 war die Lerngemeinschaft des Theaterprofessors in der Türkei⁶¹, zwischen Juli und August desselben Jahres in Dänemark, Schweden, Finnland und Lappland, 1955 in England und 1957 in Jugoslawien. Wenn auch Kutscher erklärte, er sei vor allem an den Spuren der größten Theater des Altertums interessiert, machte er erstens mit Prominenten seiner Zeit Bekanntschaft, u.a. Emile Fabre, Gaston Baty, Charles Dullin, Pitoëff, Pirandello, Marie Rolland – Frau des Schriftstellers Romain Rolland –, D’Annunzio und Eleonora Duse, Meyerhold und Stanislawski⁶²; zweitens ließ er seiner Gruppe wichtige Theateraufführungen und charakteristische kulturelle Veranstaltungen am Ort der Exkursion besuchen⁶³. Neben Theateraufführungen und Museumsbesuchen war auch das lokale „Volksleben“ von besonderer Bedeutung – gemeint waren Geselligkeitsformen, Tänze, Freizeitaktivitäten oder Küche. Mitte Juni 1932 stellte Kutscher das vollkommene Programm der Theaterexkursion nach Russland mit dem Satz vor: »Zweck unserer Studienfahrt ist Erkenntnis des sowjetischen Kunstwillens in Theater und Film; es sollen aber auch

⁵⁹ Auf den Seiten des *Münchner Merkur* schrieb Rolf Flügel 1950 bezüglich der neulich unternommenen Italienreise des Kutscher-Kreises: »Von den 143 bisher durchgeführten Studienfahrten führten ein Drittel nach Italien. Das Land der deutschen Sehnsucht war auch das Ziel der ersten Unternehmung nach langen Jahren der Abschließung, der eine Art blockadebrechender Bedeutung zuzuerkennen nicht übertrieben ist.« (1950a: 4).

⁶⁰ Man besichtigte Stettin, Leningrad und Moskau sowie die heutigen polnischen Städte von Chartów und Warszawa und das ukrainische Kiew. Vgl. Günther 1938: 327. Kutscher erzählte, er sei Ende April 1931, nach dem Besuch des Gastspiels *Dybuk* vom Moskauer Künstlertheater in München, zur Idee einer Studienfahrt nach Russland gekommen (1960: 181).

⁶¹ Kutschers Reisegesellschaft war im Mai 1955 wieder in Istanbul.

⁶² In seiner Autobiographie erzählte Kutscher mit feiner Selbstironie auch vom Empfang seiner Gruppe beim Papst Pius XI im März 1929 (1960: 161f.).

⁶³ Diesbezüglich erzählten Karl und Käthe Brotze: »Theateraufführungen in Wien und Paris, in Moskau und in Rom wechselten ab mit dem Besuch von Puppenspielen in Palermo und Acireale, Stierkämpfen in Nîmes und Madrid, Volkskunstveranstaltungen bei den Zigeunern in Granada und bei den Flössern [sic!] in Lenggries. Wir sahen den Schemenlauf in Imst, Perchtenumzüge im Salzburger Land, die Bauerntheater [...] und die Passionsspiele [...].« (in Günther 1953: 197).

die kunsthistorischen, volkskundlichen, allgemeinkulturellen Verhältnisse gezeigt, besonders auch das Erziehungs-, Universitäts-, Pressewesen einbezogen werden« (Kutscher 1960: 182). Die Grundidee solcher Exkursionen war nämlich jede lokale Entwicklung des Theaters an den transnationalen mimischen Ursprung sowie an die kulturellen Spezifika anzuknüpfen und fernerhin eine fruchtbare Begegnung zwischen der Jugend und den Theaterbegeisterten aus unterschiedlichen Ländern zu vermitteln. Von »véritable coopération intellectuelle« sprach man auch am Ende des Pariser Aufenthalts des Kutscher-Kreises 1928 (170). Die systematische Organisation von theatralischen Auslandsfahrten verfolgte in Kutschers Vorstellung einem ganz bestimmten Ziel: die »Würdigung aller verschiedenen darstellerischen, technischen, architektonischen Eigentümlichkeiten der größeren Theater und ihrer Haltung zum Publikum« (155).

Gerade durch solche Theaterfahrten gewann die Münchner Theaterwissenschaft an innerer Kohäsion und gleichzeitig an internationaler Anerkennung. Anders gesagt, fand der dynamische und andauernde Identifikationsprozess der Gemeinschaftsmitglieder sowohl mit der ausgeübten Praxis als auch mit ihrem Mitwirken an jener Praxis im Netzwerk verknüpfter Gemeinschaften einen weiteren Antrieb für den Einsatz im kollektiven Handeln: Beteiligung und Vorstellung wurden in einem breiten Framework bzw. Designrahmen organisiert, der die gesamte Lernstruktur aufrechterhält. Wengers Theorie zählt vier in einer Wechselbeziehung stehende Grunddimensionen der Lernstruktur: Partizipation und Verdinglichung; das bereits Gestaltete und das neu zu Bildende; Identifikation und Aushandlung; das Lokale und das Globale (1998: 232-235). Besonders die letzte Dimension scheint notwendig, um die Spielräume im Wissenssystem aufzuschließen und die betroffenen Aufgaben und Fragestellungen in unterschiedlichen Örtlichkeiten zu trennen: »From this standpoint design will create relations, not between the local and the global, but among localities in their construction of the global« (234). Als Koordinator der theaterwissenschaftlichen Lerngemeinschaft in München versuchte Kutscher daher, die zugleich lokale und globale Ausdehnung des gemeinsamen Lernens durch Führungen und Besuche, durch Kontakte mit anderen Gesellschaften und Praxen, durch mehrere Räume und Kulturen einbeziehende Konzepte, Standards und Werkzeuge zu entfalten⁶⁴.

Über die Grenzen hinaus

Als natürliche Folge dieses Versuchs beschäftigte sich Kutscher intensiv mit Theaterleuten und -initiativen, welche die Grenzen zwischen Gemeinschaften, Kulturen und/oder Konventionen überwinden. Als ersten Beleg dafür könnte man den schon im Jahr 1919 verfassten Artikel über den

⁶⁴ Siehe dazu Wengers schematischen Epilog über die Art und Weise, wie sich die Komponenten der Lernstruktur und deren vier Grunddimensionen gliedern (1998: 240).

in Warschau geborenen Schauspieler Bogumil Dawison anführen, der in der Zeitspanne 1847-1867 nicht nur eine deutsche sondern auch eine internationale Bekanntheit erreichte. Der erste Anstoß zum Zeitungsartikel des Theaterprofessors war die Schenkung des Tagebuchs Dawisons an das Münchner Theatermuseum, der Kutscher eine hohe theatergeschichtliche Bedeutung zumaß, weil die Literatur über den polnisch-deutschen Charakterdarsteller noch »recht dürftig« war (106). Dawisons künstlerisches Schaffen erstreckte sich auf Polen, Deutschland, Amerika und noch andere Länder, die er durch seine Gastspiele besuchte. Nicht nur die Einsatzorte von Dawisons Tätigkeit waren aber für Kutscher beachtenswert, sondern auch sein vielfältiges Repertoire, das »nur ein Mann von großem Fleiß, starker Willenskraft und hoher Elastizität des Geistes« anbieten konnte (107), und seine Mitarbeit mit erstrangigen Künstlern – von Charlotte Birch-Pfeiffer über Edwin Booth und Emil Devrient bis hin zu Adolph L'Arronge. Der Schauspieler, der von Martersteig als ein »Gastspielvirtuose« bezeichnet worden war (1904: 450ff.), unterlag letztendlich seinem »Exponiertsein«, seiner Vermittlungsrolle zwischen Ausdrucksformen, Menschen, und Kulturen (Kutscher 1919: 108), was seine weltweite Auswirkung in Kutschers Augen noch relevanter machte.

Neben internationalen Schauspielstars waren außerdem Theatertruppen und Wanderbühnen, die eine Hybridisierung der Darstellungsweisen unterschiedlicher Völker begünstigten, und als Roda Roda im April 1929 Spuren einer uralten wandernden Theatertruppe namens „Sieve“ fand⁶⁵, beschloss er, die von ihm gesammelten Dokumente und Informationen Kutscher zu übergeben⁶⁶. Der Theaterprofessor und sein Kreis befassten sich aber am meisten mit der Commedia dell'arte – wie eine Vortragsreise und eine wissenschaftliche Veröffentlichung Kutschers nachweisen –, weil jene volksnahe, spontane, von Dilettanten ausgeführte Theaterform eine der fruchtbarsten Traditionen der Theatergeschichte darstellte: Die Aufführungen, die Typen sowie die Spielweise der Commedia dell'arte seien in ihrem internationalen Lebensweg weder lediglich italienisch, noch französisch, noch europäisch: Sie seien von transkulturellem Zuschnitt. Mitte Oktober 1942 reiste Kutscher beispielsweise nach Hamburg, um in einer Vormittagsveranstaltung der hansestädtischen Theatersammlung über den großen Einfluss der italienischen, nur im Entwurf festgelegten Volksposse auf Deutschland zu sprechen:

Der Vortragende zeigte an einer stattlichen Zahl von Bildern das Vorkommen dieses Theaters in Süddeutschland, das keinerlei dichterische Elemente enthält, sondern reiner Mimus ist. Er entwarf dabei ein lebhaftes Gesamtbild, soweit unsere bisherigen Kenntnisse es ermöglichen,

⁶⁵ Laut Roda Rodas Informationen sei jene Theatertruppe »seit 1811 in Österreich dokumentarisch belegt und von etwa 1790 bis 1918 in Niederösterreich, Mähren und Oberungarn tätig gewesen« (Đorđević 1996: 73).

⁶⁶ Vgl. DLA, A: Kutscher 57.5141; Đorđević 1996: 73.

und ließ besonders eindrucksvoll die Entwicklungslinie der komischen Figuren heraustreten, die mit dem Zanne und Pantalone oder auch dem Pulcinelli [sic!] beginnen, in Frankreich zum Harlekin führen und in Deutschland zum Typ des Hanswurst, die sich aber fortsetzen bis in unsere Zeit, bis zu den großen Clowns und Artisten. Darin wird zugleich deutlich, daß für diese Rollen neben den eigentlichen schauspielerischen Fähigkeiten, der Wiedergabe des Wortes, die artistischen Künste, bis hin zum Feuer-schlucken, eine große Rolle für diesen reinen Mimus spielen. (Baumann 1942: 2)

Kutscher betrachtete die Commedia dell'arte als eigentliche »Schöpfung des Schauspielers«, die als Theaterform unterging, als sich das Drama gegen die Vitalität, die Kraft der Narren und der Masken richtete (Kutscher 1955: 38). Die bedeutendsten Bühnendichter der Neuzeit, die alle nach Kutschers Meinung aus dem Mimus Inspiration zogen, hätten die Schlüsselmerkmale der auf dem Gestus und auf der Körperbewegung beruhenden Commedia dell'arte in einer lokal-nationalen »Handlungs- und Charakterkomik« dekliniert: Das sei der Fall von Shakespeare, Molière, Holberg, Goldoni⁶⁷ und Stranitzky gewesen (38). Die Bedeutung solcher Überlegungen zur Commedia dell'arte besteht in der Legitimierung der transnationalen Begabung der Theaterwissenschaft: Wenn die offene, elastische, wandelbare Aufführungsweise der Commedia dell'arte ursprünglich so ausgestattet war, dass sie über nationalpolitische Kontexte hinaus dem Bedürfnis des Volkes entsprechen konnte und zugleich in jedem Land unterschiedliche Entwicklungen hatte⁶⁸, dann bedeutete es, jede große Theaterkunst nehme einerseits Elemente auf, die dem lokalen Volksgeschmack nahe seien, andererseits bilde sie einen transkulturellen imaginierten Horizont, durch den die Zuschauer aus ihren auferlegten und selbst gezogenen Grenzen herausgelockt werden. Die Wissenschaft des Theaters sollte daher in Theorie und Praxis ein Abbild ihres Gegenstands sein: Aus ihren heimatgebundenen Wurzeln müsse sie eine Verbrüderung mit allen Kulturen anstreben und somit der Menschheit Gewinn bringen.

Das transkulturelle Bewusstsein der Münchner Theaterwissenschaft wurde durch die Gegenwartstendenzen des Theaters weiter verstärkt. Der Theaterprofessor glaubte zuerst, in der

⁶⁷ Zu Carlo Goldonis 150. Todestag am 6. Februar 1943 verfasste Kutscher einen Zeitungsartikel für das *Hamburger Tageblatt*. Der »Überwinder der Comédia dell'arte, der Schöpfer des italienischen Lustspiels« wurde von Hagedorn, Lessing und Goethe besonders geschätzt, »Iffland und Kotzebue waren von ihm abhängig und später Raimund [sic!] und Nestroy, ja noch das „Weiße Rößl“ unserer Tage war nicht möglich ohne seine Mirandolina, die übrigens noch die Duse spielte« – Goldoni selbst war daher für den Theaterprofessor Emblem des Hybridisiert-Seins und Hybridisiert-Werdens des Theaters.

⁶⁸ In Kutschers Vorstellung der Beziehungen zwischen der Commedia dell'arte und Deutschland waren die Nachwirkungen der ursprünglich italienischen Volkskomödie noch bei Raimund, Nestroy, Mozart, E.T.A. Hoffmann, Richard Strauß, Goethe, Tieck, Brentano, sowie bei den Zeitgenossen Paul Ernst und Friedrich Bethge zu verspüren (1955: 39f.). Die Narrentypen lebten dann »im Puppentheater, im Handpuppen- wie im Marionettentheater« und fernerhin im Zirkus als August und dummer August weiter (41).

allmählichen Überwindung des naturalistisch-illusionistischen Theaters eine beabsichtigte Verbindung von mimisch-globalen und theatralisch-lokalen Elementen zu erblicken. Die große Theaterkultur bzw. das Theater der großen dramatisch-geschichtlichen Epochen sei nämlich von der künstlerischen »Verknüpfung von Bühne und Zuschauerraum« geprägt, d.h. von dem Zusammenwirken von Drama und dramatischer Darstellung einerseits und vom Publikum andererseits (1926/27: o.S.). Kutscher ging von der Prämisse aus, das Drama sei »in seinem Grundcharakter unveränderlich zu allen Zeiten und bei allen Völkern«, weil es auf dem Mimos basiere. Demgegenüber sei die Bühne im Sinne vom Schauplatz und deren Apparat »vielen modischen, zeitstilistischen Besonderheiten zugänglich [...], wandelbar nach herrschenden Gesellschaftsschichten, nach Zonen und Rassen« (Ebd.). Eine künstlerisch anspruchsvolle Aufführung könne daher nicht auf eine Bühne verzichten, die dem Drama in seiner Struktur und in seinem Stil diene. Eine dem Drama feindlich gegenüberstehende Bühne hätte folglich nur eine schwache Dramatik entwickeln können. Eine Bühne, die dagegen den Anforderungen des Dramas entspreche, schaffe Theaterkunst in reinster Form: Die Bühne Shakespeares wie die Bühnen anderer großer Theaterkulturen, etwa der griechischen klassischen Zeit, der Commedia dell'arte, des spanischen, französischen, deutschen und flämischen Volkstheaters und des japanischen Nô-Spiels, seien durch eine höhere Einheit zwischen Darstellern und Zuschauern gekennzeichnet gewesen, weil der Bühnenraum bereits im Zuschauerraum beginne, also nicht erst hinter dem Proszenium oder dem Vorhang. Wenn das 19. Jahrhundert, das »Jahrhundert der Naturwissenschaften, Technik und Maschinen« die Bühne bloß als ein mechanisches und maschinelles Problem betrachtete und die traditionelle Guckkastenbühne des Barocktheaters erbte, ohne irgendwelche Umgestaltung zu versuchen, dann wurde es in jenem Jahrhundert durch das Panorama und das Panoptikum, »durch die unbedingte Dienstfertigkeit des Apparats« die Schöpfung eines dem Mimischen ablenkenden Theaters unterstützt (Ebd.). Das Streben »nach Echtheit, nach Vollständigkeit des Bildes, nach Täuschung«, also die Anstrengung, in der Inszenierung die Wirklichkeit vorzutäuschen, wurde erst um die Jahrhundertwende in Frage gestellt: Die Kunst und vor allem die Theaterkunst sollen als Spiel und Phantasie präsentiert werden, um den Spieltrieb und die Phantasie der Zuschauer anzuregen (Ebd.). Noch vor der Blüte des Reinhardtschen Theaters erkannte Kutscher die Leistung von zwei »Ausländern«:

Den ersten schöpferischen Ausdruck fand der Franzose Adolphe Appia, besonders in seinen Entwürfen zu den Werken Richard Wagners. Der Engländer Edward Gordon Craig arbeitete in seinen Entwürfen mit neuen Mitteln den Stimmungsgehalt, die geistige Atmosphäre heraus. Ohne diese beiden ist Max Reinhardt nicht zu denken. Er arbeitete mit Vorhängen und Treppen, um neutrale, unrealistische Schauplätze zu gewinnen, dankbar der Bewegung und wechselnden

Verteilung sowie besonders der Massenregie. Er gewann der alten Drehbühne, einer japanischen Erfindung des 17. Jahrhunderts, neue Wirkungen ab. [...] Seine Szene hat veristischen Charakter. Er zieht das Publikum unmittelbar in die Darstellung durch Sprengung des Proszeniums, Vorbauten in das Parkett und indem er die Darsteller zwischen, unter und hinter die Zuschauer schiebt. (Ebd.).

In Kutschers theaterhistorischer Analyse der Bühnenreform waren die Künstler der jüngsten Zeit, besonders die Expressionisten, daran beteiligt, durch die symbolische Steigerung der Szene als Raum und durch eine Bühnengestaltung, die die Bilder auflockerte, die Wirklichkeit des Bühnengeschehens als fiktiv zu entlarven. Eine der interessantesten Lösungen bezüglich des Raumproblems im Theater stellte für Kutscher das Projekt von Wilhelm Teichlinger und Fritz Rosenbaum dar, dessen Hauptmerkmale dem theaterwissenschaftlichen Verständnis Kutschers entsprachen:

Die Bühne ist eingerichtet für körperliche Dekorationen, die nicht selbstständig da sind, sondern nur, soweit sie die Handlung unterstützen. Denselben Zweck dient auch die durch Einsätze veränderliche Rückwand, die eine flache Hinterbühne abscheidet. Diese bietet nur Auftritt- und Abgangsmöglichkeiten. Die Vorführung der Handlung konzentriert sich also auf den vorspringenden Spielplatz, welcher eine Reihe von Zugängen hat, den Fortschritten der Technik entsprechend größte Beweglichkeit und Verwandelbarkeit zeigt und wirksam von verschiedenen Seiten aus beleuchtet werden kann. Werke von ausgesprochen dramatischem Charakter müssen auf dieser Bühne zu starker Wirkung gelangen, und so wird es wieder eintreten, was in den Zeiten großer Theaterkultur selbstverständlich war, daß Theater und Drama sich befruchten und weiterbilden. (Ebd.)

Die Kunstform genauso wie die Wissenschaft des Theaters als transkulturell und transnational zu betrachten, kollidierte für Kutscher jedoch nicht mit der Vorstellung, jede Aufführung müsse einen engen Kontakt zu ihrem Publikum und zur unmittelbaren Umwelt, in der sie sich entfaltet, aufrechterhalten. Bemerkenswert ist in dieser Hinsicht Kutschers vollständigster Beitrag zum deutschen Gegenwartstheater überhaupt, den man in einer argentinischen Zeitschrift lesen kann. Der auf Spanisch geschriebene Artikel *Balance del Teatro Aleman*⁶⁹ erschien 1932 in „SUR“ – eine Kulturzeitschrift, die Victoria Ocampo ein Jahr davor gegründet hatte. Nach der üblichen Vorbemerkung über die Schwierigkeit, ein Urteil über das Theater zu sprechen, ohne die Kunstform

⁶⁹ Der ursprüngliche deutsche Titel war *Bilanz unseres deutschen Theaters*. Der an Herma de Sanchez versprochene Artikel wurde höchstwahrscheinlich erst in Buenos Aires übersetzt. Vgl. den Brief von Kutscher an Herma de Sanchez, 23. September 1932 (Monacensia, WB B 385).

sowohl in ihrer Geschichte, Entwicklung und Leistungsfähigkeit als auch in ihrer aktuellen Lage genau zu kennen, befasste sich Kutscher dort mit der Umwandlung von Theaterkonzepten, -techniken und -praktiken⁷⁰. Er betrachtete auch seine eigene Zeit als eine Übergangsepoche: Max Reinhardt hatte durch die Bühnenreform sowie durch die Aufwertung von Zirkus und Varieté seiner besonderen Vorliebe für die Commedia dell'arte und die Pantomime Ausdruck verliehen, hatte den Schauspielern vollkommen kreative Freiheit gelassen und den Aufführungsmodi keine Grenzen gesetzt. In der ersten Schaffungsphase Reinhardts »verschwand das Sprechtheater« und Anfang der 1930er »herrscht[e] das visuelle Theater. Der optische Eindruck hat[te] seinen höchsten Wert erreicht« (1932: 133)⁷¹. Da Reinhardt aber in erster Linie auf das Sensationelle, auf die sofortige Wirkung gezielt habe, habe er das Theater als Illusionstheater erstarren lassen, wo nur die Inszenierung Bedeutung habe und wo das Drama und die Ensemble-Arbeit nebensächlich erscheinen. Reinhardt sei nun »ein Hindernis für die Entwicklung des neuen Theaters« geworden (135). Einerseits erlebte also das deutsche Theatersystem der Weimarer Republik die Folgen der beabsichtigten Fokussierung auf das Spektakuläre: »Heute ist die kommerzielle Auswertung des Theaters amerikanisiert, sie befindet sich in den Händen des Trusts. Die Theater werden wie große Geschäfte verwaltet: durch Aktiengesellschaft und Handelsunternehmen« (136). Stadt- und Staatstheater sowie kleinere Bühnen konnten deshalb nicht ohne ein breites Publikum finanziell überleben: Ohne Geld waren dann auch die artistischen Ressourcen begrenzt. Die Theaterhäuser mussten fernerhin die Konkurrenz billigerer Unterhaltungsformen bekämpfen: des Rundfunks und des Kinos (137). Andererseits erblickte Kutscher im Theater der frühen 1930er Jahre auch die Möglichkeit, die künstlerische und kulturelle Stagnation zu überwinden:

Nur wenige Male hat unser Theater einen derartigen Unternehmensgeist gezeigt, einen so großen Mut und eine solche Hochachtung hinsichtlich neuer und debütierender Autoren. Überall kommen Studios und Experimentaltheater auf. Es gibt kleine Provinztheater, welche die Leidenschaft des Debüts besitzen. [...] Das Interesse an den „Theaterwochen“ wächst. [...] In dieser künstlerischen Regung fühlen sich die offiziellen Theater im Vergleich dazu immer mehr verantwortlich und die kleinen und privaten Theater werden gefördert, immer neue Anstrengungen zu unternehmen. (138)

⁷⁰ Diesbezüglich zog Kutscher auch die Beziehung zwischen Aufführung und Zuschauern in Betracht: Vor dem Naturalismus versuchte man bei Theateraufführungen, sich beim bürgerlichen Publikum beliebt zu machen, indem man beschönigte Versionen des bürgerlichen Lebens repräsentierte. Der Naturalismus erzeugte dagegen eine Spannung zwischen Theater und großem Publikum, weil sich dessen Inszenierungen nur an eine geringe Zuschauerzahl wandten, die dem Ästhetisch-Formalistischen zuneigte. Reinhardt setzte sich dann dem sog. „literarischen Theater“ Brahms entgegen: »Mit ihm beginnt die Vorherrschaft des Theaters über das geschriebene Drama; mit ihm beginnt das Theater um dem Theater willen« (1932: 133) (Übers. v.V.).

⁷¹ Übersetzungen aus dem Spanischen sind v.V.

Hauptmerkmal der künstlerischen Übergangsphase Deutschlands sei für Kutscher die Entwicklung der Tendenzkunst: »Heutzutage ist das Tendenziöse der erste Schritt zur Überwindung der bloßen Unterhaltung, zu deren Umgestaltung in geistigen Stoff, zu deren Annäherung ans Künstlerische« (139). Der Leiter der Münchner Theaterwissenschaft hatte wohl eine präzise Vorstellung von ‚Tendenz‘ gemeint: Tendenz heiße »Epochenbewusstsein«. Jede Tendenz, besonders jede politische, betreffe die höchsten Ziele der Menschheit, übertrage unsere Situiertheit in der Welt und verleihe folglich die einzige solide Basis für den Lebensausdruck in der Kunst: »Das lebendigste deutsche Theater ist notgedrungen politisches Forum, wie das Theater der Jugend Schillers« (Ebd.). Selbstverständlich präziserte Kutscher dahingehend, das Tendenztheater solle nicht lediglich als Forum der Ideale der Linksparteien verstanden werden, sondern aller ernsthaften politischen Bestrebungen der (deutschen) Gesellschaft⁷². Das Ende der theatralischen Übergangsepoche falle demnach mit der Verwandlung der tendenziösen und parteipolitischen Beklemmung in einem universalistischen Kunstanspruch zusammen. Das Theater musste für Kutscher seine globale Ethik sowie seine Bildungsfunktion wieder entdecken⁷³. Jeder heimatgebundene, partikuläre Ausdruck der Bühne war daher ohne die weltumspannende kulturelle Mission des Theaters nicht zu denken. Die theaterwissenschaftliche Lerngruppe um Kutscher erkannte, dass die Theaterkunst einen transnationalen und transkulturellen Charakter hat, und versuchte somit die direkte theoretische und praktische Beteiligung am lokalen Theater aus einer erweiterten Perspektive zu betrachten.

Wenn man die theaterwissenschaftliche Lerngemeinschaft als einen Berührungspunkt unterschiedlicher Örtlichkeiten betrachtet, die lokal an gewissen Praxen beteiligt ist und translokal an die Produktion von Wissensgegenständen partizipiert, dann profilieren sich die von Kutscher ausgebildeten Theaterwissenschaftler als *Brokers* zwischen Gemeinschaften. Mit ‚Brokers‘ bezeichnet Wenger Individuen, die eine Vorliebe für die Bildung von Verflechtungen haben und an Ein- und Ausfuhr von Instrumenten, Images, Begriffen sowie Konzepten teilnehmen (2000: 235). Aus diesem Grund bleiben sie lieber an der Grenze vieler Lerngruppen und „transportieren“ ständig das gesammelte Wissen von der einen Gemeinschaft zur anderen. Es entstehen daher persönliche –

⁷² Der Theaterprofessor kritisierte heftig das „sozialistische“ Theater Jessners und das „kommunistische“ Theater Piscators, die alle Dramen, einschließlich der Klassiker, ideologisch verfälschten und diese als Instrumente der linken Propaganda benutzt haben sollen (1932: 139f.).

⁷³ Die von Kutscher wiederholt betonte Bildungsfunktion des Theaters war mit der gesellschaftskritischen Absicht der Weimarer dramatischen Dichtkunst im Einklang – man denke nur an das Schaffen von drei berühmten Kutscher-Schülern, Brecht, Fleißer und Horváth, das auf unterschiedliche Weisen im Publikum eine gesellschaftskritische Reflexion weckte.

konkrete wie virtuelle – Beziehungen zwischen Subjekten, die diese Vermittlungstätigkeit meistens ausführen⁷⁴.

Im Lebenslauf des Theaterprofessors und in dessen Schriftverkehr mit vielen Prominenten ist die wichtige Rolle der Kulturvermittler zwischen benachbarten Gemeinschaften bereits in den 1910er Jahren erkennbar, als Kutscher noch Vorstandsmitglied des „Neuen Vereins“ war. Ein erstes Beispiel dafür bietet Edgar Jaffé, Nationalökonom und Universitätsprofessor, der Kutscher nicht persönlich kannte⁷⁵, ihm aber nichtsdestotrotz am 20. Januar 1912 schrieb, Frau Claire Schmid-Romberg, eine frühere Schauspielerin, die in letzter Zeit Rezitationen gab, hätte sehr gern auch in München sprechen wollen⁷⁶. Die Bitte an den Theaterprofessor war ausdrücklich: »Wäre es möglich, dass der „Neue Verein“ einen Abend [...] veranstaltet?« (DLA, A:Kutscher 57.4752). Der Vorschlag wurde vom Theaterprofessor angenommen und der Rezitationsabend fand im selben Jahr statt. Am 29. November 1912 erhielt Kutscher ein Schreiben von seinem Freund Josef Ruederer, der ihn seinerseits »mit einer Belästigung« stören musste:

Ein junger Schriftsteller, früher sächsischer Offizier, namens Walter Netto, auf den mich mein alter Freund Professor Graeser in Neapel aufmerksam machte, hat ein wirklich gutes [sic!] Buch geschrieben „Die Augen der Angeline Perza“. Sie brauchen es weder zu lesen noch zu kritisieren, Sie sollen aber – darum bitte ich Sie wenigstens herzlich – dem angehenden Künstler baldmöglichst eine Förderung durch die ja von Ihnen geleiteten Vortragsabende des Neuen Vereins bieten. Vielleicht ergibt sich im Laufe des Winters oder Frühlings Gelegenheit, einige der neuen Dichtungen dieses Mannes vor ein breiteres Publikum zu bringen. / Herr Walter Netto wird sich dieser Tage gestatten, Sie zu besuchen und Ihnen einige neue Proben seines Talents zur Prüfung zu unterbreiten. Ich habe ihm erlaubt, sich bei dieser Gelegenheit auf mich zu berufen – das Weiter muss ich ganz Ihnen überlassen. (Monacensia, JR B 839)

Ruederer war mehr als ein Jahr davor wegen Meinungsverschiedenheit aus dem „Neuen Verein“ ausgetreten, allerdings konnte er auf Kutscher und dessen Kreis zählen, um neue Talente an die intellektuelle Öffentlichkeit zu bringen und dadurch in der Künstlerszene weiter aktiv zu sein. Aus Kutschers Perspektive fungierte Ruederer andererseits als notwendiges Bindeglied zwischen einer älteren, angesehenen Künstlergeneration und einer sich formierenden Gruppe junger Artisten und

⁷⁴ Wenger nennt vier Formen von Vermittlungstätigkeit – sprich: *boundary spanners*, *roamers*, *outposts* und *pairs* –, die allerdings miteinander eng verbunden sind (2000: 235).

⁷⁵ Seit 1910 lehrte Jaffé Volkswirtschaft in München und verkehrte mit der dortigen Bohème.

⁷⁶ Edgar Jaffé und Claire Schmid-Romberg waren gut befreundet, weil beide zum Heidelberger Personenkreis um Max Weber und Frau gehört hatten.

Forscher, deshalb organisierte der Theaterprofessor den gewünschten Vortragsabend für Walter Netto, der in der Folgezeit seine Werke gerade bei Georg Müller, München, veröffentlichen sollte⁷⁷.

Erst ab den 1930er Jahren sind aber bemerkenswerte transnationale Kontakte zu verzeichnen, die Kutscher ausnutzte, um seiner Lerngruppe neue Impulse zum kollektiven Lernen und Handeln im theaterwissenschaftlichen Bereich zu verleihen. Solche Beziehungen bestanden sowohl mit Theaterleuten, die Kutscher persönlich kennen gelernt hatten, oder mit Fachleuten, die den Namen des Münchner Professors auch nur gehört hatten und dennoch eine gewisse Verwandtschaft mit ihm empfanden und beweisen wollten. Dies war der Fall bei einem italienischen Dramatiker, Giuseppe Boglione, der Kutscher 1934 ein Exemplar seines Dramas *Silla* (1927) schickte, das gerade in jener Zeit ins Deutsche übersetzt wurde, und ein Gutachten erbat (DLA, A:Kutscher 57.4305). Trotz der schwierigen finanziellen und politischen Lage beider Länder beabsichtigte Boglione eine Inszenierung seines Dramas in Deutschland, deshalb brauchte er Kutschers Hilfe. Die beiden kannten sich nicht und Boglione verfasste den Begleitbrief von *Silla* sogar auf Italienisch, eine Sprache, die Kutscher nur mangelhaft beherrschte. Nichtsdestotrotz war der piemontesische Dichter sicher, dass Kutscher in *Silla* die Keimzelle des »modernen Theaters« wiedererkennen würde, d.h. eines »auf die Handlung gestützten Theaters, die von einer gewissen Zahl von Charakteren und mit der direkten und intimen Partizipation der Masse [...] ausgeführt wird, welche die Atmosphäre beinahe erzeugt, in der sich das Drama entwickelt« (Ebd.)⁷⁸. Zwei Monate später schrieb Kutscher tatsächlich sein Gutachten, in dem es ausdrücklich heißt: *Silla* »hat eine Anzahl dichterischer und dramatischer Qualitäten und zeichnet sich aus durch Kraft der Anschauung und Lebendigkeit der Bewegung«. Er bemerkte weiter, einige Szenen »haben einen stark wirkenden Abschluss«, während für andere »eine dramaturgische Überarbeitung notwendig [sei], besonders Streichung von Erzählungen und Berichten« (Ebd.). Der Theaterprofessor erhoffte schließlich für das Drama *Silla* gute Annahme und Erfolg.

Nach dem zweiten Weltkrieg, Ende 1947, bekam Kutscher einen Brief aus Berkeley, Kalifornien, der mit dem Satz anfang:

Sehr verehrter Herr Professor,

⁷⁷ Der Roman *Maria von Burgund in Brügge* erschien im Jahr 1913, *Cristoforo, oder der Aufstand in Neapel* im Jahr 1914.

⁷⁸ Übers. v.V. Hierzu sei angemerkt, dass Giuseppe Boglione in Italien fast ausschließlich für seine Studien über Leonardo und Eleonora Duse sowie für seine Freundschaft und Mitarbeit mit dem Maler Federico von Rieger bekannt ist. Als Theaterdichter verfasste er lediglich historische Dramen, die von schnellen, lebendigen Szenen voll von Charakteren geprägt sind. Der Dichter betonte im Vorwort zum Sammelband seiner Theaterstücke explizit, er habe seiner Einbildungskraft keine Grenzen gesetzt, weil sein Vertrauen in die Entwicklung der Theater Technik gleichfalls unbegrenzt sei (1972: o.S.).

Sie werden es hoffentlich verzeihen, wenn ein Ihnen persönlich Unbekannter sich an Sie wendet um Ihnen einen herzlichen Gruss und einen ebenso herzlichen Dank zu senden. Der Gruss gilt dem mir seit Jahren durch seine Bücher bekannten Forscher; der Dank dem kleinen Büchlein „Drama und Theater“, das im vergangenen Jahr in München erschien.

Es wird Sie vielleicht in Erstaunen versetzen, wieso ich zu diesem Büchlein gelangt bin? Die Erklärung ist einfach: Professor Franz Schneider gab es mir – wie er mir schon vorher des Oeffteren von Ihnen und Ihren Schicksalen gesprochen hatte. (Monacensia, n.k.)

Verfasser jenes Briefes war Henry Schnitzler, der Sohn Arthur Schnitzlers und Neffe Albert Steinrücks. Nach einer Schauspielkarriere in Wien und in Berlin und nach einer europäischen Tätigkeit als Regisseur⁷⁹, war er im Herbst 1938 mit seiner Familie in die USA emigriert. Dort hatte er am Broadway und in mehreren *Summer Theatres* Stücke inszeniert, an Hochschulen unterrichtet und an Universitäten sowie an Colleges Vorlesungen gehalten. Anfang 1942 war seine Berufung an die University of California, Department of Dramatic Art erfolgt, dank welcher er Franz Schneider kennen gelernt hatte. Schnitzlers Lehrfächer waren Regie und Schauspielkunst, die er auch mit praktischen Aufführungen am University Theatre verknüpfte. Die eigentliche Triebfeder zum schriftlichen Kontakt mit Kutscher erörterte Schnitzler wie folgt:

Als ich die letzten Seiten Ihrer Broschüre las, war ich nicht nur bewegt sondern auch beruhigt. Dass es Menschen in Deutschland gibt, die wie Sie, verehrter Herr Professor, ganz einfach „anständige Menschen“ geblieben sind, und die ehrlichst bemüht sind an der Rehabilitierung des Deutschen Volkes mitzuarbeiten – das ist tröstlich zu wissen. Und es ist beruhigend zu wissen, dass solche Menschen eine neue Jugend heranziehen werden, die hoffentlich das organisierte Verbrechertum der letzten schmachvollen Jahre vergessen wird.

Kutscher war nicht nur über die Worte Schnitzlers hoch erfreut, sondern er begriff auch die Wichtigkeit eines wissenschaftlichen Verhältnisses zu einem amerikanischen Theaterexperten, der sich mit der Theorie und Praxis des Theaters beschäftigte. Deshalb antwortete er Schnitzler und bat ihn darum, die von ihm im ersten Brief erwähnte problematische Situation des amerikanischen Theaters näher zu beschreiben. Schnitzler skizzierte dann am 20. Februar 1948 einen Überblick sowohl über die theaterwissenschaftliche Forschung in den USA, die in jüngster Zeit einige bedeutende Veröffentlichungen zu Theaterproblemen der Gegenwart und Zukunft sowie zu Fragen praktischer Art hervorgebracht hatte, als auch über den aktuellen Zustand des amerikanischen

⁷⁹ In Wien am Deutschen Volkstheater, dann in London, wo er 1936 *Professor Bernhardt* am Embassy Theater auführte, und schließlich in Belgien vor dem Anschluss.

Theaters⁸⁰. Das schlüssige Gesamtbild des Theatersystems in Schnitzlers Beschreibung beinhaltete eine Zweiteilung: »auf der einen Seite das kommerzielle Berufstheater, das in New York konzentriert ist – auf der anderen Seite das übers ganze Land verbreitete Theater der Studenten, ohne „Stars“, und ohne Rücksicht aufs „box-office“« (Monacensia, n.k.)⁸¹. Kutschers Reaktion auf solche Auskünfte ist hinsichtlich seiner Vorstellung der Theaterwissenschaft besonders relevant. Mit dem roten Bleistift annotierte er neben Schnitzlers Schilderung der Universitätstheater, die allabendlich spielten und die sogar Wandertruppen hatten, eine Frage, welche implizit schon ein Urteil enthielt: »Wann studieren diese Leute?« (Ebd.). Der Theaterprofessor strebte sein Leben lang nach der Verflechtung von Theorie und Praxis, doch fand er die äußerst praxisbezogene Deklination der Disziplin in den USA mit einer ernsthaften akademisch-wissenschaftlichen Bildung unversöhnlich. Die Theaterwissenschaft als Universitätslehrfach sollte das theoretische Wissen und die praktische Erfahrung verbinden, also historische und stilkundliche Kenntnisse anwenden, um die Praxis zu bereichern und, umgekehrt, die direkte Beteiligung am lebendigen Theater als Korrelat zur seminaristischen Arbeit betrachten. Das von Schnitzler beschriebene Modell mangle also an einem wesentlichen Bestandteil der Wissenschaft: an der theoretischen Ausbildung.

Im Jahr 1948 nahm Kutscher den Verkehr mit einem anderen Kontinent auf: Im November empfing er die Bühnen-Almanache der Freien Deutschen Bühnen - Teatro Aleman Independiente in Buenos Aires. Der Professor bedankte sich schriftlich beim Absender, P. Walter Jacob, Direktor der seit 1939 spielenden deutschen Auslandsbühne, und bekam kurz danach einen langen Brief, in dem Jacob erzählte, er bereite für das kommende Jahr eine Europareise vor. Er möchte wieder einen lebendigen Kontakt mit dem deutschen Theater herstellen und, wenn möglich, einen Ensemble-Austausch mit autochthonen Schauspielhäusern organisieren. Die anfänglichen Absichten Jacobs werden im Briefverkehr allmählich klar, bis es endlich heißt:

Auf meiner Reise werde ich an verschiedenen Stellen in halboffiziellem Auftrag der hiesigen staatlichen Kulturkommission Vorträge über ARGENTINISCHES THEATER halten. Und ich wollte an Sie, sehr verehrter Herr Professor, nun die Frage richten, ob ein derartiger Vortrag sich evtl. auch unter den Sonderveranstaltungen Ihres Seminars bzw. Ihres Institutes

⁸⁰ Schnitzler befasste sich u.a. mit der Konzentration des Berufstheaters in einer einzigen Stadt, New York City, mit der Abwesenheit von Staats- und Stadttheatern sowie vom Begriff „Kulturtheater“, mit dem auf den Geldgewinn gerichteten Hauptziel des Broadways, mit der darauffolgenden großen Bedeutung des „Amateur-Theaters“, das von Universitätstheatern und „Community-Theatres“ betrieben wurde – in den sog. „Community-Theatres“ traten nicht Studenten, sondern Erwachsene aus allen Berufskreisen auf. Dazu äußerte Schnitzler auch den verbreiteten Wunsch nach Dezentralisierung des Theaters, was die Einrichtung ständiger Repertoiretheater in größeren Städten miteinbeziehen sollte.

⁸¹ Kutscher benutzte einige Abschnitte dieses Briefes für die knappe Darstellung der nordamerikanischen Abteilungen „Department of Drama“ in seinem *Grundriß* (1949: 471-473, Anm. 2), was nachher Schnitzlers Enttäuschung verursachte: Seine amerikanischen Kollegen und er selbst sahen die von Kutscher angewandten Informationen als zu alt und unzureichend an. Vgl. Schnitzlers Brief an Kutscher vom 22. Oktober 1949 (Monacensia, n.k.).

unterbringen liesse. Es würde sich um einen zum Teil historischen, die Entwicklung und die Herkunft des südamerikanischen und des speziell argentinischen Theaters behandeln, zum Teil auch aktuellen, die heutige Situation und die jetzt agierenden Hauptgestalten des hiesigen Theaters schildernden Vortrag handeln. Ich möchte annehmen, insbesondere mir offizielles Material von hier zur Verfügung gestellt wird, dass ein derartiger Bericht auch für die Studenten und Hörer Ihrer Universität und speziell Ihres Institutes interessierend sein könnte [...]. (DLA, A:Kutscher 57.4748/1)

Die Vorlesung fand tatsächlich am 17. Mai 1949 statt; es handelte sich um den allerersten Vortrag in München über „Argentinisches Theater“. 1951 stellte sich auch das Teatro de habla alemana von Santiago de Chile schriftlich vor, ein kleines deutsches Theater in der chilenischen Hauptstadt, das Reinhold K. Olszewski seit einer Saison eröffnet hatte. Olszewski war ein ehemaliger Kutscher-Schüler, der auf die Segnung seines alten Meisters nicht verzichten wollte: Die Direktion des Theaters zielte darauf hin, zum Beginn der Spielzeit ein Programmheft herauszugeben, sodass er Kutscher schrieb: »[E]s wäre unvollständig für mich, wenn Sie mir nicht die grosse Freude machen würden, mir einige kurze Zeilen dafür zuzuschicken, als einem Ihrer vielen treuen Schüler im Auslande« (Monacensia, n.k.).

Infolge des ersten Besuchs der Münchner theaterwissenschaftlichen Gruppe in Istanbul bekam Kutscher am 16. April 1954 einen Brief von Max Meinecke, einem deutschen Spielleiter und Intendant der Städtischen Bühne in Istanbul. Meinecke teilte dem Theaterprofessor darin mit, es sei möglich, daß er »ab Herbst an der Universität Istanbul Vorlesungen über Theaterkunst halten« werde. Er fügte ferner hinzu: »Möglich auch, daß sich aus diesen Vorlesungen später eine theaterwissenschaftliche Abteilung entwickelt. Dann würde ich mich natürlich um Ihren Rat und Ihre Hilfe für den Aufbau eines Instituts bemühen« (DLA, A:Kutscher 57.4961). Als Meinecke dann im Frühling 1956 eine Reise nach Deutschland plante, wandte er sich erneut an Kutscher: »Für eine kleine „Plauderei“ in Ihrem Kreise stehe ich natürlich zur Verfügung«; am 3. Juni 1957, vor seiner zweiten Reise nach München, legte er dem Theaterprofessor nochmals eine Bereiterklärung vor: »Wie immer [...] eine „Plauderei“ über meine Arbeit in Istanbul, besonders über die Nachwuchspflege zu sprechen, aber auch meine Pläne zur Entwicklung eines FESTIVAL ISTANBUL in Ihrem Kreise vorzutragen« (Ebd.)⁸².

Der Kutscher-Mythos und der Ruhm seines Kreises erreichte in den 1960er Jahren sogar Australien, wie ein Schreiben von Kurt Hommel belegt. Der frühere Schüler hatte nach der

⁸² Da Kutscher über Meinecke schrieb: »Seine künstlerische Gesinnung konnte ich bei verschiedenen Vorträgen, die er in der Falckenbergschule und vor meinen Schülern in München gehalten hat, genauer auch in Planenden kennenlernen«, kann man mit Sicherheit behaupten, dass Meinecke mehrmals Gastvorträge im Kutschers Kolleg hielt (DLA, A:Kutscher 57.4961).

Dissertation bei Kutscher (1955) an der Universität Sydney und an vielen lokalen Theatern mitgearbeitet. Er hatte sich ferner darum bemüht, ein deutsches Theater in Australien zu entwickeln⁸³, und 1957/58 hatte er dort das erste deutschsprachige Krippenspiel zur Aufführung gebracht. Am 21. Januar 1960 teilte er »der Freude wegen« Kutscher mit, dass seine Kollegen von der Universität Sydney »außerordentliches und wohlwollendes Interesse zeigten« als er ihnen eine Auswahl von Kutschers theaterwissenschaftlichen Werken vorlegte. Sie übertrugen ihm dann die Bestellung vieler Bücher. Kurt Hommel konnte daher nur den folgenden Schluss ziehen: »Der Name Professor Kutscher hat auch hier längst seinen gebührenden Klang!« (Monacensia, n.k.).

⁸³ Siehe z.B. den Artikel *Big Audience For Play In German* über die allererste Aufführung in deutscher Sprache, die man in der Hauptstadt Australiens veranstaltete – d.h. die vom Kleinen Wiener Theater von Sydney inszenierte *Antigone* unter Kurt Hommels Regie (1957: 5) – sowie eine Nachricht im *Canberra Diary* von *The Canberra Times* über zwei von Hommel geleitete Studentenaufführungen (1958: 5).

Was weiterlebt: die letzte Entwicklungsphase der Lerngemeinschaft

Kutschers Zukunft – das ist unsere Gegenwart. Daß uns diese Gegenwart gehört, wird man nicht behaupten dürfen. Aber die inzwischen nicht nur älter, sondern auch reifer gewordene Disziplin hat in den vergangenen Jahren mehr erreicht als der Theaterprofessor je zu träumen gewagt hätte. Ich konstatiere das mit Stolz, aber ohne Überheblichkeit. Denn meine Mitarbeiter und ich wissen genau, daß wir alle in Artur Kutschers Schuld stehen. Ohne die beharrlichen Bemühungen dieses streitbaren Pioniers um die akademische Anerkennung der Theaterwissenschaft hätten sich das Kultusministerium und die Universität in den sechziger Jahren schwerlich zur Errichtung eines Ordinariates und zur außerordentlich kostspieligen Instituts-Neugründung bereitgefunden. (Lazarowicz 1978: 46)

Die letzte Entwicklungsphase der theaterwissenschaftlichen Lerngemeinschaft um Artur Kutscher bzw. ihre definitive Transformation in eine andere Wissensstruktur entspricht einem Stillstand in der Bereicherung und Erneuerung der Praxis sowie einer Zerstreung der Mitglieder, deren keiner nach Kutscher die Koordination der Gruppe übernahm. Auch wenn Wenger und andere Theoretiker des situierten Lernens in *Communities of Practice* deutlich behaupten, ein Ende gehöre zu allen lebendigen Prozessen (2002: 42), kann man in Essays und Beiträgen über *Communities of Practice* leicht herausfinden, dass Ausdrücke wie ‚Schattenseite‘ und ‚Erbe‘ gegenüber dem Wort ‚Ende‘ maßgeblich vorgezogen werden. Die Umwandlung einer bestimmten Lerngemeinschaft lässt sich an zwei Praxismerkmalen erkennen: das Auseinandertreiben und das Gemahnen (Wenger 1998b). Die Lernenden engagieren sich immer weniger für die gemeinsame Praxis und reduzieren somit ihre Aktivitäten, obgleich sie die Gemeinschaft noch als Informationsknotenpunkt betrachten; allmählich verliert die Gemeinschaft dann ihre Bedeutung für die Wissenserzeugung und für die Identitätsentwicklung, bis sie nur als Erinnerung bei den ehemaligen Mitgliedern bleibt, die das angehäuften Wissen und die gesammelten Erfahrungen in andere Lernstrukturen einsetzen. Nach der Auflösung der ursprünglichen Lerngemeinschaft ist gerade dieses Erbe, das alle Menschen lebenslang eng verbindet, die am kooperativen Handeln beteiligt waren.

Nach dem zweiten Weltkrieg lassen sich einige kritische Punkte im Wissenssystem der Münchner Theaterwissenschaft beobachten: Zum einen erlitt die Lerngruppe den Verlust der Harmonie zwischen der Lokalität der Beschäftigung und der bestrebten Globalität der Partizipation. Der kosmopolitische Charakter des Wissensbereichs sowie der theaterwissenschaftlichen Forschungspraxis war mit dem Nationalsozialismus in Frage gestellt worden, sodass die

Kooperation der Mitglieder für die Erreichung der gemeinsamen Ziele an Wert verloren hatte⁸⁴. Zum anderen behinderte die Struktur der Gemeinschaft selbst, eine neue Führung zu entwickeln. Kutscher hatte sich von Anfang an als Koordinator der Lerngruppe vorgestellt und hatte die Aushandlung von Konzepten und Materialien unterstützt, wobei er sich jedoch mehr auf die Identitätsentfaltung seiner Mitwirkenden als auf die Ausbildung von Nachfolgern an der Universität konzentriert hatte⁸⁵. Solch eine komplizierte Situation führte dazu, eine offene Debatte über die Rolle der Theaterwissenschaft sowie über die Wirksamkeit deren Praxis zu vermeiden; der Zufluss an neuen Themen hatte sich auch verringert. Die Lerngemeinschaft war nicht mehr in der Lage, neue Ideen, Instrumente und Handlungen in Bezug auf den veränderten globalen Kontext zu entwerfen. Dass die von Kutscher jahrelang geleitete theaterwissenschaftliche Gruppe mit dem Untergang der Weimarer Republik zum letzten Entwicklungsstadium gekommen war, erkennt man auch an einem Detail in der Autobiographie des Theaterprofessors: Kutschers Lebenserinnerungen gliedern sich in sechs Kapitel, wobei jeder einen bestimmten Lebensabschnitt beschreibt. Das vorletzte Kapitel, das Kutschers schlüssigem Kommentar über die späte Anerkennung seiner Tätigkeit folgt, trägt den vielsagenden Titel *Im Dritten Reich und danach (1933 – 1960)*, als ob der Theaterprofessor keine Trennung zwischen seinen theaterwissenschaftlichen Bemühungen während der nationalsozialistischen Herrschaft und denen nach dem Krieg wahrnehme. Tatsächlich erfuhr die Praxis seiner Lerngemeinschaft kaum Veränderungen und Kutscher beharrte auf seiner Absicht, die Theaterwissenschaft an der LMU durch die Gründung eines unabhängigen Institutes endgültig zu etablieren und dazu eine offizielle Ehrung für seine Leistungen zu erhalten. Im Folgenden seien die Faktoren untersucht, die die frühtheaterwissenschaftliche Lerngemeinschaft ausgelöst haben.

Theorie und Praxis der Münchner Theaterwissenschaft »im Dritten Reich und danach«

In der Zeitspanne 1939-1943⁸⁶ versuchte Kutscher trotz der kulturellen Erstarrung im Nationalsozialismus und trotz der vielen persönlichen Schwierigkeiten an der Universität seine

⁸⁴ Um einen Überblick über die Tätigkeit des Kutscher-Kreises in der Zeitspanne 1933-1944 zu erhalten vgl. den Exkurs „Die Theaterwissenschaft und Artur Kutscher im Nationalsozialismus“.

⁸⁵ In diesem Hinblick muss man den Unterschied zwischen Kreis und Schule klar vor Augen führen.

⁸⁶ Kutschers außeruniversitäre Tätigkeit wurde 1944 wegen der schwierigen Lage Deutschlands unterbrochen. Am 12. Juli war seine Wohnung in der Antonienstraße endgültig ausgebrannt und eingestürzt, wobei 1500 Bücher seiner Privatbibliothek verbrannt und noch mehr Bücher durch Wasserschaden total beschädigt wurden. Vgl. den Brief von Kutscher an Plunien, 28. Juli 1944 (DLA, A:Kutscher 07. 133.2/ 9) sowie Laksberg 2000: 158. Der Theaterprofessor und seine Tochter Kriemhilde, die mit ihm in München geblieben war, fanden in der Villa einer ihrer Freundinnen Unterkunft und Verpflegung. Da der Unterricht an der Universität noch im zerstörten Gebäude stattfand, fuhr Kutscher fast jeden Tag von Unterwössen am Chiemsee, wo seine Frau mittlerweile lebte, in die Stadt. Bereits im September 1943 hatte Kutscher Gottfried Kölbel über seine partielle Umsiedlung berichtet: »[I]ch bin natürlich an die Universität gebunden und muss dort sein, wo meine Studenten sind« (Monacensia, A I/14). Erst 1956 gelang es der Familie Kutscher, wieder eine Wohnung in München zu erhalten. Schon Anfang 1949 hatte der Dozent versucht, zuerst durch das Studentenwerk München und dann durch private Kontakte eine 4-Zimmerwohnung in der Stadt zu finden. Da aber sogar planmäßige Professoren in der Zeit wegen »der äußerst ungünstigen Wohnungs-lage« weit außerhalb Münchens

Führung mit dem aufgeführten Theater nicht zu verlieren. Er veröffentlichte zwei Beiträge, die nicht nur einen bestimmten Spielplan oder gewisse Inszenierungsprobleme behandelten, sondern auch die Rolle von Künstlern betonten, die sich am lokalen Theater beteiligten oder beteiligt hatten: *Anmerkungen über Anzengrubers ‚Doppelsebstmord‘* im Programmheft des Bayerischen Staatsschauspiels (1939) und *Mozart-Inszenierungen* anlässlich der Reichs-Mozart-Woche 1941. Die Tatsache, dass das Bayerische Staatsschauspiel »aus Gründen der Stammesbeziehungen« auch Dramen von österreichischen und tirolischen Dramatikern inszenierte, schätzte Kutscher sehr: Anzengruber habe endlich nach vielen Jahren seinen Platz im Spielplan deutschsprachiger Theater wieder gefunden (1939: 7). Der österreichische Bühnendichter, der auch Wanderschauspieler gewesen war, verdiente die große Wertschätzung des Theaterprofessors, nicht nur weil er seine künstlerische Tätigkeit als »Mission im Dienste der Menschenliebe« konzipiert (Ebd.), sondern auch weil seine dramatische Produktion immer die konkrete Darstellbarkeit auf der Bühne bedacht habe (7f.). Die Tradition des österreichischen Volksstücks habe Anzengrubers Dramen am meisten geprägt, doch habe der Dramatiker auch die Neuerungen verspürt, die das „moderne“ Theater erregen, vor allem im Hinblick auf die Sprache und auf das Milieu: »Seine Sprache ist nicht realistisch im dialektischen Laut – sie wird nirgends in Oberösterreich so gesprochen – aber sie ist derb und frisch, von bäuerlicher Struktur, besonders im Dialog. Am wenigsten realistisch ist das Milieu: es ist Theater« (8). Und in der Tat hatte sich diese Spannung zwischen „realistisch“ und „theatralisch“ in der Dramatik des neuen Volksstücks als besonders produktiv erwiesen: Von den 1920er Jahren an hatten Theaterautoren mit einem Duktus gearbeitet, in welchem sich die dargestellte Gesellschaft widerspiegeln konnte und welcher umgekehrt den gesellschaftlichen Zustand der Figuren zu charakterisieren vermag. In Kutschers Anzengruber-Artikel wird das im Staatsschauspiel aufgeführte Drama nicht einmal erwähnt, nur die stilistischen Hauptmerkmale von Anzengrubers Stücken werden hervorgehoben, so als zeichne der Theaterprofessor eine Art Entwicklungslinie, die Ludwig Anzengruber mit den späteren Volksstückautoren verbindet. Man gelangt außerdem zum Eindruck, dass Kutscher auch während der (und in Opposition zur) Nazi-Herrschaft die lokale Betätigung der Deutschen an mimisch-pantomimischer Ausdrucksform unterstützen wollte, wobei er die Leistungen einzelner Theatermenschen oder die Fortschritte in der Inszenierung darlegte. Bezüglich dieses letzten Aspekts beschrieb Kutscher die Inszenierungen von Mozarts Opern sorgfältig, also analysierte er, wie man im Laufe der Zeit – vom späten 18. Jahrhundert bis zu Rudolf Hartmanns *Zauberflöte*-Inszenierung vom November 1937 an der Staatsoper München – versucht hatte, aus dem musikalischen Rhythmus die angemessene

wohnten, musste Kutscher 7 Jahre auf seine Wohnung warten. Vgl. den Brief von Walther Gerlach, Rektor der Universität München, an Kutscher, 8. März 1949 (DLA, A:Kutscher 57.4523).

Bühnenform zu gewinnen⁸⁷. Für jede Operninszenierung gelte nämlich das Prinzip: »Dem rhythmischen Grundzug der Musik entsprechend, müssen die Bewegungen, die Charaktere, Situationen gestaltet werden« (1941: 78). Wie im Fall der *Doppelsebstmord*-Aufführung im Bayerischen Staatsschauspiel diente auch die Mozart-Woche dem Theaterprofessor nur als Vorwand, sich über die Wichtigkeit einer intensiven Beschäftigung mit der Theaterkunst bzw. mit einer besonders wirksamen Form der menschlichen Selbstdarstellung zu äußern.

Nach dem Krieg nahm Kutscher seine publizistische Tätigkeit wieder auf, in dem Versuch, das theaterwissenschaftliche Gespräch in Deutschland weiterzuführen: 1946 erschien das im III. Kapitel schon behandelte Büchlein *Drama und Theater*, zwischen 1947 und 1948 kamen vier Aufsätze heraus, die jeweils Frank Wedekind, dem deutschen Theater im Allgemeinen, Kutschers noch unveröffentlichtem „Lebenswerk“ *Deutsche Stilkunde* und den Bemühungen des Theaterprofessors gewidmet wurden⁸⁸. Kutschers Augenmerk richtete sich also nicht auf konkrete Aufführungen oder auf neue Stücke, sondern auf die hohen Verdienste des vergangenen deutschsprachigen Theaters und der Wissenschaft vom Theater. Besonders wichtig ist in diesem Zusammenhang die im *Karussell* veröffentlichte Antwort Kutschers auf Hermann Sinsheimers Essay *Das deutsche Volk im Spiegel seiner Bühne*. Bei der Eröffnung seines Artikels schrieb Kutscher: »Der aufsehenerregende Aufsatz ist theaterwissenschaftlich und stilkundlich unhaltbar. Es tut mir leid, das dem verehrten Theaterkritiker sagen zu müssen. Bühnenkunst ist keine Raumkunst wie Architektur und Plastik, sondern eine Kunst der Bewegung, der Mimik« (1948a: 55). Von dieser Prämisse ausgehend bewies der Theaterprofessor erstens, dass die überpersönliche, öffentliche Kennzeichnung des Mimus »in Unterhaltung mit den primitiveren Mitteln einer ernsten oder komischen Darstellung einfachster allgemein-menschlicher Beziehungen« besteht, und zweitens, dass dieses »Menschheitliche« und das Triebhafte »für jeden Zuschauer einen anderen Sinn hat« (Ebd.). Nichtsdestotrotz besitze das auf Mimus beruhende Drama auch nationale Eigentümlichkeiten, deshalb konnte man nach Kutschers Meinung nicht behaupten, das deutsche Drama habe nicht in Deutschland seinen Ursprung. Während Sinsheimer für die These argumentiert hatte, dass die einzigen eigentümlichen Ausdrucksformen der deutschen Tradition das Gedicht und das Märchen seien, betrachtete Kutscher das Drama als eine ursprünglich deutsche Art des dichterischen Äußerns, die mindestens seit dem 14. Jahrhundert gepflegt worden sei⁸⁹. Anstelle

⁸⁷ Ein besonderes Verdienst wurde hier Adolphe Appia zugeschrieben. In seinen Überlegungen stellte er fest, jede Musik verlange vom Darsteller einen eigenen Stil (1941: 78).

⁸⁸ Es handelt sich dabei um die Artikel: *Eine unbekannte französische Quelle zu Frank Wedekinds „Erdgeist“ und „Büchse der Pandora“* (1947), *Die deutsche Bühne* (1948), *Geist und Seele in der Kunst* (1948), *Zwischen Kunst und Wissenschaft. Selbstbildnis eines Professors* (1948).

⁸⁹ Im Gegensatz z.B. zum spontanen, naiveren Theaterstück, das von den Franzosen und Italienern am meisten gepflegt worden sei.

einer abschließenden Betrachtung bildet eine Aufforderung an seine Mitbürger zur erneuten Beteiligung an der Theaterkunst den Schlussteil von Kutschers Überlegungen: »Die dramatische Gestaltungskraft der Deutschen wird sich wieder regen, überall – aus dem Erlebnis tiefster Erschütterung« (57).

Eine Sonderstellung in dieser Enthaltung Kutschers, was die Besprechung gegenwärtiger Theateraufführungen betraf, nahm ein Zeitungsartikel vom 5. Juni 1948 ein, der über die szenische Uraufführung des *Faust*-Balletts *Abraxas* von Werner Egk im Münchner Prinzregententheater berichtete. Dort würdigte Kutscher sowohl die textliche Vorlage als auch den Darstellungsstil Egks, welcher allerdings »nur der unmittelbaren magisch-sinnlichen Beeindruckung« hätte dienen können (5). Der Theaterprofessor ging wieder auf alle von ihm genannten „Elemente“ und „Hilfskünste“ des Theaters ein, und es ist kein Zufall, dass er gerade im Tanz einen günstigen Ansatzpunkt für seine theaterwissenschaftliche Überlegungen in dieser späten Zeit fand. Kutscher kehrte zum Ursprung des Theaters zurück, um die Eigenart der Theaterkunst sowie die Leistungen der Theaterwissenschaft nochmals zu markieren. In dieser Bestrebung suchte Kutscher eine Anknüpfung an ähnliche Bemühungen in Köln und Wien. In der von Carl Niessen und von ihm selbst herausgegebenen Reihe „Die Schaubühne. Quellen und Forschungen zur Theatergeschichte“⁹⁰ veröffentlichte Kutscher sowohl die Untersuchung *Die Comédia dell’arte und Deutschland* (1953), wo er sich auf die ältesten Abbildungen der Commedia dell’arte und dadurch auf die erste Form jener Spielgattung konzentrierte, als auch die Edition *Ein altes deutsches Josephspiel: Von den zwölf Söhnen Jakobs des Patriarchen* (1954), einen kommentierten Abdruck des Tiroler Josefsspiels von 1677, dessen Handschrift sich damals in Kutschers Besitz befand⁹¹.

Dabei handelt es sich um die letzten theaterwissenschaftlichen Veröffentlichungen des Münchner Theaterprofessors. Dem damals über 75 Jahre alten Kutscher mangelte die Kraft dazu, die von seiner Arbeitsgruppe jahrzehntelang gesammelten Kenntnisse und Erfahrungen, geteilten Ressourcen und Visionen neu auszuhandeln und diese mithin in eine neue Trajektorie zu steuern. Das wissenschaftlich generierte Wissen verblasste zunehmend und der Kutscher-Kreis existierte nur noch in der Beziehung zwischen dem Dozenten und seinen Schülern oder Freunden, die sich gegenseitig im kulturellen Bereich unterstützten. Die Mitglieder der Münchner theaterwissenschaftlichen Gruppe betrachteten also ihre Lerngemeinschaft nicht mehr als privilegierten *Locus* des Wissenserwerbes und der Wissenserzeugung, sondern als eine geistige Brücke sowohl zu den erfolgreichen Künstlergenerationen der vergangenen Jahrzehnte als auch zu den aufstrebenden Jugendlichen, für welche (Theater)Kunst und Wissenschaft keine Abstrakta

⁹⁰ In Verbindung mit Artur Kutscher wurden die Bände 10 (1935) – 55 (1960) herausgegeben.

⁹¹ Kutscher verfasste ein theaterwissenschaftliches Vorwort, Mathias Insam schrieb die sprachgeschichtliche Einführung zum Stück, während Anton Dörrer über die Verfassung und Übertragung der Manuskripte berichtete.

waren, sondern direkte Wege zum gesellschaftlichen Aktivismus. Man könnte sogar behaupten, es seien manche zur Gewohnheit gewordene Aktivitäten, Verhaltensweisen und Handlungen, welche die letzte Phase der von Kutscher geförderten Theaterwissenschaft prägten, während die theoretische Reflexion über die Praxis selbst vernachlässigt wurde. Einen Beweis dafür liefert die Tätigkeit des Theaterprofessors in den 1950er Jahren: Kutscher verfasste vor allem kurze Aufsätze oder persönliche Erinnerungen, die sozusagen als historisches Gedächtnis bzw. Gewissen des theaterwissenschaftlichen Unternehmens gelten können. Auch im Namen seiner Studenten lobte er z.B. das Kunstschaffen von Kasimir Edschmid (in Schab 1950: 19) und von Otto Falckenberg (1952), rief die alten Zeiten des „Akademisch-Dramatischen Vereins“ (Ebd.), seine jugendlichen Begegnungen mit berühmten Dichtern (1951; 1955b) und seine theaterwissenschaftlichen Bemühungen (1955a; 1956) wieder wach. Dort zollte der Professor alten Kampfgenossen seinen Dank und half zugleich ehemaligen Studenten bei ihrer Karriere. Er betrachtete sich noch im hohen Alter als ein Bindeglied zwischen Generationen; es lassen sich dennoch zwei Orientierungen seines Handelns eindeutig erkennen: Zum einen blickte er auf die zwei „goldenen Epochen“ der deutschen Kunst und Kultur zurück – d.h. die Jahrhundertwende und die Weimarer Republik –, zum anderen versammelte er wieder viele junge Wissenschaftlern, Kunstbegeisterten und Kritikern, die seinen Kreis erweiterten. Als ihn sein früherer Schüler Alois Johannes Lippl, Intendant des Münchner Residenztheaters, beispielsweise darum bat, einige Zeilen zur Widereröffnung des Theaters am 28. Januar 1951 zu verfassen, gab er seinen Erinnerungen über drei Generationen von Schauspielern Ausdruck und schloss mit den ermahnenden Worten ab:

Zum Ruhme Münchens um und nach der Jahrhundertwende muß gesagt werden, daß das Publikum sich an den Darbietungen der Bühne höchst aktiv beteiligte. Das alte Residenztheater war der Ort leidenschaftlicher Bekenntnisse, ja unerbittlicher Schlachten im Zuschauerraum um Drama, Schauspielkunst, Regie und Szene. Und diese Kämpfe wurden nach Schluß der Vorstellung oft bis lang nach Mitternacht fortgesetzt in dem gegenüberliegenden Spatenbräu oder der benachbarten Torgelstube. [...]

Möge das neue Haus in einer glücklicheren Zeit solche Stunden wiederbringen! (40)

Auf ähnliche Weise verfasste Kutscher einen Brief, der im Almanach *Aus der Romanstraße* anlässlich des 5-jährigen Bestehens des Kurt-Desch-Verlages (1953) veröffentlicht wurde, dessen Gründer und Leiter ein ehemaliger Schüler von ihm war, und schrieb das Geleitwort zu einem Buch, das von zwei seinen früheren Studenten und Freunden herausgegeben wurde: *Rhodos. Porträt einer Insel* (1959). Der Theaterprofessor hatte sogar an der Entstehung jenes photographischen Buchs mitgewirkt: Er selbst erzählte im Geleitwort, wie der Photograph Hannes

Kilian eines Tages an ihm mit der Bitte herantrat, den Text zu einem Bildbuch über Rhodos zu schreiben. 1958/59 war Kutscher aber mit der Verfassung seiner Autobiographie beschäftigt und verwies Kilian an seine Schülerin Käthe Brotze. Was die neue Studierendengeneration der 1950er Jahre betraf, bekam auch diese die konkrete, wertvolle Hilfe des Theaterprofessors: Als Edgar Reitz z.B. seinem Dozenten enthüllte, er wollte mit der Theaterwelt in Berührung kommen, rief Kutscher seinen alten Schüler Hans Schweikart, Intendant der Münchner Kammerspiele, an. So begann Reitz seine Karriere als Regieassistent (Reitz 2015).

Die größte Bestrebung Kutschers war aber damals der Kampf um die Einrichtung eines selbstständigen theaterwissenschaftlichen Institutes in München. Das wäre nicht nur eine öffentliche Anerkennung der Leistungen seiner Lerngemeinschaft gewesen, sondern auch die Grundlage für die Weiterentwicklung dieser Lernstruktur. Erst ein eigenständiges durch die Universität finanziertes Institut hätte durch Projekte, Experimente, Tagungen, zwischenuniversitäre Partnerschaften und globale Beziehungen die transkulturelle Theaterkunst und -forschung pflegen können. Besonders relevant in diesem Zusammenhang ist Kutschers angespanntes Verhältnis zur Münchner Universität, das einerseits zu wiederholten Demütigungen und Niederlagen bezüglich der Etablierung eines Instituts und der Emeritierung des Theaterprofessors führte, und das andererseits die Mitglieder des Kutscher-Kreises zum letzten Mal in der Verehrung des „Außerordentlichen“ zusammenschweißte. Das Verhältnis zur LMU hatte sich bereits zwischen 1925 und 1926 verschlechtert und Kutscher hatte anscheinend auch an eine theaterwissenschaftliche Achse München–Wien gedacht, welche die Lernstruktur der eigenen Gemeinschaft durch die Verbindung mit einer anderen Universität hätte schützen können. Im März 1925 wurde eine Art Mobilität von Materialien und Dozenten zwischen Wien und München vorgesehen, um aus den Städten die größte Zentrale der europäischen Theaterwissenschaft zu machen. Der Vorschlag kam von Joseph Gregor, der 1922 die Theatersammlung in der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien begründet hatte⁹². Damals befand sich die Sammlung Hugo Thimigs in Wien, während die heiß umstrittene Sammlung Albert Kösters neulich von der bayerischen Staatsbibliothek erworben wurde. Gregor sah in Kutscher den zukünftig möglichen Verwalter der Sammlung, deshalb weihte er ihn in seine Idee ein, die Gemeinsamkeiten der Wiener und der Münchner Sammlungen »so innig [zu] gestalten«, dass es dadurch »eine *einzigste süddeutsche Sammlung*« entstehen konnte (DLA, A:Kutscher 57.4540/3) (Herv. im Originaltext). Wenngleich Gregors Plan nicht ausgeführt wurde⁹³,

⁹² Joseph Gregor wurde beim Aufbau der Theatersammlung der Wiener Nationalbibliothek vom damals jungen Schauspieler Henry Schnitzler geholfen. Zu den Beziehung zwischen Gregor und Schnitzler siehe den Brief vom 14. Dezember 1947, den Schnitzler an Kutscher sandte (Monacensia, n.k.).

⁹³ Die Gründe sind vielmehr darin zu suchen, dass Kutschers Lage an der Münchner Universität zwischen 1925 und 1926 besonders angespannt war. Außerdem gehörte Gregor scheinbar nicht zur Gruppe der von Kutscher

blieben die Wiener Institutionen die ersten Verbündeten des Kutscher-Kreises im Kampf um die Würdigung der Theaterwissenschaft. Fast zwanzig Jahre nach jenem Brief von Joseph Gregor, in den letzten Monaten des zweiten Weltkriegs, teilte Kutscher dem Dekan der Universität München mit, er schicke seine Studenten im letzten Semester zur Prüfung nach Wien, weil sich die Theaterwissenschaft dort als selbständiges Prüfungsfach hatte etablieren können. Kindermann hatte sich seit Langem bereit erklärt, Kutschers Doktorarbeiten anzunehmen – er hatte dem Münchner Kollegen umgehend versichert: »Ihren Schülern im höheren Semester steh ich selbstverständlich jederzeit gerne zur Verfügung. Wir müssen in diesen Dingen fest zusammenhalten und einander helfen, wo wir nur können. Jedenfalls dürfen Sie immer auf mich und mein Institut rechnen« (DLA, A:Kutscher 57.4791/6). Daraufhin hatte der Dekan bereits einem von Kutschers Doktoranden gestattet, im Nebenfach Theaterwissenschaft in Wien geprüft zu werden und in den übrigen Fächern in München⁹⁴. Wegen des anhaltenden Krieges musste aber die Interaktion zwischen Kutscher und Kindermann unterbrochen werden; erst Ende Dezember 1948 sandte der Wiener Dozent einen Brief nach München, um den Kontakt zu Kutscher wieder aufzunehmen (DLA, A:Kutscher 57.4791/9). Auf Kindermanns Anregung verfasste der Theaterprofessor ein kleines Selbstporträt von ihm selbst, das 1956 mit dem Titel *Meine theaterwissenschaftlichen Bemühungen* in der Fachzeitung des Wiener Instituts „Maske und Kothurn“ veröffentlicht wurde. Kindermann fragte Kutscher auch, ob er die Redaktion »auf Bringenswertes« aufmerksam machen könnte, »sei es auf hochbegabte Arbeiten dortiger Doktoranden oder Privatforscher, sei es auf Abdruckenswertes« für die sog. „Schatztruhe“ der Zeitung (DLA, A:Kutscher 57.4791/10). Als Kindermann aber vor der Veröffentlichung das Selbstporträt Kutschers las, fühlte er sich gezwungen, dem älteren Kollegen den folgenden Brief zu schicken:

Im Interesse unserer sonst so gutnachbarlichen Beziehungen zur Münchner Universität möchte ich Sie herzlich bitten, mit der kleinen, mit Bleistift vorgeschlagenen Streichung bzw. Korrektur einverstanden zu sein. / Vielleicht schaffen wir so besser das Terrain für eine Besserung der Zustände pro futuro. Ich wünsche es jedenfalls im Interesse der Theaterwissenschaft von Herzen. (DLA, A:Kutscher 57.4791/14)

Auch wenn die erste Fassung von Kutschers Beitrag nicht bekannt ist, erfährt man aus diesem Brief nicht nur, dass Kindermann offensichtlich diplomatische Vorsicht wahrte, sondern auch, dass sich Kutschers Kampf um das theaterwissenschaftliche Institut verschärft hatte. Die Kluft zwischen

hochgeschätzten Wissenschaftler: Obwohl Gregor als einer der führenden Theaterwissenschaftler seiner Zeit galt, wurde er nur einmal in Kutschers Arbeiten erwähnt – gerade in Bezug auf seine Theatersammlung (1936: 181).

⁹⁴ Siehe dazu Kutschers Brief an Hans Knudsen vom 18. Januar 1945 (DLA, A:Knudsen 74.495/2).

öffentlicher Ehre und akademischer Verachtung wurde kurz vor Kutschers Pensionierung noch tiefer: Zu Ehren des Theaterprofessors wurde z.B. ein geselliger Empfang am 17. Juli 1957, anlässlich der Vollendung seines 100. Semesters als Dozent, in der Lenbachgalerie bereitet⁹⁵ und ein Jahr später, zum 80. Geburtstag, wurde Kutscher mit dem Großen Bundesverdienstkreuz ausgezeichnet; die Münchner Alma Mater war indessen noch nicht bereit, ihm ein angemessenes Amt zu verschaffen. Bereits am 4. Juni 1958 hatte der Theaterprofessor an den Dekan der Philosophischen Fakultät Anton Spitaler ein Gesuch um Emeritierung gerichtet, am 1. August fügte er seinem Gesuch »noch zwei später erhaltene obrigkeitliche Stimmen von Wichtigkeit« hinzu: die Glückwünsche voller Dankbarkeit von Seiten des Bayerischen Staatsministers für Unterricht und Kultus und den Telegraph des Bundesministers des Inneren in Bonn, Gerhard Schröder (BayHStA, MK 43931). Spitaler, der für die Umwandlung von Kutschers Pension in eine Emeritierung nichts tun konnte, übersandte dem Bayer. Staatsministerium für Unterricht und Kultus am 18. August beide Schreiben des Theaterprofessors »zur Kenntnisnahme und möglicherweise zur weiteren Veranlassung« (Ebd.). Im Nachlass Kutschers befindet sich ein Abdruck des Antwortbriefs vom Bayer. Staatsministerium:

29. August 1958, München

Betreff: Gesuch des apl. Professors a.D. Dr. Artur Kutscher um Emeritierung

Gem. Art. 11 Abs. 1 HSchlG können nur planmäßige o. und ao. Professoren von der Verpflichtung zur Abhaltung von Vorlesungen und Übungen entbunden, d.h. emeritiert werden. Prof. Dr. Kutscher ist [...] Privatdozent mit Vergütung und außerplanmäßiger Professor im außerplanmäßigen Beamtenverhältnis an der Universität München gewesen. Die zwingenden gesetzlichen Voraussetzungen für eine Emeritierung sind deshalb bei ihm nicht gegeben. (Monacensia, n.k.)

Am 30. Oktober 1958 schrieb Kutscher dem Staatsminister Maunz einen fast verzweifelten Brief, mit dem er »um gütiges Verständnis und Hilfe« bat (BayHStA, MK 43931). Einerseits war Kutscher von wirtschaftlichen Sorgen geplagt⁹⁶, andererseits erfreute er sich im Theaterbereich sowie im kulturellen Leben immer größer Wertschätzung⁹⁷:

⁹⁵ Siehe dazu die Einladungskarte im Nachlass Gottfried Kölwels (Monacensia, GoK B 382).

⁹⁶ Hier sei nur erwähnt, dass Kutscher wegen wirtschaftlichen Schwierigkeiten im Jahr 1957 ca. 3400 Autographen seiner Sammlung an das Deutsche Literaturarchiv Marbach verkaufte.

⁹⁷ Kurz bevor Carl Niessens Emeritierung erhielt Kutscher bspw. einen Brief von der Universität Köln, mit dem der Dekan der Philosophischen Fakultät ihn vertraulich darum bat, seine »persönliche Meinung über Persönlichkeiten, die für die Neubesetzung in Frage kommen, freundlichst mit[z]u[te]ilen« (Monacensia, n.k.).

Gegenüber diesen grossen Zeugen habe ich festzustellen, dass die Theaterwissenschaft in der grössten philosophischen Fakultät missachtet, und sogar das Fach überhaupt nur im Zusammenhang mit einer Ergänzungswissenschaft zugelassen wird im Gegensatz zu Berlin, Wien, Köln und Mainz, wo sie als allen übrigen Wissenschaften gleichberechtigt gilt. Dass man dabei nicht vorrücken kann, ist klar. Briefe Vertrauter sprechen von einer weithin sichtbaren Ungerechtigkeit. [...] Aber vielleicht wissen Sie ein Mittel zur Abhilfe solcher Bedrängnisse. (Ebd.)

Maunz' Antwort kam am 17. Dezember und erweckte in Kutscher die Hoffnung auf die Einrichtung eines Ordinariats für Theaterwissenschaft:

Die Darlegungen Ihres freundlichen Schreibens vom 30. Okt. 1958, für das ich bestens danke, haben mir Veranlassung gegeben, mich mit Ihrem Anliegen eingehend zu befassen und nachzuprüfen, ob Ihren mir voll verständlichen Wünschen nicht wenigstens zum Teil entsprochen werden kann. Ich habe dies umso lieber getan, als Ihre entscheidenden Verdienste um den Aufbau und die Entwicklung der Theaterwissenschaft an der Universität München mir genau bekannt sind. Ich weiss [sic!], daß hier ein wertvolles Erbe zu verwalten ist.

Nachdem an verschiedenen Universitäten des deutschen Sprachgebietes, so in Berlin, Köln und Wien, planmäßige Lehrstühle für Theaterwissenschaft bestehen, ist der von der Öffentlichkeit und den beteiligten wissenschaftlichen Kreisen wiederholt erhobene Wunsch nach der Vertretung dieses Sachgebietes durch einen planmäßigen Lehrstuhl in München in jeder Weise berechtigt. Die Universität München hat in ihrer Denkschrift aus dem Jahre 1954 die Errichtung eines Extraordinariats für Theaterwissenschaft als eines ihrer wichtigsten Anliegen bezeichnet. Wenn die Schaffung des Lehrstuhls aus haushaltswirtschaftlichen Gründen bisher auch nicht möglich war, werde ich umso mehr bemüht sein, Anträgen der Universität, die in diesem Sinne anlässlich der Aufstellung der kommenden Haushalte vorgebracht werden, zu entsprechen. [...] (Monacensia, n.k.)

Allen Versuchen zum Trotz wurde ein „Ordinariat für Theatergeschichte“ erst 1963 eingerichtet⁹⁸.

Auch wenn der Kutscher-Kreis seine üblichen Aktivitäten ab den späten 1940er Jahren aufgenommen hatte und auch wenn sich Kutscher nach dem zweiten Weltkrieg für die Bildung bzw. Ausbildung einer neuen Generation erneut eingesetzt hatte, die für die Entwicklung des Theaters und für die akademische Anerkennung der Theaterwissenschaft kämpfen konnte, wurden keine neuen Lerninhalte oder -werkzeuge ausgehandelt und die Lücke im Wissenssystem nicht

⁹⁸ Zur Geschichte der Theaterwissenschaft an der Ludwig-Maximilian-Universität bis zu den späten 1970er Jahren siehe Laksberg 1977: 44-48.

gefüllt. Alte Mitglieder brachten die erworbenen Expertisen und Fertigkeiten in andere Lerngemeinschaften mit sich und die Newcomer fanden außerhalb der anfänglichen Lerngruppe mehr Spielraum. Die von Kutscher koordinierte CoP bildete in den 1950er Jahren nur den Ansatzpunkt für die Mitarbeit einiger Lernender oder für den Meinungsaustausch im künstlerischen Bereich. Sie lebte als Erbe weiter, sogar nach Artur Kutschers Tod am 27. August 1960⁹⁹. In der Rede anlässlich des 100. Geburtstages des Theaterprofessors erwähnte Lazarowicz die »lebendigen Erinnerungen« von Kutschers Freunden und Schülern und sprach diesbezüglich von »eine[r] Form von Präsenz, die das Präsens herausfordert« (1978: 44). Mehr noch als die viel verehrte und viel gehasste, fast legendäre Figur Artur Kutscher fordert die auf der wechselseitigen Beeinflussung von Theorie und Praxis basierende Lernstruktur der Münchner Frühtheaterwissenschaft die Disziplin der Gegenwart heraus.

⁹⁹ Kutscher starb in der Schwabinger Privatklinik Dr. Decker infolge eines Schlaganfalls. Der Theaterprofessor befand sich in der Klinik, weil seine Frau wegen schwerster Hepatitis dort behandelt werden musste und die Tochter Kriemhilde veranlasst hatte, dass er mit in die Klinik ziehen konnte (Laksberg 2000: 159).

Exkurs.

Die Theaterwissenschaft und Artur Kutscher im Nationalsozialismus

Mit der ökonomischen Krise geht einher die ideologische Verunsicherung großer Teile der Bourgeoisie. [...] Bürgerliches Theater und eine entsprechende Theaterwissenschaft haben teil an der ideologischen Reidentifizierung, decken den gesellschaftlichen Bedarf an akzeptabler Ideologie, akzeptabel für das unmittelbare wie mittelbare Interesse des Kapitals. [...] Daß eigentlich erst mit dem Faschismus die materielle Absicherung der Theaterwissenschaft erreicht wurde, ist nach unserer Meinung einzig angesichts der scharfen Krise der bürgerlichen Gesellschaft und der gewaltsamen ökonomischen wie ideologischen Rettungsmaßnahmen, derer sich die bürgerliche Klasse bediente, verständlich. Die Theaterwissenschaft bot die benötigte Legitimation für den Angriff des Faschismus auf das Theater der Weimarer Republik, indem sie den Faschismus als den Bewahrer vor dem kulturellen Untergang würdigte und bestätigte. (Haarmann 1974: 304f.)

1974 beschäftigte sich Hermann Haarmann mit dem Verhältnis der damaligen Theaterwissenschaft zur deutschen Geschichte und im Kapitel *Theaterwissenschaft, Ausbildung und Kapital* versuchte er, einen Ursprung für die „Tradition“ der Disziplin zu finden, deren Wirkung immer noch virulent war. In seinen Worten lässt sich ein breites, offenes Gebiet identifizieren, in dem zwei Ereignisse deutlich verknüpft sind: die materielle Absicherung des Lehrfaches während der NS-Herrschaft und die Beziehung zwischen Theaterwissenschaftlern und Macht. Wenn man den Lebenslauf von den vier wichtigsten Vertretern der frühen Theaterwissenschaft auch nur cursorisch liest, erkennt man sofort die unselige nationalsozialistische Vergangenheit. Was Max Herrmann betrifft, wurde er 1923 zum Leiter des Theaterwissenschaftlichen Instituts an der Universität zu Berlin – zusammen mit Julius Petersen – ernannt und 1930 erfolgte seine Berufung zum ordentlichen Professor. Aufgrund seiner jüdischen Abstammung wurde er 1933 in den Ruhestand erzwungen und 1942 ins KZ Theresienstadt deportiert. Ein Jahr später wurde Hans Knudsen mit einer theaterwissenschaftlichen Professur und Institutsleitung in Berlin betraut, auch wenn er nie habilitiert hatte. Knudsen, ehemaliger Schüler und Assistent Max Herrmanns, gab schon im Oktober 1933 eine Ergebenheitsadresse an Hitler ab und bekannte sich dadurch zum Nationalsozialismus. Bis 1938 arbeitete er für das Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda und als Belohnung dafür bekam er die Professur an der Friedrich-Wilhelm-Universität¹. Erst im Jahr 1965 führten öffentliche Diskussionen über seine Rolle in der NS-Zeit zur teilweisen

¹ Siehe dazu Enghart 2008a: 884.

Suspendierung. Der bereits 1915 zum außerordentlichen Professor ernannte Kutscher trat 1942 der NSDAP bei. Nach einer zweimaligen Entlassung – zuerst im Winter 1945 und dann im November 1946 – wurde er rehabilitiert und lehrte an der Universität München bis zu seiner Pensionierung 1958. Das Jahr 1929 war für Carl Niessens Karriere emblematisch: Er wurde gleichzeitig als ordentlicher Professor und als Truppführer der SA berufen. Der Theoretiker des Thingspiels lehrte bis zu seiner Emeritierung 1959 in Köln, obwohl er nach dem Krieg als politisch „minderbelastet“ eingestuft worden war. Heinz Kindermanns Betätigung an der Universität folgte einem ähnlichen Weg: 1926 wurde er zum ordentlichen Professor ernannt, 1933 wurde er Parteigenosse, in der Zeitspanne 1933-1943 war Kindermann einer der am meisten publizierten deutschen Literaturwissenschaftler und 1943 versuchte er, mit der Anwendung von unterschiedlichen Strategien zum Leiter des „Zentralinstituts für Theaterwissenschaft“ in Wien zu werden². Am 19. Januar 1943 wurde Kindermann tatsächlich nach Wien berufen, um dort das Institut einzurichten, und kurz danach bezog er seine Räumlichkeiten in der Hofburg. Das Institut wurde am 25. Mai eröffnet; Kindermann blieb Direktor bis zum Ende des Krieges, dann wurde er suspendiert. 1955 übernahm er wieder die Leitung des Instituts für Theaterwissenschaft und lehrte an der Wiener Universität bis zu seiner Emeritierung 1966.

In diesem Zusammenhang lohnt es sich, auf Foucaults Interview mit Gill Deleuze über das Thema „Die Intellektuellen und die Macht“ (1972) zurückzugreifen. Der französische Philosoph behauptet, die jüngsten Ereignisse des Weltkriegs und der großen totalitären Regimes hätten den Intellektuellen gezeigt, dass die Massen sie nicht mehr brauchen, um Zusammenhänge verstehen zu können. Die Massen haben nämlich ein vollkommeneres Wissen als die Intellektuellen und können es auch gut aussprechen. In der Gesellschaft herrscht allerdings ein subtiles Machtsystem, welches zum einen das Wissen der Massen zurückhält und ihr Sprechen erschwert, zum anderen von den

² Die Gründung des „Zentralinstituts für Theaterwissenschaft“ in Wien wurde nach dem Anschluss durch Reichsstatthalter Baldur von Schirach forciert, da er sich aus einer kulturpolitischen Perspektive viel vom Lehrstuhl für Theaterwissenschaft erwartete. Die Wiener Universität hatte Kindermann auf ihrer Vorschlagsliste erst an 3. Stelle genannt (z.B. nach Carl Niessen), weil er sich bis dahin hauptsächlich mit Literaturwissenschaft beschäftigt hatte. Doch letztendlich wurde Kindermann wegen seiner Fähigkeit, populäre Wissenschaft und Propaganda zu kombinieren, von der Reichsstatthalterei bevorzugt. Kindermann verstand nämlich, dass die beste Chance für eine leitende Funktion im Bereich der Theaterwissenschaft bestand, und deshalb arbeitete er unaufhörlich daran, in Wien als Fachmann für Theatertheorie hervorzutreten. Kurz nach dem Anschluss veröffentlichte Kindermann den Band *Die Commedia dell'Arte und das deutsche Volkstheater*, in dem er die geopolitische und kulturelle Bedeutung der Theaterstadt Wien für das NS-Regime betonte – eine These, die er 1939 mit der Veröffentlichung von *Burgtheater. Erbe und Sendung eines Nationaltheaters* und *Der Lebensraum des Burgtheaters* noch verstärkte. Dort war von der Notwendigkeit einer »rassistisch-volkshaft bedingte[n] Theaterschreibung« die Rede (1939: 26). Dann betrieb Kindermann die Diffamierung von nicht-deutschen oder jüdischen Theatermenschen (wie Bogumil Dawison) und führte den Raimund- und Grillparzer-Kult ein, wobei er der Entwicklung des österreichischen Theaters zu dienen versuchte. Die ideologische Kooperation mit Baldur von Schirach ist fernerhin nicht unerheblich, da dieser in Wien den strategischsten Ort für das Nationaltheater des „Großdeutschen Reichs“ sah und danach strebte, die besondere Stellung der Stadt durch die Theaterkultur und -forschung zu festigen. Als letzter Schritt zur Institutsleitung kann der Brief an den Dekan der Wiener Universität erwähnt werden, in dem Kindermann klarstellte, nur Wien sei als Standort dieses neu einzurichtenden Zentralinstituts geeignet. Vgl. Haider 1993; Kirsch 1996; Peter 2008.

bürgerlichen Intellektuellen fordert, dass sie sich als die Agenten, als die Subjekte des sozialen Bewusstseins benehmen (Foucault 1987: 107f.). Infolgedessen wird jede Art kulturelle Praxis zu einem »Kampf um die Unterwanderung und Übernahme der Macht, neben allen und mit allen, die um sie kämpfen« (108). In diesem Kampf sind die Beziehungen zwischen dem Interesse an der Macht, der Macht selbst und dem Verlangen nach Macht höchst komplex. Wenn man die dramatischen Auseinandersetzungen der gesellschaftlichen Gruppen und Generationen in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts betrachtet, erkennt man die Dynamik des Machtsystems und dessen interne Beziehungen:

Im Faschismus sehnen sich die Massen danach, daß einige die Macht ausüben; sie sehnen sich nach Machthabern, die nicht mit ihnen verschmelzen, da die Macht ja gegen sie und zu ihrem Nachteil ausgeübt wird: bis zu ihrem Tod, ihrer Opferung, ihrem Massaker. Und dennoch sehnen sie sich nach dieser Macht. (114)

Eine an Foucault orientierte Analyse der Verflechtung von Interesse, Macht und Begehren, die sich in der Tätigkeit der ersten Theaterwissenschaftler vor, während und nach dem Nationalsozialismus erkennen lässt, enthülle das „positive Unbewusstsein“ der Theaterwissenschaft, und zwar »eine Ebene, die dem Bewußtsein des Wissenschaftlers entgleitet und dennoch Teil des wissenschaftlichen Diskurses ist«. Das „positive Unbewusstsein“ stellt also die Gesamtheit von Einflüssen, impliziten Denkweisen und unbeleuchteten Hindernissen dar, welche ein Fachgebiet ebenso bestimmen wie die sichtbaren Prozesse und Ergebnisse (Foucault 1974: 12). Doch mit einer solchen Analyse würde man das Risiko eingehen, die individuellen Trajektorien zu übersehen und ein von Menschen unabhängiges Ordnungsmuster zu finden, das jedes erdenkliche menschliche Handeln festlegt und weder Ausnahmen noch Widerstandstendenzen erlaubt. Die von George L. Mosse gut beschriebene faschistische Nationalisierung der Massen³ hätte somit sein Pendant in der Uniformierung bzw. Nivellierung der Intellektuellen – eine Interpretation, die die bewusste aktive Betätigung sowie die Verantwortung der Einzelindividuen gefährlich ignoriert. Noch einmal kommt die Struktur der *Communities of Practice* methodologisch zu Hilfe: Sie zieht nicht nur die Praxis als gemeinsame Bedeutungsgeschichte in Betracht, sondern berücksichtigt auch die Einzelidentität als individuelle Partizipationsgeschichte, als „learning trajectory“. Das Konzept der CoP markiert erstens die Verflechtung des Forschungsgegenstands ‚Theater‘ mit dem kulturpolitischen Anspruch, ein Institut innerhalb der philosophischen Fakultät einzurichten, sowie die Abhängigkeit der Theaterforschung von ihrer gesellschaftlichen Umwelt. Sie ging tatsächlich mit der bürgerlichen

³ Vgl. Mosse 1993.

Bestrebung um die Jahrhundertwende in Deutschland einher, außerhalb der Naturwissenschaften und der institutionalisierten Orte der Ausbildung neue Praxen zu etablieren, die gleichzeitig modernistische und völkische Ansätze verfolgen konnten, um auf den Notstand der neuen Nation zu antworten. Zweitens hebt der CoP-Begriff hervor, wie Einzelmitglieder – und insbesondere Koordinatoren – ihre Identität innerhalb und durch Lerngemeinschaften aushandelten und welche Rolle bzw. welche Folgen diese Aushandlung für die gesamte Gruppe hatte. Die NS-Diktatur erlaubte im wissenschaftlichen Bereich weder objektive Forschungsergebnisse noch persönliche Einsätze, wodurch die Entwicklung der Einzelidentität widersetzt wurde. Einige Forscher kämpften also gegen die nationalsozialistische Wissenschaftspolitik, um ihre eigene Persönlichkeit zu retten, wenngleich es ihnen Drohungen, Demütigungen und Strafen kostete.

Mit der Kompromittierung der Theaterwissenschaft im Nationalsozialismus kann man sich also nur dann beschäftigen, wenn man die für die Disziplin prägende Geschichte von situiertem Lernen und Handeln nachgeht. Zu diesem Zweck werden im Folgenden Praktiken unterschiedlicher Natur sondiert, die einen Querschnitt durch die Frühphase des Fachgebietes darstellen. Die erste Praxis entsteht aus der sog. doppelten Sendung des Theaters sowie der Theaterforschung: der Dienst für die eigene (groß)deutsche Nation und der Dienst für eine vorgestellte transnationale Gemeinschaft. Die zweite entsprang den freien Spielräumen, die im theaterwissenschaftlichen Bereich trotz des Drucks des totalitären NS-Regimes übrig blieben, während sich die dritte Praxis erst im Laufe des Entnazifizierungsprozesses entwickelte.

Die 1920er Jahre waren durch die Gründung von Gesellschaften für die deutsche Theatergeschichte, für das süddeutsche Theater oder für die schweizerische Theaterkultur ebenso wie durch die Einrichtung von Theatersammlungen und die Veranstaltung von Theaterausstellungen in bedeutenden Städten geprägt. Diese Artefakte dienten zunächst dem Zweck, dem theaterwissenschaftlichen Institut und folglich der Stadt der einzelnen Veranstalter Glanz zu verleihen. Die gemeinsame Praxis antwortete daher auf die Notwendigkeit, einen präsupponierten deutschen Nationalcharakter durch die Bewahrung und Propagierung der bodenständigen Theaterkultur zu sichern und darüber hinaus die soziopolitische Bedeutung der Theaterwissenschaft herauszustellen. Das Ideal der Volksbildung, die Sympathie für nationalistische Bestrebungen⁴ und der gesellschaftliche Aktivismus waren also die Leitfäden der Tätigkeit der ersten Theaterwissenschaftler schon lange vor der Entstehung der NS-Bewegung. Die sich wiederholenden Ideen, Diskurse und Stile dieses Beteiligungsprozesses – wie die Neigung zur

⁴ Eine ganze Generation von Wissenschaftlern, die für eine deutsch-nationale bis völkische Ideologie eintraten, betonte unaufhörlich die nationale Sendung der akademischen Theaterforschung.

völkischen Kunst, das Interesse am Ursprung des Theaters, der Rekonstruktionsdrang oder die Tendenz zur Musealisierung bzw. Kanonisierung – fanden ihre Verdinglichung gerade in der Publikation theaterhistorischer Quellen oder Beiträge, in Theatersammlungen, Theaterausstellungen und Theaterexkursionen, welche Gegenstand und Ansätze der neuen Disziplin popularisieren konnten. Doch wäre es kurzfristig, die soziogeographische Wirkung dieser Praxis nur im deutschsprachigen Kulturraum zu betrachten. Alle Theaterwissenschaftler bemühten sich eifrig, die Rolle des eigenen Instituts und weithin der Disziplin auch im internationalen Bereich zu stärken. Ein erstes einleuchtendes Beispiel dafür liefern die Braunschweiger *Faust*-Ausstellungen im Goethe-Lessing-Jahr 1929, die von Carl Niessen koordiniert wurden und an denen Kutscher als Münchner Theaterprofessor teilnahm. Die Ausstellungen *Faust auf der Bühne* und *Faust in der bildenden Kunst* hatten eine große Resonanz auch im Ausland und die Veranstalter meinten damit zu beweisen, »daß es im wirtschaftlich schwerkämpfenden Deutschland, in dem scheinbar so arg zersplitterten Volk noch etwas Großes, Einendes gibt: Die deutsche Geisteskultur« (*Katalog* 1929: 201). Der Stadtbaurat Karl Gebensleben erklärte noch deutlicher:

Vergessen wir nicht, daß das Ausland, ich denke besonders an die nordischen Länder, aus deutscher Kultur schöpft. Es ist ein stummer, zäher Kampf, den das deutsche Geistesleben gegen eine verblaßte und uns wesensfremde Scheinkultur kämpft. Hier erwächst der deutschen Stadt eine Aufgabe, die des Schweißes der Edlen wert ist, in den Zeiten schwerer wirtschaftlicher Not der getreue Ekkehard der deutschen Geisteskultur zu sein. Der Mensch lebt nicht vom Brot allein, viel weniger ein ganzes zum Licht und Aufstieg strebendes Volk. (202)

Der Erfolg der Ausstellungen war Niessen recht von Nutzen, weil es ihm drei Jahre später gelang, das nachdrücklich angestrebte Theatermuseum im Stadtzentrum Kölns zu eröffnen. Neben den Ausstellungen, die auch im Ausland Beifall fanden, könnte man die vielfältigen Vortragsreisen an deutschen und ausländischen Hochschulen als Erscheinungsformen dieser Praxis verstehen. Kutscher bekam beispielsweise im April 1941 die Erlaubnis, eine Vortragsreise nach Norwegen zu unternehmen. Im besetzten Oslo hielt er die Festrede für die Eröffnung des Deutschen Theaters. Der Gaupropagandaleiter und Leiter der Kulturabteilung in Norwegen, Wilhelm Müller-Scheld, hatte ihn eingeladen, einen Vortrag über die deutsche Stilkunde und zwei Vorträge über speziellere Themen zu halten. Der vielsagende Titel eines der Vorträge war *Die Entwicklung des deutschen Theaters und die Beziehungen zwischen dem deutschen und norwegischen Theater*⁵; hier berichtete Kutscher über die seit 1563 in Norwegen aufgetretenen »Überflutungen mit deutschen Schauspielern und Dramen« („Deutsche Zeitung in Norwegen“ 1941: 24). Kutschers Absicht, die

⁵ Vgl. Typoskript im Monacensia-Literaturarchiv, n.k. Kiste *Familie und Ko.*

Bedeutung des deutschen Theaters für die Entwicklung anderer Nationaltheater zu beweisen, findet hier einen fast programmatischen Ausdruck.

In der „sozialen Landschaft“ der frühen Theaterwissenschaft kann man also eine stete Wechselwirkung von lokalen Initiativen und ausländischen Kulturen und Institutionen identifizieren, die vor allem durch Sammlungen, Ausstellungen und Vortragsreisen dazu führte, eine öffentliche sowie wissenschaftliche Anerkennung für das Lehrfach zu bekommen und die deutsche Theaterkunst zu bereichern. Erwähnen muss man dabei auch, dass die besondere Aufmerksamkeit für die Überreste von antiken und mittelalterlichen Theaterformen – sei es durch die Entwicklung des Mimuskonzeptes, durch die Anwendung der historischen Methode oder durch die Verteidigung des Verfahrens des wissenschaftlichen Vergleichs – mit einer präfaschistischen Zivilisationskritik und mit der Nationalisierung der Kultur übereinstimmten. Die schon per se miteinander verknüpften Kerngedanken „Mimus“, „primitive Formen des Theaters“, „globale volkstümliche Kultur“ oder „deutsches Theater“ wurden in den späten 1920er Jahren in ein neues Praxissystem eingeordnet: Das Interesse für eine einheimische Kultur verband sich mit Besitzimpulsen, Exotismus, rassistischen Vorurteilen und Legitimationsversuchen⁶. Nichtsdestotrotz können nicht alle Beziehungen zum Ausland als implizite Bestrebungen der Theaterwissenschaftler interpretiert werden, durch internationales Ansehen ihre akademische sowie politische Macht zu festigen oder zu erweitern. Aufschlussreich sind in dieser Hinsicht Artur Kutschers Lehrfahrten nach Frankreich. Zwischen Februar und März 1928 waren 181 Studenten mit Kutscher in Paris, vom 2. bis zum 16. März 1930 unternahmen 71 Kutscher-Schüler die „Theaterwissenschaftliche Exkursion nach Südfrankreich“, 1933 war wieder Paris das Ziel der Semesterschluss-Exkursion von Kutschers Kolleg, vom 5. bis zum 14. Juli 1937 fand schließlich die „Studienfahrt deutscher Akademiker. Paris Chartres Reims“ statt. Da die französische Kultur als Feind des germanischen Geistes im nationalistischen Deutschland betrachtet wurde, begegneten die von Kutscher organisierten Forschungsreisen nicht nur Skepsis sondern auch starkem Widerstand. Der erste Lehrausflug wurde von der Universität völlig boykottiert: Um die Kosten zu reduzieren und sein Projekt des kulturellen Austausches zwischen jungen Leuten aus unterschiedlichen Ländern zu realisieren, verhandelte Kutscher sowohl mit dem französischen Studentenwerk⁷ als

⁶ In dem *Tätigkeitsbericht 1927-28* des Instituts für Theaterwissenschaft an der Universität Köln liest man zum Beispiel: »Der immer erneute Reiz organischen Wachsens und frischen Werdens aus eigener Kraft wog aber die vermehrte Mühe völlig auf und blieb Ansporn, für Westdeutschland etwas zu schaffen, das seinem unvergleichlichen angestammten Kulturbesitz noch fehlte. Daß es gelang, eine der größten Theatersammlungen der Welt mit verhältnismäßig geringen Mitteln aufzubauen, ist das Ereignis glücklicher Umstände und vielfältigen Entgegenkommens« (3).

⁷ »Die Teilnehmer werden in Gruppen von 20 Mann von französischen Studenten, die der deutschen Sprache mächtig sind, in Paris geführt«. So erzählte der damalige Rektor Vinzenz Schüpfer dem Staatsministerium für Unterricht und Kultus am 29. Februar 1928 (UAM, O-XIV-508).

auch mit einem Reisebüro. Das entsprach der Vorstellung der philosophischen Fakultät überhaupt nicht, so dass sie sich gegen die Exkursion äußerte. Kutscher führte dann ohne die Unterstützung der Universität sein Vorhaben durch und reiste mit fast 200 Studenten nach Paris⁸. Am 3. März 1928 bekam Kutscher einen Brief vom Rektor der LMU:

In der gestrigen Sitzung der philosophischen Fakultät wurde über Ihre Exkursion nach Paris verhandelt und ich teile Ihnen nachstehend folgendes mit: / Die philosophische Fakultät verlangt möglichst umgehende Heimkehr der Exkursion, für die Zwischenzeit unbedingte Hervorhebung des rein privaten Charakters des Unternehmens an allen Stellen, der Sorbonne, den Theatern, Museen etc. Der Schein, als ob es sich um eine von einem Institut der Fakultät ausgehende, irgendwie mit ihr zusammenhängende wissenschaftliche Unternehmung handle, muss unbedingt vermieden werden. Sie missbilligt das Unternehmen ausdrücklich und wird jede Bezugnahme auf Fakultät und Universität als Missbrauch betrachten. / Ich kann den Unwillen der Fakultät verstehen, habe Ihnen mein Bedenken gegen Ihre Reise schon am 29. v. Mts. mitgeteilt und habe Ihnen nahegelegt, von Ausführung Ihres planes abzusehen. / Hochachtungsvollst/ Schöpfer (UAM, O-XIV-508)

Kutscher antwortete am 9. März 1928 aus Paris:

Magnifizen! / Ich werde wunschgemäß möglichst umgehend die Heimkehr antreten und den hiesigen Aufenthalt abkürzen. Die Reise sofort abzubrechen ist leider unmöglich, weil alle Auslagen bereits gemacht sind und den Teilnehmern nicht zugemutet werden kann, dass alle ihre Aufwendungen verloren gehen. Das ist auch der Standpunkt der deutschen Botschaft, mit der ich alles eingehend beraten habe, was die Pariser Exkursion betrifft. Ich bedauere auf tiefste die Missbilligung der Fakultät, die aber doch wohl von der ganz falschen Annahme ausgeht, als sei die Studienfahrt als ein offizielles Unternehmen der Universität oder eines ihrer Institute ausgegeben worden. Es wird mir ein leichtes sein, das Gegenteil zu beweisen und Zeugen dafür anzugeben. / Hochachtend/ gez. Artur Kutscher (Ebd.)

Die Fakultät hielt das Verhalten des Theaterprofessors für unwürdig und erhob gegen Kutscher zwei Anklagen: die Organisation des Lehrausflugs nach Paris und die Erlaubnis, nicht eingeschriebene Hörer an seinen Vorlesungen teilnehmen zu lassen. Der Rektor stellte aber am 27. Juni 1929 fest, »dass zu einem disziplinarischen Vorgehen gegen Herrn Professor Dr. Kutscher die vorhandenen Grundlagen nicht ausreichen und wohl überhaupt kein Anlass vorliegt« (Ebd.,

⁸ Siehe dazu Kutscher 1928: 2.

Universität München Rektorat an die Philosophische Fakultät I. Sektion der Universität)⁹. Im Juli desselben Jahres statteten etwa 50 kunsthistorische Studenten der Sorbonne einen Gegenbesuch in München ab. Kurz nach der Reichstagswahl fuhr Kutscher mit 133 Schüler nach Paris, wo Extrablätter »den Sieg der Nazis« verkündeten (Kutscher 1960: 217). Obwohl sich die Stimmung der französischen Studenten wegen dem nationalsozialistischen Sieg schon verändert hatte, war die Exkursion insgesamt erfolgreich: Durch die Vermittlung von Gaston Baty, einen früheren Schüler Kutschers, besuchte die deutsche Gruppe eine *Nora*-Aufführung am Théâtre Montparnasse¹⁰, lernte Luigi Pirandello kennen – ebenfalls Besucher jener Aufführung – und bekam Kenntnis vom gegenwärtigen Theater der Franzosen. Während der NS-Herrschaft wurde die Verbindung zwischen Kutscher-Schülern und der Jugend „nicht befreundeter“ Nationen inakzeptabel, sodass die Auslandsreise nach Russland im Sommer 1933 verhindert wurde und die nach Paris im Juli 1937 von den NS-Organisationen mit größtem Argwohn bespitzelt wurde¹¹. Zwei Jahre später brach Kutscher seine Exkursionen ab.

Die Einrichtung des NS-Hauptamtes für Wissenschaft sowie der NS-Studentenschaft änderte den Charakter der deutschen Universität: Dadurch wurde die Universität zu einer nationalsozialistischen Festung umgebaut und die Wissenschaft wurde durch die NS-Propaganda dogmatisiert. Die Aufgabe der Wissenschaft war, so wurde propagiert, an der Zukunft des deutschen Volkes und an der „nationalen Ganzheitsidee“ mitzubauen. Kurzum, jede wissenschaftliche Disziplin musste zur Ideologieproduktion beitragen, auch wenn die Wissenschaft für das herrschende System nur geringfügig relevant war. Darüber hinaus mussten alle Forscher, Lehrer und Studenten an einem Wissenschaftsbetrieb teilhaben, der von wechselseitigen Intrigen, Konkurrenz und Machtkämpfen besonders geprägt war (Grüttner 1998: 143f.). Einem solchen Angriff auf die intellektuelle Unabhängigkeit der Forschung und der Universität stellten die Wissenschaftler die erzieherische Einwirkung gegenüber, die sie auf ihre Schüler hätten ausüben wollen. Die Auseinandersetzung zwischen den Wissenschaftlern und den Praxen des Regimes war also unvermeidlich und die Forscher bewegten sich teilweise innerhalb, teilweise außerhalb des ihnen auferlegten Machtsystem. Wenn man heutzutage den Begriff ‚parteikonform‘ benutzt, um das Verhalten eines Individuums zu

⁹ Die Feindseligkeit der Fakultät gegen Kutscher ging weiter: Im November 1928 befürwortete sie nicht den von Kutscher geplanten Lehrausflug nach Süditalien und Sizilien. Das Bayer. Staatsministerium für Unterricht und Kultus drückte allerdings deutlich aus, dass Bedenken gegen die italienische Studienreise nicht bestehen (Ebd., Brief an das Rektorat der Universität München, 22. Dezember 1928).

¹⁰ Am 4. März 1933 teilte das Sekretariat des Théâtre Montparnasse Artur Kutscher schriftlich mit: »Après la représentation Gaston BATY vous priera de vous réunir tous au Foyer avec les membres de notre Compagnie et vous offrira, en même temps qu'une coupe de champagne, quelques remarques sur l'état actuel du Théâtre en France.« (DLA, A:Kutscher 57.4257/ 1).

¹¹ Vgl. Hans W. Bergs eidesstattliche Erklärung für Artur Kutscher, 20. Januar 1947 (DLA, A:Kutscher 57.4267).

kennzeichnen, das mit den nationalsozialistischen Richtlinien übereinstimmte, berücksichtigt man fast ausschließlich den Profit, der aus der Kompromittierung im Regime zu ziehen war. Was die Theaterwissenschaft angeht, versuchten tatsächlich alle führenden Dozenten, vom Eintritt in die NSDAP zu profitieren¹². Niessen, Knudsen und Kindermann übernahmen die Leitung eines Institutes, Kutscher durfte nach der Vollendung seines 65. Lebensjahres weiter unterrichten. Doch der Eintritt in die nationalsozialistische Partei stellt die Frage nach den Grenzen eines nicht-konformen Verhaltens. Wenn auch die Grundgedanken und ersten ideologischen Kämpfe des Nationalsozialismus die Sympathie vieler Intellektuelle, einschließlich der ersten Theaterwissenschaftler, genossen, war Hitlers politisches System jedoch für parteiexterne Einflüsse und Hybridisierungen undurchlässig. Das bedeutet, dass die Koordinatoren der verschiedenen theaterwissenschaftlichen Institute die Entscheidung treffen mussten, ob sie lieber ihre Praxen der NSDAP-Struktur unterwerfen oder eine gewisse intellektuelle Autonomie bewahren wollten.

Im ersten Fall hätten die Theaterwissenschaftler die Anforderungen, Forschungsmodalitäten, Lehr- und Arbeitsstrategien angenommen, die von Anhängern des NS-Regimes festgelegt wurden, und dieses Repertoire durch bestimmte theaterwissenschaftliche Diskurse bereichert. Heinz Kindermanns Verhalten bietet ein markantes Beispiel dafür: Als Raster für die akademische Arbeit entwickelten die nationalsozialistischen Wissenschaftler Gegensatzpaare, und zwar inkompatible Elemente, die sich als Alternativen in einem Diskurs gegenüberstellen. Kindermann brachte diese Strategie in seiner Forschungs- und Publikationstätigkeit, so dass man in seinen Beiträgen zur Geschichte des deutsch-österreichischen Theaters stets die Gegensatzpaare „Dekadenz“ und „tiefgefühlte Echtheit“, „Rationalismus“ und „Seele“ oder „deutsch“ und „undeutsch“ findet. Darüber hinaus hob Kindermann unermüdlich die Analogie zwischen Theatergeschichte und Volksgeschichte sowie die Komplementarität von Propaganda und Theater hervor und spielte das ganze Repertoire von nationalistischen Konzepten und Worten durch¹³. Im Fall der

¹² Grüttner betont, dass Anpassungsdruck und Anpassungsbereitschaft am stärksten in Fachrichtungen ausgeprägt waren, die ihre wissenschaftliche Etablierung dem Nationalsozialismus verdankten (1998: 146). Die Theaterwissenschaft war zweifelsohne eine dieser Disziplinen.

¹³ Das zeigt sich am augenfälligsten an Kindermanns *Theater und Nation* von 1943. Schon auf den ersten Seiten liest man: »Das Drama aber, *das wirkliche, vollblütige Drama*, drängt nach seiner Verwirklichung im Theater! Es weiß sich nur unvollendet und in seiner Wirkungsmacht gehemmt, solange es lediglich vom Buch her seinen *Weg in die Nation* antreten darf.« (7); »Es gibt freilich, wie wir gleich sehen werden, auch gar manche Epoche, in denen das Theater [...] zum *Machtfaktor des Volkes*, damit aber zur *Wahrerin der deutschen Einheit und Eigenart* jenseits aller vordergründigpolitischen oder konfessionellen Aufspaltungen und Überfremdungen wird.« (8); »Keine andere Kunst kann sich ja, in solcher weithin nachhallenden Augenblickswirkung, mit der *gemeinschaftsbildenden Kraft* des Theaters messen. [...] Immer vollendet sich der Kreislauf des theatralischen Geschehens erst *in der Seele der Zuschauer*.« (9); »So geht [...] fast jeder Teilnehmer eines theatralischen Erlebnisses schließlich *als ein Verwandelter* nach Hause. Die Art der *Verwandlung*, ja *Verzauberung* [...]«; »So kommt es, daß *das Theater auch die verschiedenartigsten Geister für das gleiche Ideal zu entflammen vermag*.«; »Das *volksbewußt geführte Theater* [gehört, CMB] zu den in vorderster Linie der Kulturpolitik mitkämpfenden Kräften im ständigen Ringen um die *Bewahrung der rassischen und völkischen Art*.« (10). Der Abschluss von Kindermanns Betrachtungen ist eine weitere Huldigung an die nationalsozialistische Politik: Er schenkte der »heroischen deutschen Stadt« Bromberg (Bydgoszcz) seine Aufmerksamkeit (56), dessen Stadttheater

Autonomiebewahrung bemerkt man eine doppelte Tendenz: Einerseits bemühten sich die Intellektuellen redlich, ihre Unabhängigkeit vor allem im *Modus Operandi* – hier im Sinne Pierre Bourdieus, und zwar als Erzeugung von Praxisformen sowie von Wahrnehmungs- und Denkschemata – zu schützen; andererseits forderten sie die »Überwindung der Autarkie auf wissenschaftlichem Gebiet durch Aufklärung über die ausländische Presse und persönliche Beziehungen zur ausländischen Wissenschaft«, so in den Worten des Zeitungswissenschaftlers Karl d’Ester (in v. Bruch/ Müller 1986: 268). Noch mehr als die ausländische Presse spielten das ausländische Theater und die Beziehung zur ausländischen Jugend eine tragende Rolle für die Erweiterung der deutschen Theaterwissenschaft auch im Nationalsozialismus. Hierfür sei die Auseinandersetzung zwischen Artur Kutscher und der NS-Diktatur analysiert.

In den 1920er Jahren hatte Kutscher zur nationalistischen Politik eine grundsätzlich positive Einstellung¹⁴ und Ende 1926 besuchte er sogar eine Rede Hitlers im Münchner „Kindl“-Keller. In seiner Autobiographie beschrieb der Theaterprofessor die »sozialistische[n] Neigungen«, die er schon als junger Mann gezeigt hatte und die Art und Weise, wie sich Hitler in die Strömung vorhandener Ideen, Sorgen und Erwartungen einfügen ließ (Kutscher 1960: 206). Der alte Leutnant der Landwehr fand in Hitlers Programm einige positive Punkte, in erster Linie die stark nationalen und sozialen Ziele, wie »Hitlers Kampf gegen die Selbstsucht wohlhabender Kreise«, die Anregung zur »deutschen Einheit unter Einbeziehung Österreichs«, »die Gedanken der Wehrtüchtigung, der Arbeitsdienstplicht, der sportlichen Betätigung« (207). Was aber in Kutschers Worten besonders wichtig erscheint, ist die Betonung eines Faktors: Hitler appellierte »an das Gemeinschaftsgefühl und -denken« (Ebd.). Kutschers Bestrebungen für eine bedeutsame Lerngemeinschaft über die Grenzen der Theaterwissenschaft hinaus fanden also, so meinte er wenigstens in einer frühen Phase, in der nationalsozialistischen Bewegung eine mögliche soziale Erweiterung. Nichtsdestotrotz

nach dem Versailler Vertrag zu einem polnischen Theater wurde. Die Bromberger Deutschen hatten jedoch verschiedene Ensembles gebildet und spielten Laientheater, so dass Kindermann entflammt behaupten konnte: »Der Spielplan wagte sich auch an höchstes *Klassikergut* – und er durfte es, dank guter Regisseure und Spieler. [...] Als aber 1934 Schillers 175. Geburtstag gefeiert wurde, hatte Brombergs „Deutsche Bühne“ einen fast vollständigen Schillerzyklus zu bieten. Denn schon in der Zeit des Niedergangs, in der man in Berlin noch überheblich vom ‚Klassikertod‘ sprach, hatte man im bedrohten Land diese kommende Feier längst in stetiger künstlerischer Arbeit, freilich auch in der tiefen Erkenntnis der aufrichtenden völkischen Kraft, die von Schillers Wort und von seinem Theater des leidenschaftlichen Idealismus ausging, sorgfältig vorbereitet. Und von Bromberg aus führten gar manche Gastspiele auch in die übrigen Städte des Korridors. So hat die Bromberger „Deutsche Bühne“ geholfen, das Deutschtum dieser Stadt und des Korridors wachzuerhalten, bis unsere Soldaten auch dieses Leid in Glück verwandeln konnten.« (56) (Herv. v.V.).

¹⁴ Seine erste Anmeldung und Aufnahme in den „Stahlhelm, Bund der Frontsoldaten E.V.“ traf am 5. Juli 1929 ein. In der *Enzyklopädie des Nationalsozialismus* ist die folgende Beschreibung des Bundes zu lesen: »Der Helm besaß in der Weimarer Republik einen hohen symbolischen Wert. Namentlich innerhalb der politischen Rechten versinnbildlichte er gleichermaßen das angeblich unbesiegte dt. Heer und den Mythos von der Frontgemeinschaft. [...] Schon vor 1933 kam es dabei zu Annäherungen an die Nat.so. [...].« (Ulrich 1998: 745). Darüber hinaus gehörte Kutscher bis 1931 der deutschnationalen Partei, wie man aus der Ergänzung zum Fragebogen zur Durchführung des Gesetzes zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums vom 7. April 1933 (Reichsges. Blatt I Seite 175) im Besitz der LMU erfährt (UAM, E-II-2183).

erblickte Kutscher unverzüglich die Fehler und Gefahren eines solchen Programms: Die Unterdrückung des Individuums, die Uniformierung der menschlichen Existenz, die im öffentlichen sowie im privaten Leben erdrückende Übermacht der Partei soeben wie die präsupponierte Erziehung der Jugendlichen durch Hitler und dessen Anhänger waren alle Aspekte, die gegen die Kernprinzipien selbst einer CoP stießen. Die kollektive Generierung und Aushandlung von Bewertungsschemata, Interpretationen, Bedeutungen und Praxisressourcen wurde von den Parteirichtlinien verhindert und dem freien, offenen Meinungs austausch, der Multimitgliedschaft sowie dem Aufbau eigener Identität wurde kein Wert beigemessen. Gerade deswegen war es Kutscher unmöglich, sich an der Universität und im Alltagsleben „parteikonform“ zu verhalten – und er blieb immer für die Philosophische Fakultät sowie für das Regime »[k]eine eindeutige Persönlichkeit« (UAM, E-II-2183)¹⁵. Die starke, charismatische Persönlichkeit Artur Kutschers, die aus der Perspektive der Parteiliefer eine Tellermine war, stieß auf zunehmenden Widerstand, der auch nach seinem erzwungenen Beitritt zur NSDAP unvermindert weiterging. Über den ersten formalen Zusammenstoß mit dem Nationalsozialismus erzählte Kutscher selbst: Während einer sog. Schulungstagung für die Lehrerschaft widersprach der Theaterprofessor offensichtlich den Parteireferenten, weil er mit deren Begriffsdeutung von Heroismus nicht übereinstimmte. Die Hörschaft stand in Kutschers Bann, doch seine Ideen und vor allem seine kritische Verhaltensweise konnte von Anhängern des Regimes nicht toleriert werden: Ein Schreiben der Partei erklärte ihm, »heute sei endlich der Liberalismus und Individualismus überwunden und an dessen Stelle der Gemeinschaftsgedanke gesetzt«, man müsse die Anschauungen der Partei durchaus gelten lassen (Kutscher 1960: 208). Die lebendige Praxis einer Lerngemeinschaft sah sich plötzlich in einem uniformierten und uniformierenden „Gemeinschaftsgedanken“ verwandelt. Die Münchner theaterwissenschaftliche Lerngemeinschaft rebellierte letztendlich gegen eine solche Herrschaft.

Die stille Rebellion des Kutscher-Kreises fand sowohl in Seminarräumen als auch außerhalb des Universitätsgebäudes statt. Was Kutschers Kollegs betrifft, las der Professor über jüdische, emigrierte und missliebige Dichter wie Bruno Frank, Haarbeck, Hofmannstahl, Klabund, Oskar Maria Graf, die Gebrüder Mann, Mombert, Ringelnatz, Roda-Roda, Schnitzler, Werfel und manchmal sogar Brecht. Der Schriftsteller Georg Schwarz erklärte eidesstattlich, Kutscher habe ihn,

¹⁵ Der Ausdruck »Alles in Allem: Keine eindeutige Persönlichkeit«, den der Dekan der Phil. Fakultät am 1. Juli 1939 benutzte, um dem Rektor der Universität zu München Artur Kutscher zu beschreiben und dessen Ernennung zum außerplanmäßigen Professor »in Anbrucht des vorgeschrittenen Alters« zu befürworten, kehrt auch im Titel von Andreas Engharts wichtigen Beitrag über die Münchner Theaterwissenschaft im Dritten Reich wieder. Es lohnt sich, seine Schlussfolgerungen ausführlich zu zitieren: »Die unfreundlich gemeinte Bewertung des bei seinen Studenten beliebten und in Künstlerkreisen geachteten „Theaterprofessors“ bezog sich auf eine individualistische Persönlichkeit, die sich nicht als wendiger Opportunist offenbarte, jahrelang in kleinem Kreis renitent verhielt und so bis zuletzt verdächtig blieb, sich also letztendlich doch auf ihre Art dem NS-System entzog.« (2008b: 61).

der in der NS-Zeit als *persona non grata* galt, »vor Studenten zwei- oder dreimal rückhaltlos gewürdigt«. Schwarz konnte dabei aus seinem Buch *Pferrer von Stetten* vorlesen, »in dem Anspielungen auf die Gewaltherrschaft der Dummen und eine Parallele Goliath-David enthalten war, die den Nazis übel in die Nase stach« (DLA, A:Kutscher 57.5255/ 2). Kutscher behandelte fernerhin Heinrich Heine, die Literatur sowie das Theater des Expressionismus und von anderen als „Verfallskultur“ gebrandmarkten Strömungen; die Parteipoeten wurden indessen nicht verherrlicht und die Stücke für den Thingplatz als „untheatralisch“ betrachtet¹⁶. Diese Freiheit in den Lehrinhalten und in der literarischen Bewertung verursachte wiederholte Angriffe auf Kutschers Lehrtätigkeit und auf seine Hörerschaft. Hans W. Berg erinnerte sich an die »Protestkundgebungen der Studenten des sogenannten N.S. Stammhauses, die sich gegen Prof. Kutscher ebenso wie gegen den engeren Kreis seiner Schüler richteten«. Im Wintersemester 1935/36 trat man sogar an ihn, als Hörer der von Kutscher geleiteten stilkritischen Übungen zum Thema „Bühne, Funk und Film“, mit dem Ersuchen heran, sich »an den Ausschreitungen zu beteiligen, mit der Begründung, man wolle einen Universitätskandal inszenieren, um damit die Entlassung Prof. Kutschers zu erzwingen« (DLA, A:Kutscher 57.4267). Was man Kutscher damals vorwarf, kann man heute von vier zwischen 1935-36 in der Reichszeitung des NS-Studentenbundes „Die Bewegung“ erschienenen Artikeln lesen. In den ersten drei – *Wir feiern Auferstehung in „Dichterkreisen“*. *Gedanken zur diesjährigen Dichterwahl eines Kritikalons an einer deutschen Hochschule, Kutscher und die Elefanten. Eine Vergleichsbetrachtung* und *Parlamentarische Dichterwahl*. „Zeitgemäße“ *Methoden in der literarischen Kritik* – inkriminierte der NS-Studentenbund die Lehrmethoden Kutschers und die Ergebnisse seines berühmten Tests, der auf Anregung des Pen-Clubs jedes Jahr stattfand. Bei jenem Test fragte Kutscher seine Schüler nach den zwanzig bedeutendsten deutschen Schriftstellern der letzten 50 Jahre und die Öffentlichkeit wartete immer gespannt auf die Erkorenen jedes Jahres¹⁷.

¹⁶ Darin fand Kutscher besonders negativ die Tatsache, dass das rein Mimische durch statuarische Stellungen, große Geste, starre Regeln für Dramatiker, Bühnenbilder, Schauspieler und Regisseure unterdrückt war. Als Ergebnis ließ das Thingspiel »keine innere Bewegtheit zu« (Kutscher 1960: 212). Zu diesem Thema siehe auch Kutschers Brief vom 5. Mai 1936 an Schaar, wo der Münchner Theaterprofessor Robert Stumpf als Anschauung kritisierte. Stumpfs These besagte, das dramatische Theater allein, das aus dem Kult stamme, könne »ein „nordisches Theater“ als „metaphysisches Erleben“ und „raumbedingte Handlung“ ermöglichen« (Biccari 2001: 230, Anm. 42). Eine solche Trennung zwischen mimischem und dramatischem Theater existierte für Kutscher »ja nur im Gehirn eines Universitätsprofessors, sie ist nicht nur eine ganz falsche Formulierung, sondern auch ein Missverständnis, das seinen Höhepunkt erreicht, wenn man meint, auf das dramatische Theater, auf die kultische Feier allein komme es an. Damit schneidet man die heute noch treibende Wurzel ab und beraubt sich der Möglichkeit des Einflusses, den man doch gerade heute erstrebt, auf das Volk. Das Nationaltheater Stumpfs als Kultstätte der Nation, das Theater mit Drama ohne Mimus ist ein Homunkulus. Es gab nie ein grosses nationales Theater ohne Mimus und Drama zusammen, und es gab nie einen grossen Dramatiker ohne Mimus und Drama. (Monacensia, n.k.).

¹⁷ Um einen Eindruck über die Ergebnisse des Kutscher-Tests im Laufe der Zeit zu bekommen, siehe die Graphik im *Spiegel*-Artikel „Züchtung junger Krokodile“ (1950: 40).

Im Juni 1936 wurde die Dichterwahl im Kutscher-Kreis auf folgende Weise beschrieben und kommentiert:

Zuerst wurden in einer „Vorabstimmung“ die 20 besten Dichter durch den bekannten Zählvorgang ausfindig gemacht. Das Ergebnis sah so aus:

1. Mann	11. H. Stehr
2. Carossa	12. Wedekind
3. Hauptmann	13. Hans Grimm
4. Rilke	14. Johst
5. Bindig	15. Blunck
6. George	16. Dehmel
7. Hofmannsthal	17. Hesse
8. Seidel	18. Morgenstern
9. Wiechert	19. Liliencron
10. R. Huch	20. Strauß

Also, Thomas Mann mit dem unsicheren Lebensgefühl stand dabei an erster Stelle, der Jude Hofmannsthal an siebenter, der Sexualpsychopath Wedekind, über den eine schöne Gesamtausgabe erschienen sein soll, immerhin noch vor Grimm, Johst und Blunck. [...] Diese obengenannten Dichter, als die zahlenmäßig Besten der Gegenwart, wurden nun der Hauptabstimmung für würdig erachtet, in der sie „richtig umgruppiert“ werden sollten.

Nun setzte sich wiederum das große Wählen ein, und das Ergebnis wurde in der nächsten „Stunde der literarischen Kritik“ nach einer würdigen Vorrede verkündet.

1. Rilke	11. Stehr
2. Carossa	12. Dehmel
3. George	13. R. Huch
4. Mann	14. Liliencron
5. Hauptmann	15. Grimm
6. Hofmannsthal	16. Morgenstern
7. Binding	17. Wedekind
8. Hesse	18. Blunck
9. Seidel	19. Strauß
10. Wiechert	20. Johst

Thomas Mann, mit dem unsicheren Lebensgefühl war demnach „endgültig“, aber „zum erstenmal seit vielen Jahren“ von der allerersten Stelle der bedeutendsten deutschen Dichter „sicherheitshalber“ auf die 4. Stelle gerückt. [...]

Ganz still war's im Hörsaal 331. Ganz still. Eingeweihte und Bodenseereisende hätten die warnende Stimme von Hugo von Hofmannsthal hören können, oder die von Frank Wedekind,

über den eine schöne Gesamtausgabe erschienen sein soll. Aber man hörte sie nicht. Vielleicht machten sie auch deshalb keine zustimmend-höfliche Bewegung, weil ihre Hände noch so wehtaten vom vorigen Mal, als die tapferen geheimen Wähler am Ende der Stunde fünf Minuten Generalmarsch auf den ehrwürdigen Bänken schlugen und der Professor sich bedankte „für das Vertrauen“. (14)

Der „politisch unerwünschte“ Thomas Mann lag viele Jahre an der ersten Stelle der Liste, was sogar zu einer kollektiven „Thomas-Mann-Demonstration“ führte: Kutscher und seine Schüler demonstrierten öffentlich für Thomas Mann und gegen die nationalsozialistische Kulturpolitik. Als Folge darauf wurden Kutschers Vorlesungen von Nazi-Studenten und SS-Männern weiterhin gestört¹⁸. Schließlich erschien der Artikel „Höchst fatal! Zum Fall Kutscher, München“, in dem man sich gegen Kutscher, gegen seine Übungen für literarische Kritik und gegen seine Lerngemeinschaft äußerte: »Falls in Zukunft nur im entferntesten ähnliche Vorfälle uns zu Ohren kommen sollten, werden wir rücksichtslos auskehren. Dies möge unsere letzte, eindringliche Warnung sein! Der Öffentlichkeit geben wir hiermit bekannt, daß der Kutscher-„Kreis“ aufgelöst ist« (4). Theodor Schierbel, der damalige Kutscher-Senior, wurde von der Gestapo eingesperrt und dazu »gab es in der Münchner Universität Unruhen und Schlägereien zwischen NS-Studenten und Kutscherschülern« (aus Gunter Grolls eidesstattliche Erklärung in DLA, A:Kutscher 57.4574). Nach jener Sitzung erzwang der Vertreter der NS-Dozentenschaft Robert Spindler eine persönliche Aussprache mit Kutscher und am 25. August 1936 referierte er dem Dekan der Philosophischen Fakultät W. Wüst, Kutscher habe als Antwort auf das Geschehene nur seinen 20jährigen Kampf gegen das Judentum betonen können. Spindler hatte ihm jedoch nicht geglaubt: »Ich entgegnete ihm, dass ich das beim besten Willen nicht glauben könnte angesichts des nunmehr zutage liegenden traurigen, ja empörenden Ergebnissen, und rügte gleichzeitig seine vor etlichen Jahren nach Sowjetrußland unternommene theaterwissenschaftliche Exkursion. Ich bedeutete ihm, dass ich diese für reichlich überflüssig gehalten hätte« (UAM, O-XIV-508). Was die 1932 unternommene Exkursion nach Rußland durchaus verdächtig machte war nicht nur das Ziel, sondern auch der einzige Münchener Dozent, der Kutscher und seinen Schülern begleitete: August Gallinger, ein Jude. Trotz Kutschers Äußerung an Spindler, er habe ständig in seiner Hörschaft gegen die Juden gekämpft, benahm sich der Theaterprofessor bekanntlich weder antisemitisch noch rassistisch: Er würdigte immer den künstlerischen Beitrag jüdischer Dichter oder Theaterleute¹⁹,

¹⁸ Diese Zeugenaussage gehört zur eidesstattlichen Erklärung, die Ende November 1946 von Falk Harnack, Georg Philipp, Herbert Günther, Alfred Dahmann, Kurt Desch, Friedhelm Kemp, Georg Gustav Wieszner, Heinz Böhmeler und Gunter Groll als ersten unterschrieben wurde (DLA, A:Kutscher 57. 4574).

¹⁹ Es stimmt, dass Kutscher 1939 Max Reinhardt in *Vom Salzburger Barocktheater zu den Salzburger Festspielen* diffamierte, doch dieser antisemitische Angriff war eher ein äußeres Zeichen der Anpassung, um die Genehmigung zur

pflegte einen internationalen Schülerkreis, hatte viele jüdische Freunde²⁰, ermöglichte politisch und rassistisch Verfolgten das Studium, wie z.B. Herbert Hohenemser und Georg Philipp, und akzeptierte als Gäste in seinen Vorlesungen diejenigen Schüler, die Mischlinge waren und daher keine regulären Hörer werden konnte, wie Wilhelm Hausensteins Tochter. In einem Brief an der fränkischen Dichterin Kuni Tremel-Eggert vom 13. Juni 1933 findet man einen weiteren Beweis für Kutschers Verhalten gegenüber jüdischen Studenten:

Sehr geehrte, gnädige Frau! / Mein Senior Herr Hefter hat mir Ihre Bedingungen für den Autorenabend mitgeteilt. Ich muss dazu bemerken, dass sich unter meinen 500 Schülern 2 Juden befinden, die seit längeren Semestern bei mir an ihrer Dissertation arbeiten. Sie werden zwar vielleicht an jenem Abend garnicht erscheinen, aber sie auszuschliessen habe ich als Universitätsprofessor auch garkein Recht. Da ich Ihnen in Ihrem Verhältnis zum Bayerischen Rundfunk jedoch keinerlei Unannehmlichkeiten machen möchte, müssen wir leider auf den Abend, auf den wir uns schon gefreut hatten, verzichten²¹. An Ihrer Stelle wird der Hörspielregisseur unseres Bayerischen Rundfunk Alois Johannes Lippl lesen. / Mit vorzüglicher Hochachtung [...] (DLA, A:Kutscher 57.5350)

Gerade die Autorenabende wurden von Hitlers Anhängern für unerträglich gehalten, weil sich der Kutscher-Kreis durch solche periodischen, organisierten Zusammenkünfte verstärkte und weiterentwickelte. Die politisch unzuverlässige Lerngemeinschaft wurde von den Nazis als Gegenbeispiel zur Parteistruktur angesehen, wie Max Schreiber (2008) bezüglich des Altparteigenossen Max Pfundtner nachweist. Pfundtner wollte sich 1938 im Rigorosum von Kutscher prüfen lassen, Wüst lehnte den Vorschlag allerdings ab und verwies auf Herbert Cysarz, den neuen ordentlichen Professor für Germanistik. Pfundtner erwähnte dann seine Verdienste um die NSDAP-Bewegung und konnte sich schließlich durchsetzen. Den Brief, den Pfundtner am 24. November 1938 an Wüst sandte, kommentierte Schreiber so: »Er [Pfundtner, CMB] verlieh seiner Hoffnung Ausdruck, daß der Dekan „einem alten Nazi zum Abschluß seiner akademischen Laufbahn“ nicht noch „formelle Schwierigkeiten“ in den Weg legen werde. Wüsts Misstrauen gegen ihn sei unberechtigt, da er nicht zu „jener liberalen ‚Schwabingclique‘ gehöre, die

Veröffentlichung des Werkes zu erhalten, als der Ausdruck einer Überzeugung. Max Reinhardt war schon mehrmals wegen seiner Regievorstellung von Kutscher kritisiert worden, doch der Theaterprofessor habe Reinhardts Bedeutung für die Entwicklung des Theaters nie angezweifelt. Die Diffamierung Reinhardts entsprach also dem Versuch, von der NSDAP wirtschaftliche Hilfe zu bekommen, und aus demselben Grund sandte Kutscher Joseph Goebbels am 7. September 1939 seine Arbeit über Salzburg zu. Goebbels hatte aber angeblich zu viel zu tun, um sich mit dem Buch befassen zu können (vgl. DLA, A:Kutscher 57.4530/3).

²⁰ Zwischen 1927 und 1930 waren die als „Halbjuden“ eingestuft Hans Nassauer, Edith Rosefeld, Werner Cahn-Bieker, Robert Rohrer (Bobby Todd) und Gerda Caspary »begeisterte Anhänger« von Kutscher – so nach der eidesstattlichen Erklärung von Herbert Decker (DLA, A:Kutscher 57.4400).

²¹ Tremel-Eggert hätte aus ihrem neuen Roman *Barb* lesen sollen.

bekanntlich einen Teil der Schülerschaft von Prof. Dr. Kutscher ausmache“« (126f.). Die Autorenabende der liberalen Clique, durch welche die jungen Theater- und Literaturwissenschaftler in persönliche Beziehung zu vielen vom Dritten Reich verbotenen Künstlern traten, wurden im Winter 1938 nach gewalttätigen Angriffen und tiefer Entmutigung unterbrochen (Kutscher 1960: 215). Dasselbe geschah mit der Tafelrunde „Das Junge Krokodil“, zu dessen Gästen auch Persönlichkeiten wie der sozialdemokratische Justizminister Johannes Timm gehörten. Da die NS-Kulturpolitik jede Theateraufführung kontrollieren wollte und da sie Humor, Ironie und Spott kaum ertrug, verbot sie die von Kutscher-Schülern begründete Theatertruppe der „Vier Nachrichten“²² und begrenzte maßgeblich die theaterpraktische Betätigung der jungen Gemeinschaft um Kutscher²³. Bei Friedhelm Kemp heißt es diesbezüglich:

Arthur Kutscher veranstaltete auch Faschingsfeste, die sich großer Beliebtheit erfreuten. Sie fanden meist im Hotel „Bayerischer Hof“ statt. Auf dem Faschingsfest im Februar 1935 spielten wir einen frech-verwegenen musikalisch-literarischen Sketsch, der den Titel trug „Die Volksverstücker oder Scholle auf Taille“, ein kabarettistischer Ulk mit deutlichen ironischen Ausfällen gegen die in Schwabing gekommenen Volksstücke. Das war allerdings unser letzter Streich. Zwei Jahre später war Arthur Kutscher so heftigen Angriffen ausgesetzt, daß er sich fluchtartig nach Berlin begab, um bei seinem ehemaligen Schüler und Freund Hanns Johst, dem Leiter der Reichsschrifttumskammer, Schutz zu suchen. Da gab es nur eines: Kutscher kam geschmückt mit dem Parteiabzeichen zurück und grüßte nun mit dem deutschen Gruß. Keiner seiner Schüler brauchte das ernst zu nehmen. Keiner hat es ihm verübelt. (1999: 140)

Was darauf folgte, war eigentlich eine allmähliche Anpassung an das Parteidiktat: Nach einem verzweifelten Brief vom 9. Oktober 1937 an Hanns Johst, in dem sich Kutscher über seinen wirtschaftlichen Zustand beklagte und Johst um Hilfe bat²⁴, und nach der lapidaren Antwort Johsts am 12. desselben Monats, er habe alles Mögliche getan, mehr könne er nicht (DLA, A:Kutscher 57.4761/37), besuchte der Theaterprofessor den damaligen Präsident der Reichsschrifttumskammer.

²² Über die Schwelle von 1935, als Goebbels die bedeutendsten Kabarets Deutschlands verbot, musste auch die Tätigkeit des rein unpolitischen Kabarets der „Vier Nachrichten“ unterbrochen werden, wegen »mangelnder Zuverlässigkeit und Eignung im Sinne der nationalsozialistischen Staatsführung« (Hippen 1978: 106).

²³ Hans Heinzel erinnerte sich an die »ewige[n] Kämpfe« der Spielschar Kutschers, um ihre Aufführungen vor den Nazibehörden zu bewahren, wie z.B. die »intellektuelle[n] Szenen« zu Kutschers Geburtstag 1942 oder eine Molière-Aufführung im Jahr 1943 (eidesstaatliche Erklärung, SpkA K 2568 Kutscher Artur).

²⁴ »Mein lieber Hanns! / Vor über einem Jahre versprachst du mir wirtschaftliche Hilfe binnen Wochen durch Vermittlung beim Ministerium für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung. Selbst wenn man abgelehnt hat, wäre mir Mitteilung lieber als Schweigen. Mir bleibt nur die Wahl zwischen einer halbtätigen Nebenbeschäftigung als rede- und schreibgewandter Universitätsprofessor oder einer Bewerbung im Ausland. Ich habe aber inzwischen meinen Grundrisse der Theaterwissenschaft mit dem zweiten Bande abgeschlossen, [...] und gehe jetzt an meine Deutsche Stilkunde. Dabei öffnet sich keine Pforte, obgleich doch die Häuser leer sind. Bitte sieh Dir doch mal die Ruine unserer Fakultät an! Ist es nicht erstaunlich, dass man sowas überhaupt druckt?« (DLA, A:Kutscher 57.4761).

Von dem früheren Lieblingsschüler Kutschers kam aber keine Hilfe und somit war eine jahrelange Freundschaft zu Ende²⁵. Im Juni 1938 bewarb sich Kutscher vergebens um das Ordinariat für Germanistik, nachdem Walter Brecht aus politisch-rassistischen Gründen in den Ruhestand erzwungen wurde; am 7. September 1938 trat Kutscher in den NS-Reichskriegerbund ein und arbeitete weiter an seinen Büchern. »Sein weiteres Verhalten gegenüber der Universität und den NS-Vertretern der Dozenten- und Studentenschaft war von zunehmender Angst und Sorge um seine finanzielle Zukunft geprägt« – so resümiert Andreas Enghart treffend (2008a: 881). In den ersten Jahren des Krieges unternahm Kutscher mehrere Vortragsreisen, z.B. nach Frankfurt, Düsseldorf Hamburg und Berlin, zur Filmakademie. Doch die Vortragstätigkeit reichte nicht aus, um seine große Familie zu ernähren und seiner ersten Frau Unterhalt zu zahlen: 1940 sprach Kutscher von unproduktiver Arbeit und einem Gefühl der Verlassenheit; wegen einer Quetschung der Wirbelsäule und einem dadurch verursachten schmerzhaften Nervenleiden wurde er für das Sommersemester 1941 entlastet und man ließ durchblicken, dass er bei längerem Aufschub der Parteimitgliedschaft Amt und Pension hätte verlieren können (Kutscher 1960: 229). Höchstwahrscheinlich auch auf Druck seiner Kinder fasste Kutscher den Entschluss, offiziell in die NSDAP einzutreten²⁶. Am 5. Dezember 1941 bekam die NSDAP Ortsgruppe München-Biederstein Kutschers Aufnahmeantrag und am 10. August 1942 traf seine Mitgliedskarte ein. Was Kutscher dem Rektor der Universität München Anfang Oktober 1942 schrieb, und zwar dass er glaubte, seine Bewerbung um Mitgliedschaft sei schon seit ein Paar Jahren genehmigt worden²⁷, aber dass die genehmigte Mitgliedschaft eigentlich die seines früher angemeldeten Sohnes war, scheint eher eine Ausrede zu sein. Der Sohn Hubert fiel am 5. September 1942 an der Ostfront, bei einem Vorstoß am Südhang des Kaukasus, und die Nachricht des Hinscheidens bekam Kutscher erst am 30. September. Im Nachlass Kutschers befindet sich aber die Mitteilung der NSDAP-Ortsgruppe München-Biederstein, die feierliche Vereidigung Artur Kutschers finde am Freitag den 14. August 1942, um 20 statt (Monacensia, n.k.) – das bedeutet, Kutscher hatte vor 1941/1942 die Aufnahme in die NSDAP noch nicht beantragt. Im Sommersemester 1943 unternahm die Münchner Universität den Versuch einer sofortigen Entlassung Kutschers. Als Begründung dafür wurden seine liberale Haltung, seine andauernde Kritik am Nationalsozialismus in seinen Vorlesungen sowie seine Freundschaft mit politisch unerwünschten Künstlern genannt. Doch Hans Heinrich Borchardt wurde nach Königsberg gerufen und die Münchner Theaterwissenschaft wäre fortan nicht mehr vertreten

²⁵ Nach Kutschers Erzählung (1960: 216). Der Briefwechsel zwischen Kutscher und Johst brach tatsächlich 1938 ab.

²⁶ Kutscher hatte Ende 1941 bereits eine tiefe Trauer über die Ermordung seines kleinen peruanischen Enkels erlebt. Olaf Laksberg, der sowohl die Ehefrau als auch die jüngste Tochter Artur Kutschers kennen lernte, erzählt, dass der kleine Alfredo Acha mit vier anderen Kindern »in einem Kinderheim mit großer Wahrscheinlichkeit umgebracht« wurde (2000: 157).

²⁷ Vgl. Enghart 2008a: 883, Anm. 127.

gewesen. Als Vollendung des Plans, in der „Hauptstadt der Bewegung“ ein Reichsinstitut für Theaterforschung und ein Reichstheatermuseum einzurichten, hätte Carl Niessen im Mai 1943 als Honorarprofessor für Theaterwissenschaft angestellt werden sollen. Ein regelrechter Kampf um die Spitzenstellung im theaterwissenschaftlichen Bereich brach aber aus – und zwar zwischen Niessen und Kindermann –, an dessen Ende die Pläne zur Gründung des Reichsinstituts in München durch Führererlass blockiert wurden. In München hatte in der Zeit die Zerstörung durch Bombenangriffe begonnen, eine Honorarprofessur wäre für die Universität zu teuer gewesen und Niessen hatte fernerhin seine Unterrichtstätigkeit in Köln nicht aufgegeben: Um die Gelegenheit einer Weiterbeschäftigung an der Münchner Theaterwissenschaft nicht zu verpassen, bemühte sich Kutscher, dem Dekan der Philosophischen Fakultät und dem Rektor öffentlich zu zeigen, er habe sich schon immer antisemitisch verhalten²⁸. Dirlmeier und Wüst lehnten tatsächlich Niessens Berufung zum Honorarprofessor ab und Kutscher konnte in München weiter arbeiten²⁹. Als Schlussbemerkung zum Thema sei nur hinzugefügt, dass Kutscher sicherlich vom Eintritt in die NSDAP profitiert hat, im Sinne einer hauptberuflichen Lehrtätigkeit auch während der NS-Diktatur und eines ausreichenden Unterhalts im Krieg; eine akademische Karriere konnte er aber nicht machen. Im Gegensatz zu anderen Münchner Kollegen und anderen Theaterwissenschaftlern wurde er immer von der Partei mit Abstand bzw. mit Verdacht behandelt und blieb akademischen sowie politischen Machtstellungen weit entfernt.

Wie gerade dargelegt, nahmen die wichtigsten Persönlichkeiten der Theaterwissenschaft an unterschiedlichen Praxen teil, die sich entweder ins totalitäre System des Nationalsozialismus eingliederten oder sich als einzige mögliche Alternative dazu, als Lern- und Wissensstrukturen profilierten – andernfalls hätten sie sich ins Privatleben ziehen müssen oder ins Ausland emigrieren. Die Definition der eigenen Identität sowie der Partizipation an Gruppierungen verschiedener Arten und/oder an authentischen Lerngemeinschaften hing von der Beziehung zwischen Wissenschaft, Universität und gesellschaftlich-politischer Macht ab. Diese Verknüpfung wurde beim Ende des Krieges noch komplizierter und ging mit dem Entnazifizierungsdiskurs einher. Selbstverständlich traten neue Subjekte in den Vordergrund, wie die Besatzungsmächte oder die Entnazifizierungskommission, doch die Intellektuellen strebte heftig danach, die Bedeutung, den Wert der eigenen Existenz zu finden und sich dadurch als Mitglied einer neuen oder einer alten Arbeitsgruppe vorzustellen, zu deren Entwicklung alle Mitglieder beitragen konnten. Wissenschaftler und Intellektuelle mussten daher ihre Beziehung denen gegenüber neu

²⁸ Siehe dazu Englhart 2008a: 884.

²⁹ Eine fragmentarische Beschreibung der Ereignisse findet man in Gerd Simons Lebenschronologie von Carl Niessen, die er mit den Quellen aus dem GIFT-Archiv zusammenstellte (2005).

konfigurieren, die die Macht jetzt ausübten, ihre politische Vergangenheit und ihre individuellen Entscheidungen verarbeiten, ihre Verhaltensweise dem neuen Weltbild anpassen und die Rolle, die sie zukünftig in der Gesellschaft innehaben wollten, neu bestimmen. Sie mussten auch Geschichte und Erzählungen erfinden, die dazu verhalfen, die Schande der nazistischen Vergangenheit zu überwinden, die Gegenwart zu bewältigen und der Zukunft eine neue Richtung zu geben. Als Subjekte findet man immer leidende, reumütige Individuen, die das Vaterland nicht verlassen haben, um von dort aus das ganze Volk oder die Jugend angeblich zu unterstützen. Vor den ausländischen Besatzungsmächten oder vor den einigen, die das Land verlassen hatten, stellten sie in Frage, dass es eine absolute Wahrheit gebe, und zeigten hingegen die Erlebnisse auf, die sie erleiden mussten. Sie definierten explizit, aus welchen Gründen sie sich letztendlich der Diktatur Hitlers angepasst hatten – z.B. um ihre Familie zu versorgen und/oder durch Annahme eines formellen Beitritts zur NS-Partei die Möglichkeit zu haben, auf einem so wichtigen Platz weiterhin in positivem Sinn auf die Gesellschaft einwirken zu können. Was die Theaterwissenschaft betrifft, versuchten die wichtigsten deutschen Exponenten, sich persönlich zu rehabilitieren – wie im Fall Kutschers und Niessens – oder die eigenen Leistungen in der Zeit vor dem Nazi-Regime hervorzuheben – wie Kindermann und Knudsen. Bei der Rehabilitation ihrer eigenen Persönlichkeit übersahen sie aber die Notwendigkeit, die Theaterwissenschaft von der offensichtlichen Verstrickung mit der NS-Kultuspolitik von Grund auf neu aufzubauen. Gerade in der Gesellschafts- und Wissensstruktur des Nationalsozialismus gelang es der Wissenschaft des Theaters, »eine gleichberechtigte Aufnahme in den Kreis der Wissenschaften« zu erreichen, weil sie sich als Bildungswissen des deutschen Volkes deklarierte und zur Ideologiebildung des Nationalsozialismus beitrug (Haarmann 1974: 305). Wenn man den Entnazifizierungsprozess von Artur Kutscher verfolgt, geht deutlich hervor, wie die Theaterwissenschaftler nach 1945 weder die Forschungsmethoden noch die Grundkonzepte ihres Fachgebietes revidierten und weiterhin an der Universität unterrichteten, so als ob NS-Diktatur, -Propaganda und -Kriegsverbrechen nie existiert hätten und so als ob alles wie früher werden könnte.

Im Winter 1945/46 wurde Kutscher des Dienstes enthoben; bereits am 26. Juni 1946 war er jedoch wieder in seinem Amt. Am 13. November 1946 wurde der Theaterprofessor erneut aus seiner Stellung an der Universität München entlassen³⁰, die Nachricht las er in der Tagespresse: Am Samstag, 16. November 1946, unter der Rubrik „Die Entlassung an deutschen Hochschulen“, befand sich auch Kutschers Name. Die Begründung für die Dienstenthebung war, es fehlten diesen Dozenten »die politischen, liberalen und moralischen Qualitäten, die zur Entwicklung der

³⁰ Laut Schreiben vom 12. November 1946 vom Amt der Militärregierung für Bayern: Teaching Staff of Munich University.

Demokratie in Deutschland notwendig sind«. In der Zeitung hieß es weiter, dass sich solche Dozenten eine Ehre daraus gemacht hätten, dem nationalsozialistischen Wissenschaftsbetrieb als Hörige zu dienen. Insgesamt wurden 33 Dozenten durch die Spruchkammer entlassen. Kutschers lapidare Eintragung in sein Tagebuch lautet: »Nun doch entlassen!« (Monacensia, n.k.)³¹. An demselben Tag richtete Kutscher einen Notruf an seine Freunde, Kollegen und ehemalige Schüler, wo er um Unterstützung für seine akademische Wiedereinsetzung bat und darauf hindeutete, dass er ansonsten keine andere Möglichkeit sehe, als nach Lima auszuwandern, um dort weiter lehren zu können. Hanns Braun, einer der Ersten, an den der Brief adressiert worden war³², empfahl Kutscher Folgendes: »Das erste, was es zu tun gäbe, falls Du es nicht schon getan, ist: die Spruchkammerentscheidung herbeiführen; es sollte Dir ja eigentlich nicht schwer fallen bei Deiner Vergangenheit und Deinen Schwierigkeiten im 3. Reich als Entlasteter herauszukommen. [...] Daß Du in die Lage gebracht wirst, nach Peru auswandern zu sollen, ist ja grotesk.« (DLA, A:Kutscher 57.4338). Gunter Groll, damals Lektor für den Zinnen-Verlag Kurt Desch, erklärte sich mit Falk Harnack und Rudolf Bach auch sofort dazu bereit, gegen Ende 1946 so viele Unterschriften wie möglich für die zu Kutschers Rehabilitierung verfasste Erklärung zu sammeln. Groll skizzierte die Stationen der sogenannten „Aktion-Kutscher“ in einem an Kutscher adressierten Brief vom 21. November 1946:

Lieber, verehrter Herr Professor!

Wir haben bis jetzt folgendes unternommen:

1. Ich habe beiliegende Erklärung, beziehungsweise Petition verfasst.

Sie wird jetzt den in Frage kommenden Leute zur Unterschrift zugesandt (diesen Teil der Aktion führt Harnack durch) und geht dann an die Militärregierung, an das Kultusministerium, an das Sonderministerium für Denazifizierung (Minister Pfeiffer), das Rektorat und die Presse. Bitte verwenden auch Sie sie für die Spruchkammer.

2. Jeder von uns schreibt außerdem noch eine eidesstattliche Erklärung, bzw. Bürgschaft.

Diese Erklärungen werden in der Dramaturgie des Staatstheaters gemeinsam von Falck Harnack und Rudolf Bach gesammelt, bearbeitet und zu einem Entlastungsakt zusammengestellt.

Dieser Akt geht dann ans Kultusministerium, und zwar an die „Kommission für Kulturschaffende“, welche jeden Spruchkammerfall aus den Berufsgebieten des Kulturschaffens vor der Behandlung durch die Spruchkammer zu prüfen und zu begutachten hat.

³¹ Die offizielle Mitteilung seiner Entlassung erhielt er erst am 30. November.

³² Die anderen waren Rudolf Bach, Alfred Dahlmann, Herbert Decker-Regensburg, Kurt Desch, Gunter Groll, Falk Harnack, Rudolf Meyer Ulm, Walter von Molo, Arnulf Schröder, Karl Ude und Georg Gustav Wieszner.

Die Kommission leitet den Akt dann an die Spruchkammer und die übrigen zuständigen Instanzen wieder. / Die Zentralstelle der „Aktion Kutscher“ ist also vorerst die Dramaturgie des Staatstheaters, wo Bach und Harnack zusammen mit mir die Angelegenheit organisieren.

3. Ich habe mit Cronauer von Kultusministerium³³ gesprochen, der mir versprach, alles zu tun, was in seinen Kräften steht, um Sie zu unterstützen.

4. Ich habe durch meinen Bruder³⁴ Fühlung mit einigen seiner jetzigen Schüler und will sie nach Kräften beraten, damit sie noch eine eigene, studentische Sammel-Aktion durchführen.

5. Harnack wird noch einmal gesondert an Mellinger schreiben³⁵.

6. Desch wird gesondert mit den amerikanischen Stellen sprechen.

7. Ich werde mit Schneider-Schelde, dem Präsidenten des Schutzverbandes deutscher Schriftsteller, den ich gut kenne, sprechen. Vielleicht kann auch der Verband helfen.

8. Für die Presse konnte ich noch nichts unternehmen. Ich liege im Bett und konnte Dr. Schöningh, den Chefredakteur der „Süddeutschen“, noch nicht erreichen. Ich selber darf im Augenblicke, da ich selber „suspendiert“ bin und Schwierigkeiten habe, nicht schreiben oder doch jedenfalls nicht zeichnen. / Dies wird aber nachgeholt.

Sie Selbst müssten nun durch einen guten und aktiven Rechtsanwalt, den das gesamte Material (auch unsere Aktion) vertraut sein muss, ihre Entlastung durch eine Spruchkammer und dann die Wieder-Einsetzung ins Amt beantragen.

[...]

Dass Ihre Rehabilitierung erfolgt, darüber kann es keinen Zweifel geben. Das Problem besteht lediglich darin, dies so schnell wie möglich zu erreichen. Die Bürokratie arbeitet langsam und kompliziert. Es kommt darauf an, dass Ihr „Fall“ vordringlich behandelt wird, auch von der Spruchkammer. (Monacensia, n.k.) (Herv. im Originaltext)

Auf der Rückseite des Briefes standen zwei Listen von Namen, sortiert nach »Zur Unterschrift vorgesehen« und »Eventuell noch«, weil Groll die Absicht hatte, nur „brauchbare“ Unterschriften zu sammeln: Er gab nur Unterschriften von Prominenten bekannt, während Unterschriften von unbekanntem Leuten oder von belasteten Intellektuellen nicht akzeptiert wurden. Was sich daraus ergab war also eine Menschengruppe, die sich daran beteiligte, dank der Erfahrungen und Kompetenzen der Einzelmitglieder eine wirksame Praxis für die Rehabilitierung ihres „Meisters“ zu entwickeln – einen „Meister“, der die alte Lerngemeinschaft symbolisierte, an der sie alle, auf unterschiedlichen Stufen und in unterschiedlichen Momenten, beteiligt gewesen waren.

³³ Willi Cronauer, viele Jahre als Oberregierungsrat im Bayerischen Kultusministerium tätig.

³⁴ Er war damals ein Kutscher-Schüler. Zusammen mit einem anderen aktiven Schüler, Heinz Böhmler, organisierte er eine Studentenaktion.

³⁵ Höchstwahrscheinlich handelt es sich um den Journalist Fritz Mellinger.

Die Beweisaufnahme fand am 23. Dezember 1946 statt³⁶. Kutscher nahm auf seinen abgegebenen Melde- und Fragebogen³⁷ sowie auf die abgegebenen Erklärungen zu seiner Entlastung Bezug. Als Zeuge wurde Friedrich Ulmer, bayerischer Staatschauspieler und Regisseur, angehört, der Kutscher 1908 durch den gemeinsamen Freund Franz Jacobi kennen gelernt hatte und der während der NS-Diktatur aus seiner Stellung in München entlassen worden war. Nach der kurzen doch entscheidenden Erklärung: »Der Betroffene war ein Revolutionär des Theaters. Durch seine Lehre entstand ein Umbruch in den Ansichten. Sein Verdienst ist es die Theaterwissenschaft aus den philologischen Verstrickungen gelöst zu haben« nahm Ulmer auf seine Aussage Bezug, die in der Anlage schon protokolliert war. Dort skizzierte er zum einen die nationale, liberale und demokratische Gesinnung Kutschers sowie dessen internationales Prestige als Theaterwissenschaftler, zum anderen die Umstände, die zur formellen Parteigenossenschaft Kutschers geführt hatten. Einmal war der Professor

recht bekümmert und bemerkte, er weiss gar nicht mehr, was er tun sollte, die Studenten würden so unverschämt und er beklagte sich, dass insbesondere ein Studentenführer ihm direkt vorschreiben wollte, was er zu lehren hätte. Besonders sollten sich die Studenten darüber aufgehalten haben, dass er rückhaltlos für Max Reinhardt eingetreten war. Sie haben ihm ein Programm aufgestellt, nachdem er sein Seminar einzurichten hätte. In dieser Verzweiflung entschloss er sich dann in die Partei einzutreten. / Im Jahre 1942 war ich bei ihm in einer Vorlesung. Er sprach wie früher auch in seiner geistigen Haltung hatte sich garnichts geändert. Er machte dem Nationalsozialismus gar keine Konzession.

Unter den für den Prozess bedeutendsten Erklärungen und eidesstattlichen Versicherungen bezüglich Kutschers Haltung zum Nationalsozialismus sind diejenigen von Heinz Böhmeler, Heinz Coubier, Alfred Dahlmann, Hans Dellefant, Gunter Groll, Falk Harnack, Hanns Achim Kübler, Hans Heinzel und Georg Philipp zu erwähnen. Groll, der 1934-1937 bei Kutscher hörte und promovierte, war Mitbegründer und Aktivist der ehemaligen illegalen Widerstandsgruppe

³⁶ Vgl. das Protokoll der öffentlichen Sitzung zur mündlichen Verhandlung in dem Verfahren gegen Artur Kutscher (SpkA K 2568 Kutscher Artur). Alle Aussagen, die im Folgenden zitiert werden, stammen aus den Spruchkammerakten in Sachen Kutscher (Staatsarchiv München).

³⁷ Im Fragebogen bekannte Kutscher u.a. die evangelisch-lutherische Religion und die Kenntnis der italienischen und französischen Sprache zur Verständigung (als Grad der Vollkommenheit). Er sei weiterhin Alter Herr der Burschenschaft Friesosaxonia, des Corps Guelfia, Präsident des bayer. Verbandes Volksspielkunst, Mitglied der Goethesellschaft, der Gesellschaft für Theatergeschichte, des Alpenvereins und der Reisemittler. Sein Schwager Georg Pachtner habe sich als Gruppenführer betätigt und ein anderer Schwager, Hans Pachtner, sei in der SA aktiv gewesen.

„Münchner Studenten“³⁸ und nahm am Aufstand der „Freiheitsaktion Bayern“ im Jahr 1945 teil. Grolls Hauptthese lautete, mit der NS-Mitgliedschaft konnte Kutscher nicht nur sich selbst, sondern auch zahlreiche seiner Schüler schützen, der Kutscher-Kreis habe sich dadurch als »Sammelpunkt der Opposition gegen das Regime« erwiesen. Noch nachdrücklicher heißt es weiter: »Zu den wirklich antinationalsozialistischen Professoren unserer Fakultät zählten wir damals nur sehr wenige, so etwa Professor Vossler, Prof. Huber und Prof. Kutscher. Kutscher und Huber waren die Offenen und Aktivsten unter ihnen«. Was die Beziehung zwischen Kutscher, Huber und der Scholl-Aktion betrifft, muss man zwei Aspekte berücksichtigen: Einerseits waren Kutschers Vernehmungen durch die Gestapo wegen seiner Kontakte zu Mitgliedern der Widerstandsgruppe um die Gebrüder Scholl in der Presse bekannt gegeben worden³⁹, andererseits existiert ein Brief vom 9. Dezember 1946, in dem Groll auf einen bestimmten Korrekturvorschlag Kutschers einging:

Dass Du von der Scholl-Aktion oder von unseren Flugblättern gewußt hast, steht nicht im Text der Erklärung. Wenn dieser Eindruck entstehen sollte – umso besser. Aber es steht jedenfalls nicht drin. Du brauchst Dich nicht deswegen zu genieren: den Text haben ja wir verfaßt und selbst etwas schiefe Darstellungen würden nicht zu Deinen Lasten gehen. Denn nicht wahr: selbst wenn irgendjemand meinen sollte, Du hättest also davon gewußt und demnach auch mitnehmen sollen – aus diesem Text geht ja nicht hervor, ob Du es nicht vielleicht getan hast und nur nicht erwischt worden bist. Aber das ist ja nicht entscheidend – wichtig war mir nur der Punkt, daß einzelne Deiner Schüler an der Scholl-Huber-Aktion beteiligt waren und daß Dich diese Studenten jedenfalls ähnlich wie den Professor Huber einschätzen, ob Du nun aktiv beteiligt warst oder nicht – und dass weiterhin Huber als Tarn-Pg ein ähnlicher Fall war wie Du.

Ob der Kontakt zwischen der Weißen Rose und Kutscher lose oder intensiv war, ob Huber und Kutscher tatsächlich Freunde waren, ist also nicht erwiesen; was sich nichtsdestotrotz für den Entlastungsanspruch als entscheidend erwies, war das Bild, das man sich von ihm gemacht hatte, und zwar, dass der Parteieintritt eine Tarnung gewesen sei, um Stellung und Freiheit nicht zu verlieren und weiterhin durch die unermüdliche Erziehungsarbeit viele Jugendlichen von Nazi-Einflüssen zu

³⁸ Andere Mitbegründer waren Falk Harnack, dessen Bruder gehängt wurde, und Lambert Schomerus, Schüler und Assistent des später hingerichteten Prof. Hubers. Mitglieder dieser Gruppe waren hauptsächlich Schüler von Kutscher und Huber, die auch an der Scholl-Aktion 1943 teilnahmen – so nach Gunter Grolls Erklärung.

³⁹ Im Protokoll der öffentlichen Sitzung kann man lesen: »Seine eigenen glaubhaften Angaben nach wurde er [Kutscher, CMB] im Februar 1943 gelegentlich der Schollaktion an der Universität München etwa fünf Mal zur Vernehmung vor die Gestapo geladen und es darf ihm geglaubt werden, wenn er behauptet, dass er jedes Mal in Bangen diesen Weg zur Gestapo antrat, weil er fürchten musste selbst verhaftet zu werden«. Die späteren Berichte über Kutscher verwandelten diese Vernehmungen in eine authentische Verhaftung. Siehe dazu den Artikel „Züchtung junger Krokodile“ (1950: 41) und Laksberg (2000: 152).

bewahren⁴⁰. Diesbezüglich ist der Schluss der eidesstattlichen Erklärung Grolls ein eindrucksvolles Beispiel der narrativen Strategien im Entnazifizierungsdiskurs: Nur Männern wie Artur Kutscher sei es zu verdanken, dass der Geist der Wissenschaft, der Menschlichkeit und der deutschen Würde im Dritten Reich nicht ganz untergegangen war. Solche Männer hätten darüber hinaus die Jugend in diesem Geist erzogen und sie somit zum Widerstand gegen die nationalsozialistische Unmenschlichkeit gebracht. In diese Richtung ging auch die Aussage Heinzels, ein Kutscher-Schüler im Dritten Reich, die Vorlesungen Kutschers seien damals »ein Sammelpunkt anti-nationalsozialistischer Studenten« gewesen, weil es ihnen dort ermöglicht wurde, öffentlich die NS-Kulturpolitik zu kritisieren. Daher fragte Heinzl seinen alten Meister halb rhetorisch, halb ernsthaft:

Was wäre aus uns jungen Studenten geworden, wenn wir nicht in jener trostlosen Zeit Sie gefunden hätten, und was wäre überhaupt aus der deutschen Intelligenz geworden, wenn sie nicht Männer gehabt hätte, wie Sie, Herr Professor, die die letzten Funken des freiheitlichen und gegnerischen Geistes mit Ihrem Namen beschützt hätten, das, finde ich, sollte man sich höheren Orts überlegen, wenn man über Sie urteilt. Es wäre wahrscheinlich überhaupt kein Fundament geblieben, auf dem man nun aufbauen könnte.

Der ehemalige Kutscher-Schüler und Schriftsteller Coubier berichtete ebenfalls, dass zahlreiche jüngere Studenten ihm versichert hatten, der Theaterprofessor sei immer ein Beweis dafür gewesen, »dass die Welt nicht so sein muss, wie sie damals war«. Und weiter: »Es scheint mir [...] der Entwicklung der Freiheit und der Demokratie in Deutschland nicht zu dienen, wenn durch die Entlassung eines Mannes wie Professor Kutscher all die Begriffe, die er in den Augen der Studenten vertrat: Freiheit des Gedankens, Unabhängigkeit der Lehre, Humanität und Humanismus [...] – jetzt kompromittiert werden«.

Trotz des Antrags des öffentlichen Klägers wurde Kutscher schließlich in die Gruppe der Entlasteten eingereiht. Damit war aber die „Kutscher-Aktion“ nicht zu Ende, weil sie sowohl auf die endgültige Entlastung als auch auf die akademische Wiedereinsetzung des Professors abzielte. Am 13. Januar 1947 wurde die Petition mit 62 Unterschriften und Grolls Begleitbrief an die Militärregierung, an den Kultusminister und an den Rektor der Universität München geschickt. Im Begleitbrief deutete Groll darauf hin, Kutscher habe sich »an emigrierte Freunde wie Thomas Mann und Heinrich Mann, Bert Brecht, Oskar Maria Graf oder Stefan Andres gewandt«, die aber noch

⁴⁰ Auch Friedhelm Kemps Erklärung vertrat diese These: »Dass diese Bedrohungen ihn später zu grösserer Behutsamkeit in seinen öffentlichen Äusserungen und schliesslich zu einem erzwungenen Beitritt zu der nationalsozialistischen Partei veranlassten, wird jeder, der mit den Terrormethoden eines despotischen Regimes vertraut ist, als einen notwendigen Akt der Tarnung empfinden.« (DLA, A:Kutscher 57.4782).

nicht geantwortet hätten. Gleichzeitig erreichte die Petition die *Süddeutsche Zeitung* (durch Dahlmann), den *Münchner Mittag* (durch Hohenemser), die *Fränkische Landeszeitung* (durch Schwarzbeck) und Radio München (durch Stein). Dem Rektor wurde dazu eine Studentenerklärung mit 40 Unterschriften übersandt⁴¹. In einem Brief an Kutscher vom 12. Januar 1947 kommentierte der Strategie Groll den Erfolg seiner Aktion mit den folgenden Worten:

Ist es für Dein 40jähriges Dozentenjubiläum nicht das schönste Geschenk, daß alle Deine alten Schüler zu Dir halten und Dir ihren Dank abstatten wollen und daß der „Fall Kutscher“ in dieser Denunzianten – und Halsabschneider-Epoche zu der meines Wissens ersten Solidaritäts-Aktion unter den deutschen Intellektuellen geführt hat –?

Weder Furtwängler noch Gerhart Hauptmann noch Richard Strauß konnten, als sie in Schwierigkeiten gerieten, diese 62 Unterschriften und diese Fülle von Bürgschaften vorweisen – wohl aber eine Menge falscher Freunde, die sie im entscheidenden Moment im Stich ließen. Das ist für mich der sozusagen historische Aspekt des „Falles Kutscher“ –: daß diese deutschen Intellektuellen, unter denen sich Vertreter aller Parteien, Anschauungen und Auffassungen finden, von Emigranten (wie Becher) bis zu KZlern, von Kommunisten bis zu christlichen Konservativen, endlich einmal zusammenhielten, statt sich, wie üblich, gegenseitig zu erwürgen [...] – – diese deutschen Intellektuellen haben damit nicht nur ihren großen Lehrer, sondern ^{ein} wenig auch sich selber rehabilitiert.

Die kollektive Rehabilitierung erscheint mithin als gemeinsames Vorhaben der Gruppierung von Studenten und Intellektuellen, die sich um Kutscher kümmerten und durch ihn ein authentisches Bild des kulturellen Lebens unter dem NS-Regime vorführten und verteidigten.

In der umfangreichen Korrespondenz zwischen Kutscher und Groll findet man auch einen doppelten schlagenden Beweis für die Beziehung der jüngeren Generation zur Generation ihrer geistigen Vorbilder, die sich allerdings dem Nationalsozialismus anpassten. Am 17. Januar erschien nämlich in der „Neuen Zeitung“ der anonym verfasste Artikel *Aktion für Artur Kutscher*, in dem man behauptete, Kutscher sei Mitglied nicht nur der Partei, sondern auch von sechs NS-Gliederungen gewesen. Groll und die anderen Unterschreiber der „Kutscher-Aktion“ waren außerordentlich überrascht und baten Kutscher um weitere Auskunft. Dahlmann versprach Groll dazu, in der folgenden Dienstagsnummer der „Süddeutschen Zeitung“ einen ausführlichen Bericht über den Fall zu bringen. Man kann sich Kutschers Antwort recht gut vorstellen, da er tatsächlich durch die folgenden Mitgliedschaften nominell belastet war: NSDozBd. 1933, NSV 1935, NSLB

⁴¹ Vgl. den Brief von Gunter Groll an Artur Kutscher, 12. Januar 1947 (Monacensia, n. k.).

1933, Luftsch.Bd. 1935, Reichsbd.d.Kind.Reich. 1933 und Reichskrieg.Bd. 1935. Die Tatsache, dass seine Freunde und Studenten von jenen Mitgliedschaften gar nichts wussten und sich darüber wunderten, zeigt die Zurückhaltung und Verschwiegenheit der älteren Generation, welche auf die nahe Vergangenheit lieber nicht eingehen wollte. Auch zehn Jahre nach dieser Episode, zum Beispiel: Kutschers Autobiographie war fast fertig, doch Karl Brotze und Herbert Günther waren wegen des Manuskripts sehr bekümmert und baten Groll darum, es zu lesen. Er war aber schwer krank und schaffte es nicht. Der Verleger Kurt Desch teilte Kutscher am 15. Oktober mit, in jener Fassung könnten die Lebenserinnerungen nicht herausgegeben werden (Monacensia, n.k.). Als Groll ein zweites Mal das Manuskript bekam – nun direkt von Kurt Desch –, las er es. Am 17. November schrieb Groll seinem ehemaligen Professor, das Buch brauche eine grundsätzliche Überarbeitung. Der Grund, weshalb sich die Treuesten der Treuen, die echten Freunde Kutschers, gegen die Veröffentlichung der Autobiographie in der damals vorliegenden Form stellten, findet man im letzten obengenannten Brief:

Deine Lebenserinnerungen müssen Dich wirklich ausdrücken. Sie müssen so lebendig, so umfassend, so humorvoll, so stark und so bedeutend sein wie Du. [...] Sie dürfen nicht schwach sein oder mißverständlich. [...] Die Lebenserinnerungen in der vorliegenden Form aber [...] wirken teilweise allzu trocken, allzu aufzählend und manchmal auch allzu flüchtig. [...] Übrigens – auch darüber waren wir uns alle einig – ist das Manuskript auch politisch sehr mißverständlich. Deine Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus zum Beispiel wirkt sehr matt und beiläufig. [...] Es ist wenig von der Zeitatmosphäre der Nazijahre, wenig auch vom Chaos und der Bitterkeit der ersten Besatzungsjahre, zu wenig wohl auch vom Krieg und jenen großen und furchtbaren Erschütterungen und Entwicklungen spürbar, von denen Du zwar schreibst, aber sonderbar zurückhaltend und kühl und kurz. Dabei hätten sich doch aus der Nazizeit wie aus den Hungerjahren die aufregendsten Geschichten erzählen lassen! (Monacensia, n.k.)

Letzten Endes waren Brotze, Günther und Groll nicht gegen Kutschers Meinungen und Sympathie-Bekundungen an sich, etwa seine Vorliebe für den „Stahlhelm“ oder seine Anerkennung von vermeintlich positiven Aspekten des Nationalsozialismus, sondern gegen seine missverständlichen Formulierungen. Diese Missverständlichkeit war jedoch das Kennzeichen eines Intellektuellen, der eine Rechtfertigung für sich selbst, für seine Haltung suchte, auch wenn er die NS-Herrschaft nie unterstützt hatte⁴². Die posthum veröffentlichte Version der Autobiographie enthält immer noch

⁴² Diesbezüglich seien die Worten Michael Grüttners zitiert: »Tatsächlich lassen sich die meisten deutschen Wissenschaftler kaum als enthusiastische Nationalsozialisten beschreiben. Es dominierte vielmehr – wie in der deutschen Bevölkerung insgesamt – ein ambivalentes Verhältnis zum NS-Regime.« (1998: 147).

einige Kommentare oder Sätze, die zweideutig sind und jeweils anders gelesen werden können. Doch gerade durch diese aufs Papier gebrachte Ambiguität hinsichtlich einiger ideologischer Ansichten oder historischer Ereignisse, die höchstwahrscheinlich von Kutscher tatsächlich so empfunden worden waren, konnte jedwede Mystifizierung der Geschichte oder der Existenz des Theaterprofessors vermieden werden.

Um auf den Entnazifizierungsprozess zurückzukommen: Kutscher wurde am 21. Januar 1947 von der Spruchkammer Traunstein entlastet. Am 24. Januar adressierte Thomas Mann einen wirkungsvollen Brief in Sachen Kutscher an die Redaktion der „Süddeutschen Zeitung“. Wenige Tage später überreichten Groll und Harnack der Militärregierung von Bayern (Education and Religion Affairs) den Entlastungsbescheid der Spruchkammer sowie die Abschriften von zwei Briefen amerikanischer Professoren an Kutscher⁴³. Am 22. Februar übersandten sie schließlich dem Bayerischen Kultusministerium den Brief von Thomas Mann. Kutschers akademische Wiedereinsetzung gewann also durch Bemühungen seiner Schüler und Freunde ebenso wie durch Thomas Manns prominente Unterstützung an Wahrscheinlichkeit: Im April 1947 hatten das Rektorat, der Kulturminister und die Militärregierung in Bayern Kutschers Einstellung bereits empfohlen, doch die endgültige Entscheidung konnte nur in Berlin getroffen werden. Im Wintersemester 1947-48 durfte Kutscher wieder als Privatdozent für neuere deutsche Literaturgeschichte und als außerplanmäßiger Professor in München lesen. Die letzten Publikationen und das Verzeichnis seiner Vorlesungen nach dem Krieg dokumentieren jedenfalls, dass sich Kutschers wissenschaftliche Positionen nicht erneuert hatten und dass die Kernbegriffe seiner Theaterauffassung immer noch Mimus, Volk und stilistische Reinhaltung waren – Begriffe, die nun das Stigma des Nationalsozialismus trugen. Kutscher versuchte des Öfteren, die Bedeutung seiner bisherigen Bestrebungen im Bereich der Theaterwissenschaft zu betonen, ohne sich allerdings mit der Verbindung zwischen dem Lehrfach und dem Nazi-Wissenschaftsbetrieb zu befassen. Dasselbe galt, *mutatis mutandis*, für Niessen, Kindermann und Knudsen, was die etablierte Theaterwissenschaft in der Vorstellung nachfolgender Studenten- und Forschergenerationen mit gutem Grund als verdächtiges Söhnchen der Nazi-Diktatur erscheinen ließ.

⁴³ Diese Professoren waren höchstwahrscheinlich Paul R. Pope, ehemaliger Kutscher-Schüler, dann Chairman of German Department at Cornell University (Ithaca, New York) und schließlich Professor Emeritus of German, der Kutscher mehrmals Güter aus den U.S.A schickte, und Franz Schneider, alter Kutscher-Freund, der gleichfalls Liebespakete nach München schickte und Kutscher dabei half, Thomas Mann in Amerika zu kontaktieren. Vgl. DLA, A:Kutscher 57.5090/1-5 sowie A:Kutscher 57.5219/1-4.

Nachwort.

Zur Aktualität der theaterwissenschaftlichen Beschäftigung Artur Kutschers

Ich habe Sie immer aufrichtig bewundert, wie aufrecht Sie Ihren Weg weitergingen, obwohl Missgunst und Unverstand Ihr Wirken nicht so geehrt haben, wie es das verdient hätte.

Es muss Ihnen eine große Genugtuung sein, dass Generationen von Schülern Ihrer in tiefer und echter Dankbarkeit gedenken! Das ist ja im Kern auch der schönste Lohn, den ein Lehrer gewinnen kann. (Brief von Carl Niessen an Kutscher, 18. Juli 1958, Monacensia, n.k.)

Die Bedeutung Kutschers [...] lag weniger in seiner beachtlichen wissenschaftlichen Arbeit, sie lag vielmehr in seiner persönlichen Ausstrahlung. Er war seinen Studenten Freund und Vater, Lehrer und Wegbereiter zum Beruf. (Baer 1960: 4)

Die Erinnerungen von Kutschers Zeitgenossen und Studenten sowie die unzähligen Briefe im Nachlass des Theaterprofessors, der teilweise im Deutschen Literaturarchiv Marbach und teilweise im Monacensia-Literaturarchiv der Stadt München aufbewahrt wird, verschaffen einen Gesamtüberblick über die Schüler, die im Laufe von 100 Semestern an der LMU bei Kutscher hörten, an dessen Veranstaltungen teilnahmen und zu dessen Kreis gehörten. Unter den Kutscher-Schülern findet man viele Namen von Schriftstellern und Dramatikern, Malern, Schauspielern, Intendanten und Regisseuren, Filmemachern, Journalisten und Theaterkritikern, die vom ersten Weltkrieg bis hin zur Gegenwart eine leitende Rolle sowohl in der Kunstdebatte als auch in der Gesellschaftsgestaltung gespielt haben – man denke nur an Hanns Braun, Bertolt Brecht, Willi Cronauer, Marieluise Fleißer, Henry Gowa, Gunter Groll, Herbert Günther, Hugo Hartung, Alfred Henschke/Klabund, Ödön von Horváth, Beate Kayser, Alois Johannes Lippl, Bernhard Minetti, Erich Pabst, Walter Panofsky, Erwin Piscator, Edgar Reitz, Hans Schweikart, Agnes Straub, Ernst Toller und Karl Ude. Auffällig ist, dass nur wenige Wissenschaftler aus dem Kutscher-Kreis entsprangen: Mit Ausnahme von Hans Heinrich Borchardt, Hedgar Hederer und Carl Niessen, die zu den ersten Generationen von Kutscher-Schülern gehörten, von Friedhelm Kemp, der sich der Literaturwissenschaft widmete, und von Forschern, die ins Ausland gingen¹, blieben ehemalige Studenten des Theaterprofessors in der Kunstpraxis tätig und daher von der Universität weit entfernt. Diese Betrachtung erlaubt es insbesondere, Artur Kutschers Stellung zur theaterwissenschaftlichen Ausbildung besser zu verstehen ebenso wie das Problem des Kutscher-Nachwuchses an der Münchner Alma Mater.

¹ Wie z.B. Paul R. Pope und Kurt Hommel.

Aus einem Interview mit Edgar Reitz (2015) erfährt man, dass die Prüfungen bei Kutscher nichts anderes als private Gespräche waren, oft in der Wohnung des Dozenten, in welchen die Studenten über ihre Kunstvorstellung und Vorhaben erzählten und sich mit dem Lehrer darüber konfrontierten². Kein Kutscher-Schüler habe eigentlich ein einziges Wort von Kutschers Büchern gelesen und der Professor selbst habe sowohl in seinen Vorlesungen als auch bei den mündlichen Prüfungen die theoretische Spekulation außer Acht gelassen³. Man verehere den Theaterprofessor, aber, da er ein unakademischer Lehrer war, könne man von ihm nichts Wissenschaftliches lernen. Warum hätte man dann in den Vorlesungen und Seminaren Kutschers sitzen sollen? Er war nach wie vor eine Kontaktfigur, ein lebensbezogener Lehrer, der die Universität nicht als Endstation, sondern als Durchgangsstation zum Leben betrachtete. Er förderte seine Studenten dazu, Projekte zu entwickeln, Erfahrungen, Erkenntnisse und Meinungen auszutauschen, für die Neugründung der Kunst und der Gesellschaft zusammenzuarbeiten. Kutschers Faszination lag in seiner »gemeinschaftsbildenden Kraft« (Reitz 2015). Das theaterwissenschaftliche Universitätsstudium stellte für Kutscher nur eine Vorbereitung zum konkreten, außerakademischen Leben dar, zur direkten Beschäftigung mit dem Theater oder mit anderen Dramatisierungsformen der menschlichen Selbsterfahrung. Kutschers Nachfolger an der LMU wurde zuerst Edgar Hederer⁴, der aber eine völlig andere Persönlichkeit als der „Außerordentliche“ besaß. Reitz beschreibt ihn als einen schwärmerischen, romantischen Typ, während Kutscher ein humorvoller Realist und Pragmatiker war. Trotz des unterschiedlichen Charismas und der unterschiedlichen Forschungsschwerpunkte⁵ teilten Kutscher und Hederer gegenseitige Achtung: Kutscher hatte für die Neubesetzung des Lehrstuhls für Theaterwissenschaft in Köln anscheinend den Namen Hederer genannt⁶ und Hederer hatte seinerseits dem alten Lehrer immer wieder seine Dankbarkeit gezeigt. Schon in den 1940er Jahren übersandte er Kutscher sein Werk *Ludwig Thoma* »mit aufrichtiger Widmung« und fügte hinzu: »Meine erste Kutscherexkursion war ins Bauerntheater nach Marquartstein; seitdem weiß ich, was lebendige Volkskunde ist und bei Ihnen habe ich in manchanderen [sic!] Exkursion und Vorlesung den Antrieb erhalten, mich selbst einmal ein wenig

² Auch wenn Reitz' Erinnerungen die 1950er Jahre betreffen, als Kutscher relativ alt war, kann man wohl annehmen, dass diese Praxis schon länger in Kutschers Kolleg geübt wurde.

³ Auch die Privatissima des theaterwissenschaftlichen Oberkurses fanden in Kutschers Wohnung statt, d.h. dass die Studenten bis 1956 Unterwössen am Chiemsee mit der Bahn erreichen sollten, um an den Vorlesungen teilzunehmen. Schon die lange und unbequeme Fahrt bot den Kutscher-Schülern die Möglichkeit, sich gut kennen zu lernen und die Zusammenarbeit innerhalb der Arbeitsgruppe zu verstärken.

⁴ 1955 übernahm Hermann Kunisch den Lehrstuhl für Neuere deutsche Philologie und Edgar Hederer, der von 1948 an in München theaterorientierte Veranstaltungen gehalten hatte, wurde als Nachfolger Kutschers am Institut für Theatergeschichte betrachtet.

⁵ Hederer war z.B. an der Literatur und am Theater seiner Zeit nicht besonders interessiert.

⁶ Vgl. S. 217, Anm. 37. Auf dem vom Dekan der Philosophischen Fakultät geschickten Brief befindet sich eine Anmerkung, die höchstwahrscheinlich von Kutscher ist: »Edgar Hederer Ostin b Gmund Tegernsee / Schüler« (Monacensia, n.k.).

zu versuchen auf diesem Gebiet. Dies eine erste Frucht« (DLA, A:Kutscher 57.4663/4). Am 8. September 1952 schrieb er dann an Kutscher: »Es vergeht kein Semester wo ich nicht wiederholt meinen Hörern gestehe, was ich alles von Ihnen empfangen habe, und was Ihnen die Theaterwissenschaft verdankt« (Ebd. /1), und am 29. Juli 1957 gab er zu: »Ich selbst verdanke Ihnen seit den ersten Tagen meines Studiums mehr, als ich sagen kann« (Ebd. /3). An dieser Stelle soll nochmals deutlich gemacht werden, was die Kutscher-Schüler ihrem Lehrer verdankten, auch wenn er kein Wissenschaftler im engeren Sinn war.

Große Bedeutung schrieben Studenten, Freunde, Intellektuelle und Künstler nicht nur Artur Kutschers Reflexionen über das Theater, das zum ersten Mal als selbstständiger Gegenstand einer neuen Disziplin empfunden wurde, sondern auch seinem Einsatz für die Überführung des Theaters ins Leben der Gesellschaft sowie in den Alltag der Einzelindividuen zu. Im Gegensatz zu anderen Bahnbrechern der Disziplin klammerte Kutscher die Praxisdimension der Theaterwissenschaft nicht aus. Seine Arbeitsgruppe beschäftigte sich mit Theateraufführungen und kulturellen Veranstaltungen der Gegenwart aus einer Perspektive, die nie rein theoretisch war. Da die Theorie selbst ein Teil der Praxis sei, blieben Theorie und Praxis in der Theater- und Theaterforschungsvorstellung Kutschers und dessen Kreis immer eng verbunden. Anfang des 20. Jahrhunderts war man sich des Theaters wieder »als eines Kulturfaktors« bewusst geworden (Kutscher 1910: 1), und zwar hatte man die prägende Wirkung erkannt, die das Theater auf die Wandlungen in der gesellschaftlichen Wirklichkeit ausüben konnte. Einem Theater, das seine Mission erst in der Begegnung und Auseinandersetzung mit seinem Publikum erfüllte, sollte eine Wissenschaft entsprechen, welche die praktische Anwendung der erworbenen und gemeinsam erweiterten Kenntnisse mit einbezog. Kutschers Motto »Wir arbeiten nicht um des Wissens willen, wir arbeiten um des Wirkens willen« (in Ude 1943: 4) betonte nämlich die Bemühung der frühen Münchner Theaterwissenschaft darum, die Theaterkunst und -forschung als Grundelemente eines kollektiven und kreativen (Lern)Prozesses zu betrachten, der das Handeln der Lernenden instruieren konnte. Kutschers Lehrtätigkeit basierte auf der kooperativen Interaktion der Studierenden: Sie verlangte die ständige Aushandlung von Bedeutungen, Ressourcen und Vorstellungen, damit die Mitglieder die gelernten Fertigkeiten mit der jeweiligen Situiertheit in der Arbeitsgruppe verknüpften und dadurch ihr Leben, die Welt und ihr Engagement in dieser als sinnvoll erfahren konnten. Das war aber nur ein Aspekt der sich neu formierenden Theaterwissenschaft. Kutschers Lerngemeinschaft identifizierte im Theater zwei Grundmerkmale, welche ebenfalls die Struktur der Theaterwissenschaft prägen sollten: Das Theater sei jeweils in einer unterschiedlichen Kultur tief verwurzelt und basiere jedoch in jedem Land, bei jedem Volk auf derselben (mimischen) Basis, auf denselben Mechanismen. Die Theaterforschung müsse daher einen lokalen Charakter haben, der mit

dem Einsatz der Lernenden für die Überlieferung alter Ausdrucksformen und für die Erneuerung der heimatgebundenen Kultur einhergehe, und zeitgleich einen fächerübergreifenden und transkulturellen Zuschnitt besitzen. Die Forschung im Theatergebiet könne erst durch die kosmopolitische Einstellung der gemeinsamen Praxis ihre volle Bedeutung gewinnen. Die lokale Beschäftigung mit dem Theater brachte mit sich die Aufwertung der bodenständigen volkstümlichen Kultur und, zum Ausgleich, die Zusammenstellung eines dramatischen Kanons, der die edelste theatralische Form pflegen sollte. Der Kutscher-Kreis versuchte allerdings nie, die soziale Landschaft der von ihm durchgeführten Theaterforschung zu beschränken. Die gegenseitige Befruchtung zwischen akademisch-wissenschaftlicher Untersuchung und betriebener Theaterpraxis konnte nämlich den einzelnen Lernenden bzw. Agierenden erst Nutzen bringen, wenn diese die angehäuften Erfahrungen und Kenntnisse in einem translokalen Spielraum, in einer imaginierten relationalen Ordnungsvorstellung jenseits der Beschäftigungsgrenzen der eigenen Gemeinschaft überprüften und anwandten. Sogar in einer Epoche, in der man das selbstständige Denken und Handeln sowie die Interaktion mit anderen Kulturen verhindern wollte wie im Nationalsozialismus, unterhielt die Lerngemeinschaft um Kutscher Beziehungen zu ausländischen Theatermenschen und Gruppierungen und ließ durch eine kontinuierliche kritische Auseinandersetzung mit den Diskursen der Zeit neues Wissen emergieren.

Kutschers Lebens- und Lehrstil war es, seine Schüler durch Universitätsübungen, Theaterbesuche, Exkursionen, Studentenaufführungen, Künstlerabende, Veranstaltungen und Feste an die theatralische Praxis heranzubringen und, andersherum, durch die theatralische Praxis die Reflexion über die menschliche Existenz und über den Zustand der Gesellschaft anzuregen. Die veränderte Betrachtung der Bühnenkunst war also weniger im wissenschaftlichen Bereich als in der Kunstpraxis selbst sichtbar. Die Freude am Forschen und Lernen war gewiss Prämisse der theaterwissenschaftlichen Tätigkeit des Kutscher-Kreises, zugleich aber auch Ergebnis eines gemeinsamen Entwicklungs- und Lernprozesses. Hans Meissner kommentierte die Leistungen des Theaterprofessors wie folgt:

Seine Absichten und seine Ideen hat er an seine Schüler weitergegeben, die sie ihrem Lehrmeister zu Ehren heute an ungezählten Theatern verwirklichen und in die Tat umsetzen. Darüber hinaus ist der Kutscher-Nachwuchs beim Film, Funk und an Kleinkunsthöfen zu finden, denn die Kunst ist an kein Institut gebunden, sie ist allgegenwärtig. Das Theater selbst ist Artur Kutscher zutiefst verpflichtet. Durch sein Wirken hat er nicht nur das Berufsethos des Bühnenkünstlers gehoben, sondern seine Erkenntnisse wurden Richtlinien für das Bühnenschaffen. (in Günther 1953: 176)

Der Ausdruck „Ansichten und Ideen“ bleibt aber vage: Meissner machte nicht klar, wie man überhaupt sagen konnte, jemand sei ein Kutscher-Schüler und habe die „Ansichten und Ideen“ des Lehrers in die Tat umgesetzt. Der Zug, der die Mitglieder der theaterwissenschaftlichen CoP kennzeichnete, war das Vertrauen in eine Lernstruktur, die zum einen durch die ständige Infragestellung und Aushandlung von fixierten und tradierten Artefakten, Konzepten, Diskursen und Bedeutungen, durch die Sammlung neuer Erfahrungen und die Erzeugung neuen Wissens das Lernen garantierte, und die zum anderen auf die praktische Anwendbarkeit der theoretischen Ansätze abzielte. Die Münchner Theaterwissenschaft schuf somit mehrere Berührungszonen, wie etwa zwischen theoretischem und praktischem Wissen, zwischen lokalem Handlungskontext und translokalen Netzwerken, zwischen soziohistorischen Bedingtheiten und Trajektorien, die von Einzelindividuen ausgehandelt wurden, oder zwischen Wissenschaft und Kunst. Die von Kutscher koordinierte Lerngemeinschaft gestaltete also die Theaterforschung als eine Forschung durch, über und für die Praxis: Die Praxisdimension wurde nicht nur hinsichtlich des Forschungsgegenstands untersucht, sondern auch im Untersuchungsverfahren berücksichtigt, was sowohl das Objekt ‚Theater‘ als auch das Subjekt ‚Lernender‘ zu entscheidenden Akteuren in der Forschungsarbeit machte. Die Fokussierung des Kutscher-Kreises auf das verkörperte Wissen ließ jedenfalls die symbolische Dimension der Wissenserzeugung nicht aus, wie die kontinuierliche Arbeit an der Lernstruktur der CoP, an deren Grenzen und Peripherien sowie an deren Partizipationsformen beweist. Wichtiger noch als die Untersuchung der Theaterkunst schien oftmals die Entwicklung eines Lernsystems, welches das Zusammenwirken und das Aneinanderlernen ermöglichte und förderte – nicht um eine Universitätsprüfung zu bestehen, sondern um eine bestimmte Fertigkeit zu erwerben: die Fertigkeit zum Mitwirken an einem kollektiven Lernprozess. Ein Mitwirken, das den Menschen selbst transformiert.

Artur Kutschers Leben und Tätigkeit

- 1878** Artur Kutscher wird am 17. Juli in Hannover geboren (Vater: Carl A. Kutscher; Mutter: Eleonore W. E. Zieseniß).
- 1888-1899** Besuch des Lyzeums I in Hannover. Schauspielunterricht.
- 1899-1903** Studium der Germanistik, Philosophie, Geschichte, Ästhetik und Kunstgeschichte in München, Kiel (SoSe 1900) und Berlin (WiSe 1900/01). Promotion zum Dr. phil. mit dem Thema *Das Naturgefühl in Goethes Lyrik bis zur Ausgabe der Schriften 1789* (LMU). Während dieser Zeit steht Kutscher in Kontakt zu Micheal Georg Conrad, Otto Falckenberg, Max Halbe und Frank Wedekind. Er ist Mitglied des „Akademisch-Dramatischen Vereins“ (Vorsitzender im SoSe 1901).
- 1907** Heirat mit Gertrud Schaper. Habilitation mit *Hebbel als Kritiker des Dramas, seine Kritik und ihre Bedeutung*. Am 17. Juni wird Kutscher vom Prinzregenten Luitpold als Privatdozent für Neuere deutsche Literaturgeschichte an der LMU bestätigt.
- WiSe 1907/08** Erste zwei Vorlesungen über Literaturgeschichte.
- 1908** Geburt der Tochter Rotraud (14. Dezember). Erscheinen der Schiller-Werkausgabe. Kutscher wird in den künstlerischen Beirat des „Neuen Vereins“ gewählt. Leitung der „Intimen Abende“.
- 1909** Erste theaterwissenschaftliche Vorlesungen an der Universität München.
- 1910** *Die Ausdruckskunst der Bühne. Grundriß und Bausteine zum neuen Theater*. Beginn der „Autorenabende“.
- WiSe 1910/11** Erste Aufführung des Kutscher-Kreises und Beginn der Feste der „Zirkusleute“.
- 1911** Im April 1911 gründen Artur Kutscher, Karl Henckell und Hubert Wilm die Kulturgemeinschaft „Das Junge Krokodil“.
- 1913** Scheidung von Gertrud Schaper. Schwere Depression Kutschers.
- 1915** Ernennung zum außerplanmäßigen Professor für NdL.
- 1916** Am 10. Juni heiratet Kutscher Babette (Betti) Karolina Pachtner, geb. am 6. Juni 1891 in München.
- 1917** Geburt der Tochter Ilse, die schwere Gesundheitsprobleme hat. Ernennung zum Hauptmann der Landwehr.
- 1918** Tod Wedekinds. Kutscher ordnet den Nachlass und schreibt eine dreibändige Biographie. Geburt der Tochter Irmgard (27. September).
- 1920** Geburt der Tochter Gotlinde (25. September).

- 1922** Geburt des Sohnes Hubert (23. Februar).
- 1924** Beginn der akademischen Reisen des Kutscher-Kreises ins Ausland.
- 1925** Ilse stirbt mit 8 Jahren.
- 1926** Gründung des „Instituts für Theaterkunde“ an der Universität München. Daran ist Kutscher offiziell nicht beteiligt. Gründung der „Gesellschaft für das süddeutsche Theater und seine Auswirkungen“. Geburt der Tochter Kriemhilde (eigentlich Elisabeth Helene) (20. Juni).
- 1928** Kutschers 50. Geburtstag. Fackelzug seiner Studenten durch die Leopoldstraße.
- 1929** Erste Anmeldung und Aufnahme zum „Stahlhelm, Bund der Frontsoldaten E.V.“. Linksseitige Gesichtslähmung und Nervenzusammenbruch.
- 1932** *Elemente des Theaters (Grundriß der Theaterwissenschaft I. Teil)*. Russlandfahrt.
- 1936** *Stilkunde des Theaters (Grundriß der Theaterwissenschaft II. Teil)*. Scharfe Angriffe durch das Zentralorgan des NS-Studentenbundes „Die Bewegung“.
- 1938** Eintritt in den NS-Reichskriegerbund.
- 1941** Vortragsreise nach Norwegen: Zum ersten Mal fährt Kutscher mit dem Flugzeug. Antrag Kutschers für die Aufnahme in die NSDAP (Anfang Dezember).
- 1942** Eintritt in die NSDAP. Am 5. September fällt Hubert an der Ostfront.
- 1944** Zerstörung seiner Wohnung (Antonienstr.) durch Bomben.
- 1945** Dienstenthebung (20. Dezember).
- 1946** Am 26. Juni ist Kutscher wieder in seinem Amt. Erneute Dienstenthebung am 12./13. November.
- 1947** Wiedereinstellung als Priv. Dozent für NdL und apl. Professor (9. Oktober).
- 1950** Nach langer Pause werden die „Studienfahrten deutscher Akademiker“ wieder aufgenommen.
- 1951** *Stilkunde der deutschen Dichtung*. Bd.1, Allgemeiner Teil (Das Kunstwerk, der Stil, die Künste, die Dichtung). Pensionierung.
- 1952** *Stilkunde der deutschen Dichtung*. Bd.2, Besonderer Teil (Lyrik, Epik, Dramatik).
- 1957** Ca. 3400 Autographen der Sammlung Kutschers gehen an das DLA Marbach.
- 1958** Kutscher wird mit dem Bundesverdienstkreuz ausgezeichnet.
- 1960** Am 27. August stirbt Kutscher in der Schwabinger Privatlinik Dr. Decker infolge eines Schlaganfalls. Beisetzung am 31. August im Waldfriedhof.

Chronologisches Verzeichnis der von Artur Kutscher gehaltenen Vorlesungen an der Universität München

Studienjahr	Bezeichnung der Vorlesungen und Übungen	Besuchsziffer ¹
SoSe 1909	Schillerprobleme: Dramatische Pläne und Fragmente Friedrich Hebbel	
WiSe 1909/10	Grundsätze der praktischen literar. Kritik mit Erläuterungen an unserer Literatur seit Heine Übungen über Systeme und Probleme der literar. Kritik Vortragskunst, Schauspielkunst und Regie mit praktischen Versuchen in Bestimmung des stilgerechten Ausdrucks und einer Einleitung über Sprechtechnik	
SoSe 1910	Geschichte der Bühne, des Theaters und der Schauspielkunst von den ältesten Zeiten bis zu dem Problem des Künstlertheaters Dt. Lyrik und Ballade von der Romantik bis zur Gegenwart Übungen in literar. Kritik Sprechtechnik mit Übungen im Rede- und Vortragsstil	
WiSe 1910/11	Geschichte der dt. Literatur des XIX. Jahrhunderts von der Romantik bis zur Gegenwart Grundsätze der literar. Kritik Geschichte der Bühne, des Theaters und der Schauspielkunst von den ältesten Zeiten bis zu dem Problem des Künstlertheaters (mit Lichtbildern und Führungen) Übungen zur Dramaturgie und Regie an Hand des Spielplans unserer Bühnen	
SoSe 1911	Goethes Leben und Werke mit besonderer Berücksichtigung des Faust Kleist, Grabbe, Hebbel, Wedekind Übungen über Theater- und Bühnenprobleme unserer Zeit Sprechtechnik mit Übungen im Rede- und Vortragsstil	

¹ Falls vorhanden. Quellen: Vorlesungsverzeichnisse der Ludwig-Maximilians-Universität München (<http://epub.ub.uni-muenchen.de/view/lmu/vlverz=5F04.html>); UAM, Personalakten Artur Kutscher [E-II-2183]; Vorlesungsgebühren-Abrechnungen (Monacensia, n.k.).

- WiSe 1911/12 Geschichte der dt. Literatur von Gottfried Keller bis zur Gegenwart
Geschichte der Bühne, des Theaters und der Schauspielkunst von den ältesten Zeiten bis zu dem Problem des Künstlertheaters (mit Lichtbildern und Führungen)
Schillers Dramen und dramatische Fragmente
Übungen in literar. Kritik: Die Methoden der Wertbestimmung aus Sprache, Stil und Gattung
- SoSe 1912 Lenz, Grabbe, Wedekind
Die dt. Lyrik des XVIII. Jahrhunderts
Goethes Faust
Übungen zur Dramaturgie an Hand des Spielplans unserer Bühnen
- WiSe 1912/13 Einführung in die Literaturwissenschaft und ihre Methode
Goethes Faust
Goethe und Schiller, die Geburt des Klassizismus
Übungen über moderne Theaterprobleme an Hand des Spielplans unserer Münchener Bühnen
- SoSe 1913 Fr. Hebbels Leben und Werke
Hauptströmungen der dt. Literatur seit 1880
Übungen in literar. Kritik
Allgemeine Geschichte des Theaters, der Bühne und der Schauspielkunst (mit Lichtbildern) → Abteilung *Bühnenkunst*
- WiSe 1913/14 Goethes Lyrik
Die dt. Literatur im 19. Jahrhundert von Heine bis zur Gegenwart
Theater und Kirche in ihren Wechselwirkungen (mit Lichtbildern)
Übungen über das neuere Drama an Hand des Spielplans
- SoSe 1914 Grundsätze der literarischen und dramatischen Kritik
Goethes Faust
Die dt. Literatur der letzten dreißig Jahre
Die plattdeutsche Literatur von Klaus Groth bis zur

Gegenwart

Theatergeschichtliche Übungen, dramaturgische und
bühnentechnische Bemühungen um das Drama Shakespeares
in Deutschland

Kutschers Abwesenheit während des Krieges: WiSe 1914/15 – SoSe 1916

WiSe 1916/17

Die dt. Literatur von 1870 bis 1914

Dt. Soldatenlieder. Texte und Singweise

Übungen zur Geschichte der Dramaturgie (im
Bibliotheksraum des Theatermuseums)

Übungen für literarische und dramatische Kritik

Rhetorik und Vortragskunst

SoSe 1917

Neuere, insbesondere deutsche Theatergeschichte (mit
Lichtbildern)

Schillers Leben und Werke

Goethes Faust

Niedersächsische Dichter

Einführung in die Theaterwissenschaften; Dramaturgie und
Regie (Bibl. d. Theatermuseums)

Praktische Übungen in literar. Kritik über die Zeit des
Naturalismus und der Neuromantik

WiSe 1917/18

Goethes Leben und Werke

Das Drama der letzten dreißig Jahre

Grundsätze literar. Kritik und dt. Stilkunde

Praktische Theaterkritik mit Berücksichtigung des
Spielplans

SoSe 1918

Literaturgeschichte des 19. Jahrhunderts seit dem
Befreiungskriege

Theatergeschichte des Altertums und Mittelalters (mit
Lichtbildern)

Dt. Literatur und bildende Kunst im Zusammenhang ihrer
Stilentwicklung

Praktische Übungen in literar. Kritik über die Literatur der
Gegenwart

WiSe 1918/19

Die dt. Literatur des XIX. Jahrhunderts von Hebbel bis auf

- unsere Zeit
 Allgemeine Theatergeschichte von der Renaissance bis zur
 Gegenwart (mit Lichtbildern)
 Goethes Lyrik
 Übungen in praktischer Theaterkritik nach dem Spielplan
 unserer Bühnen
- SoSe 1919 Die dt. Literatur der letzten 40 Jahre, Impressionismus und
 Expressionismus
 Stilentwicklung der Literatur und bildenden Kunst, als
 Repertorium der dt. Literaturgeschichte
 Allgemeine Theatergeschichte des Altertums, Mittelalters
 und der Renaissance (mit Lichtbildern und Exkursionen)
 Praktische Übungen in literar. Kritik über Gattungen und
 Stile unserer neueren Dichtung
- WiSe 1919/20 Die klassische Periode unserer dt. Literatur, Goethe und
 Schiller.
 Übungen über das dt. Theater und Drama der jüngsten Zeit
 an Hand des Spielplans unserer Bühnen
- SoSe 1920 Das dt. Drama und Theater unserer Zeit
 Die dt. Literatur der Romantik bis Heine
 Allgemeine Theatergeschichte von der Renaissance bis zum
 XIX Jahrhundert (privatiss.)
- WiSe 1920/21 Die dt. Literatur der Romantik bis Heine
 Grundsätze der literar. Kritik und dt. Stilkunde
 Übungen in praktischer Theaterkritik an Hand des
 Spielplanes unserer Bühnen
 Repetitorium der gesamten dt. Literatur
- SoSe 1921 Das dt. Drama und Theater unserer Zeit
 Die dt. Literatur der Romantik bis Heine
 Literarische Kritik. Praktischer Teil: Übungen über die dt.
 Literatur des Impressionismus und Expressionismus
 Allgemeine Theatergeschichte von der Renaissance bis zum
 XIX. Jahrhundert
- WiSe 1921/22 Die dt. Literatur des Impressionismus und Expressionismus

- Dt. Stilkunde als Grundlage der Literaturwissenschaft und Kritik
- Repetitorium der gesamten dt. Literatur seit der Renaissance
- Allgemeine Theatergeschichte des Altertums und des Mittelalters
- Übungen in praktischer Theaterkritik an Hand des Spielplanes unserer Bühnen
- SoSe 1922 Die dt. Drama und Theater des XIX. und XX. Jahrhdts. (mit Lichtbildern und Führungen)
- Theater und Kirche (mit Lichtbildern und Exkursionen zu den Passionsspielen)
- Goethes Lyrik
- Die dt. Literatur des Expressionismus im Überblick
- WiSe 1922/23 Allgemeine Theatergeschichte der Renaissance und des Barock
- Übungen in praktischer Theaterkritik an Hand des Spielplanes unserer Bühnen
- Empfindsamkeit und Sturm und Drang in der dt. Literatur des XVIII. Jahrh.
- Dt. Stilkunde I. Teil: Grundsätze literar. Kritik
- Die dt. Literatur seit 1900 insbesondere des Expressionismus
- SoSe 1923 Allgemeine Theatergeschichte des XVIII. und XIX. Jahrh. (mit Lichtbildern, Führungen und Exkursionen)
- Die dt. Literatur im Überblick. Ein Repetitorium nach zeitstilistischen Gesichtspunkten
- WiSe 1923/24 Besprechung theaterwissenschaftlicher Grundfragen des XVIII. Jahrh. (nur für ältere Schüler) (privatiss.)
- Übungen in praktischer Theaterkritik an Hand des Spielplanes unserer Bühnen
- Dt. Stilkunde I. Teil: Das Sprachkunstwerk
- SoSe 1924 Volkstheater und Volkskunde (mit Lichtbildern und Exkursionen)
- Dt. Stilkunde als Grundlage unserer Literaturwissenschaft, I. Teil: Das Sprachkunstwerk

WiSe 1924/25	Allgemeine Theatergeschichte der Griechen, Römer, der asiatischen Völker und des mittelalterlichen Europa Übungen in praktischer Theaterkritik an Hand des Spielplanes unserer Bühnen, mit Einführung in die Bühnenkunde (privatiss.) Dt. Stilkunde: Die Dichtungsgattungen Dt. Literatur der Jüngerer (seit 1900) und des Expressionismus (privatiss.)	
SoSe 1925	Die klassische Zeit unserer Literatur von Goethes italienischer Reise bis zu Schillers Tode. Das süddeutsche Volkstheater. Studien und Exkursionen (privatiss.) Das europäische Theater der Renaissance bis Shakespeare Übungen zur dt. Stilkunde über die Literatur des Expressionismus	46 100 49 43
WiSe 1925/26	Das dt. Drama und Theater von der Romantik bis zur Gegenwart Übungen über theaterwissenschaftliche Grundfragen Repetitorium der dt. Literatur seit der Renaissance Übungen in praktischer Theaterkritik an Hand des Spielplans unserer Bühnen, mit Einführung in die Bühnenkunde	113 21 73 80
SoSe 1926	Übungen zur Theatergeschichte (Oberkurs) (privatiss.) Geschichte der dt. Lyrik und Ballade von den Anfängen bis zur Romantik Goethes Faust Grundsätze literar. Kritik	
WiSe 1926/27	Der Ursprung des Theaters, mit besond. Berücksichtigung von Nationaltanz und Volkskunde Übungen in praktischer Theaterkritik an Hand des Spielplans unserer Bühnen, mit Einführung in die Bühnenkunde Tw. Übungen, Oberkurs: die Probleme der Schauspielkunst (privatiss.) Die dt. Literatur des letzten Menschengeschlechtes	
SoSe 1927	Tw. Oberkurs: Shakespeare auf der dt. Bühne (privatiss.)	

- Dt. Literatur und dt. Theaters des Realismus von Heine bis auf unsere Zeit
- Goethes Lyrik
- Übungen in literar. Kritik und dt. Stilkunde über die Dichtung des Rokoko und der Aufklärung
- WiSe 1927/28 Das dt. Drama und Theater unserer Zeit
- Tw. Übungen, Oberkurs: Lessings Tätigkeit als Grundlage unserer Theaterwissenschaft (privatiss.)
- Die dt. Literatur der Romantik
- Grundsätze der literar. Kritik und deutschen Stilkunde
- SoSe 1928 Das dt.e Theater des XVIII. und XIX. Jahrhunderts mit Lichtbildern und Exkursionen
- Tw. Übung, Oberkurs: Charlotte Birch-Pfeiffer (privatiss.)
- Empfindsamkeit und Sturm und Drang in der dt. Literatur des XVIII. Jahrhunderts
- Übungen in literar. Kritik und dt. Stilkunde über die Literatur der Gegenwart
- WiSe 1928/29 Überblick über die dt. Literatur
- Tw. Oberkurs → verlegt
- SoSe 1929 Gesichte des dt. Theaters im XIX. und XX. Jahrhundert
- Tw. Oberkurs: Das Theater der Griechen und der Römer
- Grundsätze literar. Kritik und dt. Stilkunde
- Geschichte des dt. Dramas von den Anfängen bis zur Gegenwart
- WiSe 1929/30 Europäische Theatergeschichte des Barock, mit Lichtbildern, Führungen und Exkursionen
- Übungen in praktischer Theaterkritik an Hand des Spielplans unserer Bühnen
- Tw. Oberkurs: Gattungen des Dramas (privatiss.)
- Dt. Literatur der Romantik bis Heine
- Dt. Literatur der Gegenwart seit 1900
- SoSe 1930 Theater und Kirche, speziell das geistliche Theater (mit Lichtbildern, Führungen und Exkursionen)
- Tw. Oberkurs: Das System unserer Theaterwissenschaft

- (privatiss.)
Dt. Literatur des Realismus seit Heine
Übungen in literar. Kritik und dt. Stilkunde über die
Literatur unserer Zeit
- WiSe 1930/31 Goethes Faust mit bes. Berücksichtigung seiner
Theatergeschichte und -problematik
Übungen in praktischer Theaterkritik über Drama und Bühne
unserer Zeit
Tw. Oberkurs: Das Weimarer Theater unter Goethe und
Schiller (privatiss.)
Die dt. Literatur des Naturalismus und der Romantik
- SoSe 1931 Schauspielkunst und Drama
Tw. Oberkurs: Bühne, Film, Funk (privatiss.)
Goethe und sein Gesamtwerk
Geschichte der dt. Lyrik seit der Romantik
Übungen in literar. Kritik und dt. Stilkunde über die jüngsten
Erscheinungen
- WiSe 1931/32 Geschichte des neueren europäischen Theaters vom Ende
der Antike bis zum Ende der Renaissance (Shakespeare)
Übungen über Bühne, Film, Funk an Hand des Spielplans
Tw. Oberkurs: Komik und Komödie, Tragik und Tragödie
(privatiss.)
Grundriß der literar. Kritik und deutschen Stilkunde
Die dt. Dichtung der Nachkriegszeit
- SoSe 1932 Dt. Drama und Theater von 1880 bis zur Gegenwart
Tw. Oberkurs: Die Weimarer Bühne der Klassik
Literaturgeschichte der dt. Romantik
Stil und Kunst der dt. Prosa
Übungen in literar. Kritik und dt. Stilkunde über die jüngste
Dichtung
- WiSe 1932/33 Das dt. Theater des XVIII. und XIX. Jahrhunderts mit
Lichtbildern und Führungen
Übungen über Bühne, Film, Funk an Hand des Spielplans
Tw. Oberkurs: Die Aufgaben der Dramaturgie und Regie

	(privatiss.)	
	Die dt. Literatur der Renaissance und des Barock (XV.-VII. Jahrh.) im Überblick	
SoSe 1933	Tw. Oberkurs: Musik und bildende Kunst in ihrem Verhältnis zur Bühne (privatiss.)	
	Die dt. Literatur des XIX. Jahrh. von Heinrich Heine bis 1880	
	Die dt. Literatur der Gegenwart	
	Übungen in literar. Kritik und dt. Stilkunde über die neuere Dichtung	
WiSe 1933/34	Die dt. Literatur seit 1880, Naturalismus, Neuromantik und Impressionismus	133
	Stilkundliche Übungen über Bühne	144
	Goethes Faust	79
	Tw. Oberkurs: Das Drama und das Theater des Barock	40
	Volksbräuche, Feste, Tänze	16
SoSe 1934	Dt. Literatur der Empfindsamkeit; Goethes und Schillers Jugendwerke	39
	Dt. Theater von der Romantik bis zur Gegenwart	68
	Grundsätze der literar. Kritik und dt. Stilkunde über neuere Erzählungskunde	43
	Tw. Oberkurs: Deutsches Wesen der Regie	47
WiSe 1934/35	Geschichte der dt. Lyrik und Ballade vom Anfang bis zur Gegenwart (Vorlesung)	68
	Schiller und wir	24
	Dt. Literatur vom Weltkrieg	144
	Übungen über Bühne, Film und Funk	94
	Tw. Oberkurs: Übungen in Dramaturgie	46
SoSe 1935	Grundsätze der literar. Kritik und dt. Stilkunde	34
	Die Perioden der dt. Literatur im Überblick	27
	Goethes Faust	38
	Übungen über Kämpfe um die Erneuerung unserer Lyrik	18
	Tw. Oberkurs: Freilichttheater, Naturtheater, Thingspiel	19
WiSe 1935/36	Dt. Dichtung von 1900 bis zur Gegenwart	54
		263

	Goethes Lyrik	25
	Geschichte der dt. Schauspielkunst	31
	Übungen über Bühne, Film und Funk	63
	Tw. Übungen: Das antike Theater	28
SoSe 1936	Dt. Dichtung und Romantik	43
	Tw. Übungen: Das europäische Renaissance-Theater	24
	Dt. Literatur des 18. Jahrhunderts bis zur Gegenwart	42
	Kritik und dt. Stilkunde	41
WiSe 1936/37	Geschichte des dt. Dramas	60
	Dt. Lyrik von der Romantik bis zur Gegenwart	88
	Übungen über Bühne, Film und Funk	70
	Tw. Übungen: Goethes Faust	23
SoSe 1937	Dt. Literatur des Barock	23
	Dt. Drama und Theater	42
	Grundsätze der literar. Kritik	23
	Tw. Übungen: Regieführung	15
WiSe 1937/38	Impressionismus	42
	Dt. Drama	35
	Tw. Übungen: Shakespeares Drama und Bühne in Deutschland	14
	Übungen über Bühne, Film und Funk an Hand des Spielplans	43
SoSe 1938	Dt. Dichtung der Renaissance	51
	Dt. Dichtung unserer Zeit	107
	Der Stil der dt. Prosa	24
	Tw. Übungen: Theater im Freien	20
WiSe 1938/39	Die klassische Zeit unserer Dichtung	
	Naturalismus und Neuromantik	
	Übungen über Bühne, Film und Funk an Hand des Spielplans	
	Tw. Lehrgang: Das dt. Theater des 18. Jahrhunderts	
SoSe 1939	Dt. Literatur der Romantik	
	Goethes Faust	
	Übungen über die Literatur unserer Zeit	

- Das Theater der Völker und seine Einrichtung
- WiSe 1939/40 Dt. Literatur des 19. Jahrhunderts, Biedermeier und Realismus
- Das dt. Drama vom Naturalismus bis zur Gegenwart
Tw. Übung: Dramaturgie, ihre Aufgaben und Probleme
Übung über Bühne, Film und Funk an Hand des Spielplans
- I. Trimester 1940 Die dt. Dichtung des Impressionismus und Expressionismus ab 1900
- Die neuere dt. Dichtung seit dem 15. Jahrhunderts im Überblick. Repetitorium
Übung über Bühne, Film und Funk an Hand des Spielplans
Tw. Übung: Wiener Theater
- II. Trimester 1940 Dt. Dichtung vom Weltkrieg bis zur Machtergreifung
Dt. Dichtung seit Mitte des 18. Jahrhunderts im Überblick
Übungen in literar. Kritik und deutscher Stilkunde über die Dichtung der jüngsten Zeit
Geschichte des dt. Theaters seit Gründung des 2. Reiches 1870
- III. Trimester 1940 Stilkunde der dt. Dichtung
Die Geschichte des dt. Dramas
Goethes Faust
Übung über Bühne und Film an Hand des Spielplans
- I. Trimester 1941 Die Dichtung des Sturm und Drangs
Geschichte des neueren Dramas → wegen Entlastung wurde diese Vorlesung abgesagt
Die Überwindung unserer entarteten Dichtung → wegen Entlastung wurde diese Vorlesung abgesagt
Übung über Bühne und Film an Hand des Spielplans
- SoSe 1941 Dt. Literatur der Klassik
Übungen in dt. Stilkunde an Dichtungen unserer Zeit
Geschichte des neueren dt. Dramas
- WiSe 1941/42 Stilkunde der dt. Dichtung
Übung über Bühne und Film an Hand des Spielplans
Geschichte des dt. Theaters seit 1850

SoSe 1942	Literatur der dt. Romantik Überblick über die neuere dt. Literaturgeschichte seit der Renaissance (Repetitorium) Übungen über Bühne und Film an Hand des Spielplans	
WiSe 1942/43	Die dt. Literatur des Naturalismus und der Neuromantik Überblick über die dt. Literatur vom Sturm und Drang bis zum Realismus (Repetitorium) Übungen über Bühne und Film an Hand des Spielplans	177 229 268
SoSe 1943	Die dt. Literatur der Neuromantik und des Impressionismus Überblick über die ältere dt. Literatur seit der Renaissance bis Mitte des 18. Jahrhunderts (Repetitorium) Goethes Faust Theatergeschichtliche Übungen über das 18. Jahrhundert, besonders Hamburg und Weimar	
WiSe 1943/44	Geschichte der dt. Literatur vom ersten Weltkrieg bis heute Einführung in die literar. Kritik und deutsche Stilkunde Übungen über Bühne und Film an Hand des Spielplans Geschichte der neueren dt. Schauspielkunst	
SoSe 1944	Das dt. Drama vom Impressionismus bis heute Geschichte des dt. Theaters von der Romantik bis zur Gegenwart Übungen über Bühne und Film an Hand des Spielplans	
WiSe 1944/45	Überblick über die neuere dt. Literaturgeschichte von der Renaissance bis Mitte des 18. Jahrhunderts Goethes Faust Übungen und Vorlesungen über das dt. Theater seit 1900	
SoSe 1945	Überblick über die neuere dt. Literatur vom Sturm und Drang bis zum Realismus (Repetitorium) Theaterwissenschaftliche Vorlesungen und Übungen über das dt. Theater seit 1900	
SoSe 1946	Überblick über die dt. Literatur der Klassik, Romantik und des Biedermeier (2stündig) Geschichte der neueren dt. Schauspielkunst seit Iffland (mit Lichtbildern) (2stündig)	

WiSe 1946/47	→ nicht vorhanden
SoSe 1947	→ Entlassen (keine Vorlesung)
WiSe 1947/48	→ Entlassen (keine Vorlesung)
SoSe 1948	Vorlesungen und Übungen über Goethes Faust und die Bühne. Nur für ordentliche Mitglieder des theaterwissenschaftlichen Oberkurses (1stündig) Vorlesungen und Übungen über Regie und Theaterleitung (2stündig)
WiSe 1948/49	Das Theater der Völker in Antike, Mittelalter und Renaissance bis Shakespeare (mit Lichtbildern) (1stündig) Tw. Oberkurs: Vorlesung und Übung über literar. Kritik und dt. Stilkunde an Werken der jüngeren Zeiten (2stündig)
SoSe 1949	Übungen in literar. Kritik Theatergeschichte der Völker in der Renaissance und im Barock Tw. Oberkurs: Das Weimarische Theater
WiSe 1949/50	Übungen in dt. Stilkunde über unsere Literatur der neueren Zeit (2stündig) Übungen: Shakespeare und das dt. Theater (1stündig)
SoSe 1950	Die stilkundlichen Probleme von Volkslied und Kunstlyrik (mit Übungen) (1stündig) Theater und Kirche. Das geistige Theater in Deutschland (Vorbereitung für das Passionsspiel in Oberammergau) (1stündig) Dramaturgische Bearbeitung von Goethes Faust in gemeinsamer Lesung (2stündig)
WiSe 1950/51	Stilkunde der dt. Dichtung (Allgemeiner Teil) (1stündig) Die stilkundlichen Probleme der epischen Dichtkunst. Mit Übungen aus jüngerer Literatur (2stündig) Geschichte des dt. Theaters seit dem Naturalismus (mit Lichtbildern) (1stündig)
SoSe 1951	Repetitorium der neueren dt. Literatur: Renaissance und Barock (1stündig) Geschichte des jüngsten dt. Theaters: Überwindung des

- Impressionismus (mit Lichtbildern) (1stündig)
 Übungen über die Entwicklung unserer Schauspielkunst und
 Regie seit Lessing (2stündig)
- WiSe 1951/52 Übungen in literar. Kritik und deutscher Stilkunde über
 unsere Literatur der jüngsten Zeit (2stündig)
 Theater der Griechen und Römer (mit Lichtbildern)
 (1stündig)
- SoSe 1952 Europäische Theatergeschichte des Mittelalters, der
 Renaissance und des Barock (1stündig)
 Goethes Faust und das Theater (1stündig)
 Praktische Übungen in dramaturgischen Bearbeitungen
 (2stündig)
- WiSe 1952/53 Goethes Lyrik und Balladen (1stündig)
 Stilkundliche Übungen zur Dichtung des Expressionismus
 (2stündig)
 Das dt. Theater im 18. Jahrhundert (1stündig)
- SoSe 1953 Übungen in literar. Kritik und deutscher Stilkunde: Unsere
 Lyrik von Heine bis zum Impressionismus (2stündig)
 Vom Wiener Nationaltheater bis zum Theater des
 Biedermeier (1stündig)
- WiSe 1953/54 Die Geschichte von Goethes Faust (1stündig)
 Übungen in literar. Kritik und deutscher Stilkunde über die
 Dichtung von Gerhart Hauptmann (2stündig)
 Dt. Theatergeschichte der Romantik und des Biedermeier
 (1stündig)
- SoSe 1954 Geschichte des Expressionismus in der dt. Literatur
 (1stündig)
 Übungen in literar. Kritik und deutscher Stilkunde über die
 Novelle (2stündig)
 Das dt. Theater des Realismus (1stündig)
- WiSe 1954/55 Übungen in literar. Kritik und deutscher Stilkunde über die
 Dichtung Friedrich Schillers (2stündig)
 Geschichte des dt. Theaters im Naturalismus und
 Impressionismus (1stündig)

SoSe 1955	Urballade, Bänkelsang, Ballade, Romanze, Kabarettlied (1stündig) Reformbewegung und Expressionismus im Theater seit 1900 (1stündig) Übungen in Dramaturgie, ihre Geschichte, Theorie und Praxis mit Beispielen (2stündig)	
WiSe 1955/56	Repertorium unserer Literatur der Renaissance (1stündig) Übungen in literar. Kritik und dt. Stilkunde an den Gattungen der jüngeren Zeit (2stündig) Das Weimarische Hoftheater zur Zeit Goethes (1stündig)	
SoSe 1956	Praktische Übung in literar. Kritik und dt. Stilkunde über die Gattungen unseres Expressionismus (2stündig) Repertorium der dt. Literatur des Barocks und Rokokos (1stündig) Theater der Griechen und Römer (mit Lichtbildern) (1stündig)	
WiSe 1956/57	Revolutionäre Dramatiker: Lenz, Grabbe, Büchner, Wedekind, Brecht (1stündig) Übungen über die Hauptvertreter der Komik in unserer neueren Dichtung (1stündig) Dt. Schauspielkunst seit dem Naturalismus (mit Lichtbildern) (1stündig)	
SoSe 1957	Schillers Dichtung und Theorie (1stündig) Dt. Schauspielkunst seit dem Expressionismus, mit Lichtbildern (1stündig) Die wichtigsten Vertreter der Theaterleitung (theaterwissenschaftliche Übung) (2stündig)	
WiSe 1957/58	Seminar: Die Fremdformen unserer Lyrik (2stündig)	22
	Goethes Faust und die Bühne (mit Lichtbildern) (1stündig)	136
SoSe 1958	Seminar: Die dt. Literatur des Biedermeiers; Übung in literar. Kritik und dt. Stilkunde (2stündig)	41
	Unser expressionistisches Theater (1stündig)	102
	(Eigentlich angekündigt: Geschichte des geistlichen Theaters in Deutschland, mit Lichtbildern)	

Quellen- und Literaturverzeichnis

ARCHIVALISCHE QUELLEN

Archiv der Ludwig-Maximilians-Universität München (UAM)

Akten der Philos. Fakultät [O-XIV]

Personalakten Artur Kutscher [E-II-2183]

Bayerisches Hauptstaatsarchiv München (BayHStA)

Personalakten MK 43931 Artur Kutscher

Deutsches Literaturarchiv/ Marbach am Neckar, Handschriftenabteilung (DLA)

Bestand Artur Kutscher [A:Kutscher]

Bestand Hans Knudsen [A:Knudsen]

Monacensia. Literaturarchiv und Bibliothek München (Monacensia)

Nachlass Artur Kutscher [A I], darunter auch nicht katalogisierte Quellen [n.k.]

Nachlass Edgar Steiger/ Manuskripte anderer [ES M]

Nachlass Gottfried Kölwel/ Briefe [GoK B]

Nachlass Hans Carl Müller /Briefe [HCM B]

Nachlass Josef Ruederer/ Briefe [JR B]

Nachlass Marie Janssen/ Briefe [MJ B]

Nachlass Michael Georg Conrad/ Briefe [MGC B]

Neuer Verein/ Briefe [NV B]

Nachlass Waldemar Bonsels/ Briefe [WB B]

Staatsarchiv München (StAM)

Pol. Dir. München 2739; Laufzeit: 1891-1937 /Akademisch-Dramatischer Verein

Pol. Dir. München 3593; Laufzeit: 1926-1937/ Gesellschaft für das Süddeutsche Theater

Spruchkammerakten Karton 2568, Kutscher Artur

UNGEDRUCKTE QUELLEN

Reitz, Edgar. Persönliches Interview, geführt von der Verfasserin. München, 29. Januar 2015.

ZEITSCHRIFTEN

Baden-Badener Bühnenblatt. Hg. Städtische Schauspiele. Baden-Baden: Badeblatt-Verlag.

Bühne und Welt: Halbmonatsschrift für Theaterwesen, Literatur und Musik, amtliches Blatt des Deutschen Bühnen-Vereins. Hamburg; Leipzig [u.a.]: Verlag von Bühne und Welt.

Das Blaubuch: Wochenschrift für öffentliches Leben, Literatur und Kunst. Berlin.

Der Zwiebfisch: Zeitschrift über Bücher, Kunst und Kultur. München-Obermenzing: Weber.

Die Bewegung: Zeitung der deutschen Studenten. München: Franz Eher Verlag.

Die Lese: Literarische Zeitung für das Deutsche Volk. Hg. Theodor Etzel und Georg Muschner (später Heinz Eckenroth). München: Die Lese Verlag-GmbH.

Das literarische Echo: Halbmonatsschrift für Literaturfreunde, Hg. Josef Ettlinger. Stuttgart; Berlin: Deutsche Verlags-Anstalt.

Die Aktion: Zeitschrift für freiheitliche Politik und Literatur. Hg. Franz Pfemfert. Berlin.

Euphorion: Zeitschrift für Literaturgeschichte. Heidelberg: Winter.

Janus: Münchener Halbmonatsschrift für Literatur, Kultur, Kritik. München: Janus-Verlag.

Maske und Kothurn: Vierteljahrsschrift für Theaterwissenschaft. Graz; Köln: Böhlau.

Münchener Zeitung (MZ). München.

Münchner Neueste Nachrichten und Handels-Zeitung, alpine und Sportzeitung, Theater- und Kunst-Chronik (MNN). München.

Phöbus: Monatsschrift für Ästhetik und Kritik des Theaters. Hg. Heinz Eckenroth. München: Phöbus-Verlag.

Süddeutsche Zeitung: Münchner Neueste Nachrichten aus Politik, Kultur, Wirtschaft, Sport (SZ). München.

Theaterwissenschaftliche Blätter: Fachorgan für die Wissenschaft, Kunst, Technik und Kultur des Theaters. Hg. Bruno Th. Satori-Neumann. Berlin: Baswitz.

Welt und Wort: literarische Monatsschrift. Tübingen: Heliopolis Verlag.

Werdandi: Monatsschrift für deutsche Kunst und Wesensart. Hg. Friedrich Seeßelberg, im Auftrage des Werdandibundes. Leipzig.

GEDRUCKTE QUELLEN

Baer, Volker. „Theater als Wissenschaft. Abschied von Artur Kutscher“. *Der Tagesspiegel* 31. August 1960: 4.

Baumann, Max. „Fragen der Commedia dell'arte. Prof. Kutscher vor der Theatersammlung“. *Hamburger Tageblatt* 19. Oktober 1942: 2.

Behrens, Peter. *Feste des Lebens und der Kunst, eine Betrachtung des Theaters als höchsten Kultursymbols.* Leipzig: Diederichs, 1900.

Benjamin, Walter. „Das Gartentheater“ (1934). *Kritiken und Rezensionen.* [Gesammelte Schriften. III Bd.]. Hg. Hella Tiedemann-Bartels. Frankfurt/M.: Suhrkamp Verlag, 1991. 432-434.

“Big Audience For Play In German”. *The Canberra Times* 30. July 1957: 5.

Blei, Franz. *Erzählung eines Lebens.* Wien: Paul Zsolnay Verlag, 2004.

Boglione, Giuseppe. *Teatro 1: Coriolano; Silla.* Milano: Ceschina, 1972.

Braun, Hanns. „Artur Kutscher zum 50. Geburtstag“. *MZ* 14./15. Juli 1928: 2.

---. „Zum Tode von Artur Kutscher“. *SZ* 30. August 1960: 8.

Brecht, Bertolt. *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Bd. 28: Briefe 1.* Hg. Klaus-Detlef Müller, Werner Hecht, Jan Knopf, und Werner Mittenzwei. Frankfurt/M.: Suhrkamp Verlag, 1998.

Carl Niessen. Dem Nestor der Theaterwissenschaft zum 70. Geburtstag. Emsdetten: Lechte, 1960.

„Canberra Diary“. *The Canberra Times* 16. July 1958: 5.

„Das deutsche Märchenfest“. *MZ* 17. Februar 1900: 2.

Dilthey, Wilhelm. „Über die Einbildungskraft der Dichter“. *Zeitschrift für Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft*. Bd. 20, H. 1 (1878): 42-104.

---. *Einleitung in die Geisteswissenschaften: Versuch einer Grundlegung für das Studium der Gesellschaft und der Geschichte* (1883). [*Gesammelte Schriften*. I. Bd.]. Stuttgart: Teubner; Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, ⁴1959.

---. „Dichterische Einbildungskraft und Wahnsinn“ (1886). *Die Geistige Welt. Einleitung in die Philosophie des Lebens. Zweite Hälfte. Abhandlungen zur Poetik, Ethik und Pädagogik*. [*Gesammelte Schriften*. VI. Bd.]. Hg. Karlfried Gründer. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, ⁴1962. 90-102.

---. „Die Einbildungskraft des Dichters. Bausteine für eine Poetik“ (1887). *Gesammelte Schriften*. VI. Bd. 103-241.

---. „Die drei Epochen der modernen Ästhetik und ihre heutige Aufgabe“ (1892). *Gesammelte Schriften*. VI. Bd. 242-285.

---. *Das Erlebnis und die Dichtung: Lessing, Goethe, Novalis, Hölderlin* (1906). Stuttgart: Teubner; Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, ¹³1957.

Dinger, Hugo. *Dramaturgie als Wissenschaft*. 2 Bde. Leipzig: Veit & Comp, 1904 (Bd. I), 1905 (Bd. II).

„Drei Jahre Aktions-Arbeit“. *Phöbus*, Jg. 1, H. 2 (Mai 1914): 85-86.

Etzel, Theodor, und Georg Muschner. „An das Deutsche Volk!“. *Die Lese*, Jg. 1, H. 1 (1910): 1.

Falckenberg, Otto. *Mein Leben – Mein Theater*. Nach Gesprächen und Dokumenten aufgezeichnet von Wolfgang Petzet. München [u.a.]: Zinnen-Verlag, 1944.

Flügel, Rolf. „Vom Schnee auf dem Brenner zu den Florentiner Hüten“. *Münchner Merkur* 21. April 1950: 4.

- . „Rom ist auch heute noch kein Museum. Mutiges Bauen, eleganter Verkehr – Begeisterung oder Pflicht des Besuchers?“. *Münchner Merkur* 24. April 1950: 4.
- . „Der stumme Vesuv und sein erkalteter Krater. Die Kutscher-Leute in Neapel und Pompeji“. *Münchner Merkur* 3. Mai 1950: 3.
- . „Selige Inseln, roter Wein und orangefarbenes Meer“. *Münchner Merkur* 4. Mai 1950: 9.
- „Frank Wedekind und unsere Zeit“. *Das Programm. Blätter der Münchener Kammerspiele*. Hg. Otto Falckenberg. München: Verlag der Münchener Kammerspiele, Jg. 2, Nr. 9 (1916): 11-14.
- Fuchs, Georg. *Die Revolution des Theaters. Ergebnisse aus dem Münchener Künstlertheater*. München; Leipzig: Georg Müller Verlag, 1909.
- „Für die ‚Aktion‘“. *Phöbus*, Jg. 1, H. 2 (Mai 1914): 87.
- Gentges, Ignaz. „Theaterwissenschaftliche Arbeit im Reich“. *Baden-Badener Bühnenblatt*, Jg. 4, Nr. 38 (26. Juli 1924): o.S.
- „Gesellschaft für das süddeutsche Theater“. *Augsburger Abendzeitung* 28. Februar 1926: 5.
- „Gesellschaft für das süddeutsche Theater“. *MNN* 21. März 1926: 15.
- „Gesellschaft für das Süddeutsche Theater. Das Arbeitsgebiet auf dem Lande“. *MNN* 13. Mai 1926: 3.
- „Gesellschaft für das Süddeutsche Theater. Die Gründungsfeier in München“. *MNN* 10. Mai 1926: 7.
- „Gesellschaft für das süddeutsche Theater. Gründung der Ortsgruppe München“. *MNN* 27. Februar 1926: 3.
- „Gesellschaft für das süddeutsche Theater. Gründungs-Versammlung“. *MNN* 7. Mai 1926: 3.
- Goethe, Johann Wolfgang. „Regeln für Schauspieler“ (1803). *Ästhetische Schriften 1771-1805*. [Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche. XVIII Bd.]. Hg. Friedmar Apel. Frankfurt/M.: Deutscher Klassiker Verlag, 1987. 857-882.

- Grohmann, Walter. *Das Münchner Künstlertheater in der Bewegung der Szenen- und Theaterreform*. Diss. Ludwig-Maximilians-Universität München, 1934. Berlin: Otto Elsner, 1935.
- Groll, Günter. „Thomas Mann zum Fall Kutscher“. *SZ* 15. Februar 1947: 5.
- Günther, Herbert (Hg.). *Für Artur Kutscher. Ein Buch des Dankes*. Düsseldorf: Pflugschar Verlag, 1938.
- . „Dank an Artur Kutscher“. *SZ* 17. Juli 1948: 5.
- . (Hg.) *Erfülltes Leben. Festschrift für Artur Kutscher zu seinem 75. Geburtstage*. Bremen-Horn: Walter Dorn-Verlag, 1953.
- . *Drehbühne der Zeit. Freundschaften, Begegnungen, Schicksale*. Hamburg: Christian Wegner Verlag, 1957.
- Gudenrath, Eduard. „Das theaterwissenschaftliche Studium an der Universität München unter Professor Dr. Artur Kutscher“. *Theaterwissenschaftliche Blätter*, H. 4, München Sonderheft (1925): 53-57.
- Halbe, Max. *Jahrhundertwende. Geschichte meines Lebens 1893 – 1914*. München; Wien: Langen Müller, 1976.
- Hartung, Hugo. „Der ‚Außerordentliche‘“. *Deutsche Rundschau*. Hg. Rudolf Pechel. Berlin: Verlag Deutsche Rundschau, Jg. 71, H. 5 (Mai 1948): 124-130.
- . „Glückliche Kutscher-Tage“. *Denk ich an München. Ein Buch der Erinnerungen*. Hg. Hermann Proebst und Karl Ude. München: Gräfe und Unzer Verlag, 1966. 160-169.
- Herrmann, Max. *Forschungen zur deutschen Theatergeschichte des Mittelalters und der Renaissance*. Berlin: Weidmann, 1914.
- . „Die Bedeutung der Theatergeschichte für die Theaterpraxis“ (Mitteilungen der „Vereinigung künstlerischer Bühnenkunst“). *Die Scene* 7 (1917): 31-32.

---. „Über die Aufgaben eines theaterwissenschaftlichen Institutes“ (nach dem Stenogramm. Vortrag vom 27.06.1920). *Wissenschaftliche Zeitschrift der Humboldt-Universität zu Berlin*, Jg. 23, Nr. 3/4 (1974): 351-353.

---. „Berichte der theaterwissenschaftlichen Institute an den deutschen Universitäten: Berlin“. *Das Deutsche Theater. Jahrbuch für Drama und Bühne*. Bd. II (1923/24). Bonn; Leipzig: Kurt Schroeder Verlag, 1924: 134-137.

„Hesse knapp vor Rilke. Ergebnis des ‚Kutscher-Tests‘“. *Abendzeitung* 12. November 1951: 5.

„Höchst fatal! Zum Fall Kutscher, München“. *Die Bewegung* 27 (1. Juli 1936): 4.

Humboldt, Wilhelm von. „Einleitung zu *Agamemnon*“ (1816). *Kleine Schriften, Autobiographisches, Dichtungen, Briefe, Kommentare und Anmerkungen zu Band I-V, Anhang*. [Werke in fünf Bänden. V Bd.]. Hg. Andreas Flitner und Klaus Giel. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, ³1981. 137-145.

Institut für Theaterwissenschaft an der Universität Köln, verbunden mit dem Theatermuseum i.E. Tätigkeitsbericht 1927-28. Köln: Druck der Buchdruckerei Paul Gehly, 1928.

Janssen, Magda. *Karl Henckell, ein Dichterbild*. München: Verlag Die Lese, 1911.

Katalog der Ausstellungen Faust auf der Bühne, Faust in der bildenden Kunst. Zur Jahrhundertfeier der Uraufführung des ersten Teiles in Braunschweig. Hg. Rat der Stadt. Bearbeitet von Carl Niessen. Braunschweig: Vieweg & Sohn Akt.-Ges., 1929.

Kemp, Friedhelm. „Das Widersprüchliche und das Durchlässige. Lebenserinnerungen 1914 bis 1945“. *„Kränzewinder, Vorhangraffer, Kräuterzerstoßer und Bratenwender“*. *Friedhelm Kemp zum 85. Geburtstag*. Hg. Jost G. Blum und Michael v. Killisch-Horn. *Metaphorá. Zeitschrift für Literatur und Übertragung*, Jg. 3, Nr. 5 (Dezember 1999): 136-148.

Kindermann, Heinz. *Burgtheater. Erbe und Sendung eines Nationaltheaters*. Wien [u.a.]: Verlag Adolf Kuser, 1939.

---. *Theater und Nation*. Leipzig: Reclam, 1943.

---. „Theaterwissenschaft als Lebenswissenschaft“. *Zentralinstitut für Theaterwissenschaft an der Universität Wien*. Rundbrief des Zentralinstituts, H. 1 (Juni 1943): 5-9.

- . *Die europäische Sendung des deutschen Theaters*. München [u.a.]: Rohrer, 1944.
- . „Aufgaben und Grenzen der Theaterwissenschaft“. *Wissenschaft und Weltbild. Monatsschrift für alle Gebiete der Forschung*. Jg. 6, H. 9 (November 1953): 325-333.
- „Kleines Feuilleton [Der Neue Verein]“. *MZ* 20. November 1913 (*Die Propyläen*): 2.
- Kunkel, Georg. „Die Blinden von Maetterlinck. Aufführung im Neuen Verein, München“. *Werdandi*, Jg. 2, H. 3 (1909): 56-57.
- Kutscher, Artur. *Das Naturgefühl in Goethes Lyrik bis zur Ausgabe der Schriften 1789*. Leipzig: M. Hesse, 1906.
- . *Hebbel als Kritiker des Dramas. Seine Kritik und ihre Bedeutung*. Berlin: B. Behr, 1907.
- . (Hg.) *Schillers Werke. Auswahl in zehn Teilen. Auf Grund der Hempelschen Ausgabe neu hrsg. mit Einl. und Anm. vers. von Arthur Kutscher*. Berlin [u.a.]: Deutsches Verlagshaus Bong & Co., 1907.
- . (Hg.) *Schillers Werke. Vollständige Ausgabe in VIII Bänden (15 Teilen), mit einem Lebensbild*. Berlin [u.a.]: Deutsches Verlagshaus Bong & Co., 1908.
- . „Kunst als Wissenschaft“. *Das Blaubuch*. Berlin 3 (1908): 712-16.
- . „Wilhelm Buschs Kunst“. *Werdandi*, Jg. 1, H. 2/3 (Februar-März 1908): 14-21.
- . *Die Kunst und unser Leben. Grundstein zu einer Kritik*. München: Verlag Max Steinebach, 1909.
- . „Über den Naturalismus und Gerhart Hauptmanns Entwicklung“. *Schlesische Heimat-Blätter: Zeitschrift für schlesische Kultur*. Hg. Otto Reier. Hirschberg: Heft 12, Sonderheft Gerhart Hauptmann: kritische Studien (1909): 1-7.
- . „Ein vergessener hannoverscher Dichter“. *Altsachsenland. Zeitschrift für den Heimatbund Niedersachsen*, Januarheft 1909: 2-4.
- . „Literarische Kritik“. *Werdandi*, Jg. 2, H. 1 (1909): 57-59.
- . „Zur Reform der Vortragskunst“. *Werdandi*, Jg. 2, H. 2 (1909): 17-25.

- . „Possart als Schillerrezitator“. *Werdandi*, Jg. 2, H. 2 (1909): 62.
- . „Ein neuer Balladendichter“. *Werdandi*, Jg. 2, H. 4 (1909): 50.
- . „Volksliedervortrag“. *Werdandi*, Jg. 2, H. 5 (1909): 47-48.
- . „Ein bemerkenswertes Fest“. *Werdandi*, Jg. 2, H. 5 (1909): 62.
- . „Leben“ (Gedicht). *Werdandi*, Jg. 2, H. 6 (1909): 31.
- . „Aphrodite“ (Gedicht). *Werdandi*, Jg. 2, H. 6 (1909): 31.
- . „Autographenseuche“. *Werdandi*, Jg. 2, H. 6 (1909): 62.
- . „Die Mänade“ (Gedicht). *Werdandi*, Jg. 2, H. 8/9 (1909): 36.
- . „Jugend“ (Gedicht). *Werdandi*, Jg. 2, H. 11/12 (1909): 58.
- . *Schiller und wir*. Leipzig: Fritz Eckardt Verlag, 1909.
- . *Die Ausdruckskunst der Bühne. Grundriß und Bausteine zum neuen Theater*. Leipzig: Fritz Eckardt Verlag, 1910.
- . „Zu Ferdinand Freiligraths hundertstem Geburtstage“. *Die Lese*, Jg. 1, Nr. 11 (1910): 206-207.
- . (Hg.) Reder, Heinrich von. *Gedichte. Aus den Werken und dem Nachlaß herausgegeben, mit einer Einleitung*. München: Verlag Die Lese, 1910.
- . „Kritiker und Kunstwerk“. *Das literarische Echo*, Jg. 13, H. 8 (15. Januar 1911): 551-555.
- . (Hg.) *Deutscher Dichterwald. Lyrische Anthologie*. Begründet von Georg Scherer, Neubearbeitung (24. Aufl.). Stuttgart; Leipzig: Deutsche Verlagsanstalt, 1911.
- . (Hg.) *Klassische Verbrechergeschichten*. München: Verlag Die Lese, 1911.
- . (Rez. von) *Das zweite Gesicht: Eine Liebesgeschichte*, von Hermann Löns. *Die Aktion* 43 (1911): 1364.
- . „Eduard von Bauernfelds ‚Soldatenliebchen‘ und J.M.R. Lenz' ‚Soldaten‘“. *Janus*, Jg. 1, Novemberheft 2 (1911/1912): 121-124.

- . „Der Fall Wedekind“. *Janus*, Jg. 1, Novemberheft 2 (1911/1912): 250-251.
- . „Neue Lyrik“. Rez. von *Dokumente der Liebesraserei*, von Heinrich Lautensack, *Aus alten Chroniken und jungen Tagen*, von Friedrich Volland, *Zeiten*, von Alfred Walter Henmel, *Lieder aus Niedersachsen*, von A. Beffell, *Tagebuch in Versen*, von Max Brod, *Amata. Wandel der Liebe*, von Albrecht Schaeffer, und *Stamm. Dritter Band: Gedichte*, von Josef Schanderl. *Das literarische Echo*, Jg. 14, H. 9 (1. Februar 1912): 617-621.
- . (Hg.) Lenz, Jakob Michael Reinhold. *Die Soldaten. Komödie*. München: Drei Masken-Büchervertrieb, 1912.
- . „Über Zweck und Stil des alten Spiels von «Jedermann»“. *Jedermann am Münchner Hof- und Nationaltheater*. Hg. Gerhard Amundsen. München: Delphin-Verlag, 1912. 5-8.
- . „Der ‚Neue Verein‘ und das Münchener Theaterleben“. *Bühne und Welt*, Jg. 14, Nr. 19, Juli-Heft 1 (1912): 286-291.
- . (Rez. von) *Dorferzählungen*, von Heinrich Sohnrey. *Das literarische Echo*, Jg. 15, H. 20 (15. Juli 1913): 1389-1398.
- . (Hg.) *Niedersächsische Dichter*. Hannover: Adolf Sponholtz, 1913.
- . *Hebbel und Grabbe*. München [u.a.]: Verlag Heinrich F. S. Bachmair, 1913.
- . „[Autobiographische Skizze]“. *Geistiges und künstlerisches München in Selbstbiographien*. Hg. Wilhelm Zils. München: Kellerer, 1913. 214.
- . „Der plattdeutsche Dramatiker Fritz Stavenhagen“. *Bühne und Welt*, Jg. 16, H. 2 (1914): 301-308.
- . „Wedekinds Typen und sein Stil“. *Das Wedekindbuch*. Hg. Joachim Friedenthal. München [u.a.]: Georg Müller Verlag, 1914. 191-212.
- . „Theater und Literatur“. *Phöbus*, Jg. 1, H. 1 (April 1914): 1-5.
- . „Frank Wedekinds Leben“. *Phöbus*, Jg. 1, H. 3 (Juni 1914): 109-116.

- . (Rez. von) *Die Lebendigen und die Toten*, von Heinrich Sohnrey. *Das literarische Echo*, Jg. 16, H. 16 (15. Mai 1914): 1141.
- . „Frank Wedekind als Bühnenautor“. *Frank Wedekind und das Theater*. Berlin: Drei Masken-Verlag, 1915. 53-65.
- . *Kriegstagebuch. Namur, St. Quentin, Petit Morin, Reims, Winterschlacht in der Champagne*. Bd. 1. München: C.H. Beck, 1915.
- . *Kriegstagebuch. Vogesenkämpfe*. Bd. 2. München: C.H. Beck, 1916.
- . (Hg.) *Das richtige Soldatenlied. Verse und Singweisen, im Felde gesammelt*. Berlin: G. Grottesche Verlagsbuchhandlung, 1917.
- . (Hg.) *Joseph Viktor von Scheffel. Gesammelte Werke*. 3 Bde. München: Parcus u.Co., 1917.
- . „Der Einsame“. *Berliner Tageblatt* 5. November 1917: 3.
- . (Hg.) *Hoffmann von Fallersleben. Das Parlament zu Schnappel*. München: Verlag Franz Hanfstaengl, 1918.
- . „Neues über Bogumil Dawison“. *Neue Theater-Zeitschrift*, Jg. 5, H. 13/14 (1919): 106-108.
- . „Die älteste Fassung von Wedekinds Felix und Galatea“. *Freie deutsche Bühne*, Jg. 1 (1919/1920): 2069-2072.
- . „Idyllen von Thomas Mann“. Rez. von *Herr und Hund. Gesang von Kindchen*, von Thomas Mann. *MNN* 20. Februar 1920: 1.
- . (Hg.) *Wedekind, Frank. Gesammelte Werke*. Bd. VII-IX. München: Georg Müller Verlag, 1920 (Bd. VII, VIII), 1921 (Bd. IX).
- . (Hg.) *Wedekinds Lautenlieder. 53 Lieder mit eigenen und fremden Melodien*. München: Drei-Masken-Verlag, 1921.
- . *Frank Wedekind. Sein Leben und seine Werke*. 3 Bde. München: Georg Müller Verlag, 1922 (Bd. I), 1927 (Bd. II), 1931 (Bd. III).

- . „Signor Domino‘, eine Quelle Wedekinds“. *Die Literatur: Monatsschrift für Literaturfreunde*, Jg. 26 (1923/1924): 395-398.
- . Einleitung. *Der Trompeter von Säckingen*. Von Joseph Viktor v. Scheffel. Bilder von Wilhelm Roegge. München: Verlag Parcus & Co., 1924. 3-7.
- . „Wedekind und der Zirkus“. *Faust: eine Monatsschrift für Kunst, Literatur und Musik*. Berlin: Erich Reiss Verlag, Jg. 3, H. 7 (1924/25): 1-5.
- . „Berichte der theaterwissenschaftlichen Institute an den deutschen Universitäten: München“. *Das Deutsche Theater. Jahrbuch für Drama und Bühne*. Bd. II (1923/24). Bonn; Leipzig: Kurt Schroeder Verlag, 1924: 143-147.
- . „Die Entwicklung der Theaterwissenschaften“. *Baden-Badener Bühnenblatt*. Hg. Städtische Schauspiele. Jg. 4, Nr. 43 (16. August 1924).
- . *Das Salzburger Barocktheater*. Wien [u.a.]: Rikola-Verlag, 1924.
- . „Liliencron als Balladendichter“. *Markwart: Blätter für die Verwirklichung des deutschen Volksliteratur-Gedankens*. Hg. Löns-Gedächtnis-Stiftung. Jg. 1, H. 3 (August 1925): 39-43.
- . „Universitätsprofessor Dr. Artur Kutscher in München“. *Theaterwissenschaftliche Blätter*, H. 4, München Sonderheft (1925): 57-58.
- . „Das Naturtheater. Seine Geschichte und sein Stil“. *Die Ernte. Abhandlungen zur Literaturwissenschaft*. Halle/Saale: Max Niemeyer Verlag, 1926. 325-337.
- . „Gestalten um Wedekind“. *Uhu: das neue Ullsteinmagazin*, Jg. 3, H. 6 (1926/1927): 120-122.
- . „Die Bühne unserer Zeit“. *Westdeutsche Illustrierte Zeitung*. Essen, o.D. (ca. 1926/1927): o.S.
- . „Mission der theaterwissenschaftlichen Lehre an der Münchner Universität“. *Der Zwiebelfisch*, Jg. 20, H. 1 (1926/1927): 25.
- . „München“. *Der Zwiebelfisch*, Jg. 20, H. 1 (1926/1927): 57-58.
- . „Der bayerische Volks- und Nationaltanz“. *MNN* 20. Februar 1928: 1-2.
- . „Deutsche Studenten in Paris“. *MZ* 20. März 1928: 2.

- . (Rez. von) *Die Böhmisches Theatertruppe und ihre Zeit*, von Hans Georg Fellmann. *Euphorion* 30 (1929): 568.
- . (Rez. von) *Joh. David Beil, Der Mannheimer Schauspieler*, von Erich Witzig. *Euphorion* 30 (1929): 568-569.
- . (Rez. von) *Friederike Bethmann-Unzelmann. Versuch einer Rekonstruktion ihrer Schauspielkunst auf Grund ihrer Hauptrollen*, von Irmgard Laskus. *Euphorion* 30 (1929): 570.
- . (Rez. von) *Hebbels Nibelungen auf der Bühne*, von Walther Landgrebe. *Euphorion* 30 (1929): 570-571.
- . *Elemente des Theaters. (Grundriß der Theaterwissenschaft I. Teil)*. Düsseldorf: Pflugschar Verlag, 1932.
- . „Karl Henckell“. *Deutsches biographisches Jahrbuch*. Bd. XI (das Jahr 1929). Hg. Verband der Deutschen Akademien. Stuttgart; Berlin: Deutsche Verlagsanstalt, 1932. 129-132.
- . „Wer hat die Hosen an? Die Hosenrolle“. *Südfunk. Die offizielle Programmzeitschrift für Württemberg und Baden* 17. April 1932: 4.
- . „Der Schauspieler“. *Der Kreis*, Jg. 9, H. 9 (September 1932): 492-502.
- . „Balance del Teatro Aleman“. *SUR. Revista trimestral*. Ed. Victoria Ocampo. Año 3 (Abril 1933): 130-142.
- . *Stilkunde des Theaters. (Grundriß der Theaterwissenschaft II. Teil)*. Düsseldorf: Pflugschar Verlag, 1936.
- . „Gedanken zum Spielplan im Freilicht- und Naturtheater“. *Theater der Welt. Zeitschrift für die gesamte Theaterkultur*. Amsterdam: Verlag Franz Leo & Comp., Jg. 1, H. 9 (September 1937): 466-469.
- . *Vom Salzburger Barocktheater zu den Salzburger Festspielen*. Düsseldorf: Pflugschar Verlag, 1939.
- . „Anmerkungen über Anzengrubers Doppelselbstmord“. *Bayerisches Staatsschauspiel München. Das Programm*, Spielzeit 1939/40, H. 1 (September 1939): 7-8.

- . „Mozart-Inszenierungen“. *W. A. Mozart*. Hg. Walter Thomas zur Mozartwoche des Deutschen Reiches in Zusammenarbeit mit dem Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda und dem Reichsstatthalter in Wien. Wien [u.a.]: Die Pause, 1941. 78-82.
- . „Die Bühne als Brücke. Über die deutsch-norwegischen Theaterbeziehungen der ältesten Zeit“. *Deutsche Zeitung in Norwegen* 20. Mai 1941 (Sonderausgabe): 24.
- . (Hg.) *Löns-Brevier*. München: Zinnen-Verlag, 1943.
- . „Überwinder der Comédia dell arte. Zu Carlo Goldonis 150. Todestage am 6. Februar“. *Hamburger Tageblatt* 6. Februar 1943: 4.
- . *Drama und Theater*. München: Drei Fichten Verlag, 1946.
- . „Eine unbekannte französische Quelle zu Frank Wedekinds ‚Erdgeist‘ und ‚Büchse der Pandora‘“. *Das Goldene Tor: Monatsschrift für Literatur und Kunst*. Hg. Alfred Döblin. Lahr: Moritz Schauenburg, Jg. 2, H. 6 (1947): 497-505.
- . „Die deutsche Bühne“. *Das Karussell: literarische Monatsschrift*, Jg. 3, Folge 22 (1948): 55-57.
- . „Geist und Seele in der Kunst“. *Welt und Wort*, Jg. 3 (1948): 177-178.
- . „Zwischen Kunst und Wissenschaft. Selbstbildnis eines Professors“. *Welt und Wort*, Jg. 3 (1948): 257-258.
- . „Zum Faust-Ballett von Werner Egk. Eine Würdigung der textlichen Vorlage“. *SZ* 5. Juni 1948: 5.
- . *Grundriß der Theaterwissenschaft. Zwei Teile in einem Bande*. München: Kurt Desch, 1949.
- . „Begegnungen mit Paul Heyse“. *Welt und Wort*, Jg. 6 (1951): 6-7.
- . „Macht zu dichterischem Ausdruck“. *Welt und Wort*, Jg. 6 (1951): 263-264.
- . „[Erinnerungen und Eindrücke]“. *Zweihundert Jahre Residenztheater in Wort und Bild. Festschrift zur Eröffnung des Münchner Residenztheaters am 28. Januar 1951*. Hg. Alois Johannes Lippl. München: Intendanz des Bayer. Staatsschauspiels, 1951. 38-40.

- . *Stilkunde der deutschen Dichtung*. Bremen-Horn: Walter Dorn-Verlag, 1952. Bd.1 (1951): Allgemeiner Teil (Das Kunstwerk, der Stil, die Künste, die Dichtung); Bd.2 (1952): Besonderer Teil (Lyrik, Epik, Dramatik).
- . „Erinnerungen an Otto Falckenberg“. *Mimus und Logos. Eine Festgabe für Carl Niessen*. Hg. Ria Malms. Emsdetten: Lechte Verlag, 1952. 111-117.
- . „[Brief]“. *Aus der Romanstraße. Ein Almanach 1945-1953*. Wien [u.a.]: Kurt Desch, 1953. 173.
- . „Das ‚epische‘ Drama“. *Welt und Wort*, Jg. 8 (1953): 217-219.
- . *Die Comédia dell'arte und Deutschland*. Emsdetten: Lechte Verlag, 1953. (*Die Schaubühne*, Bd. 43).
- . *Frank Wedekind*. Bremen-Horn: Walter Dorn-Verlag, 1954.
- . (Hg. mit Anton Dörner und Mathias Insam) *Ein altes deutsches Josephspiel: Von den zwölf Söhnen Jakobs des Patriarchen*. Emsdetten: Lechte Verlag, 1954. (*Die Schaubühne*, Bd. 45).
- . „Theaterwissenschaft als Lebenswissenschaft“. *Lebendiges Wissen. Berichte aus Natur und Geisteswelt*. Hg. Heinz Friedrich. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 1955. 230-236.
- . „Gestalten und Probleme um 1900. Aus den Erinnerungen eines Literaturhistorikers“. *Welt und Wort*, Jg. 10 (1955): 247-251.
- . „Meine theaterwissenschaftlichen Bemühungen“. *Maske und Kothurn*, Jg. 2, H. 3/4 (1956): 343-350.
- . „Das poetische Theater“ (Vortrag vom 26.10.1958). *Theater im Gespräch. Ein Forum der Dramaturgie*. Hg. Friedrich Schultze. München [u.a.]: Müller, 1963. 261-264.
- . Geleitwort. *Rhodos. Porträt einer Insel*. Von Hannes Kilian. Einführung und Bilderläuterungen von Käthe Brotze. Frankfurt a/M.: Umschau Verlag, 1959. 3.
- . *Der Theaterprofessor. Ein Leben für die Wissenschaft vom Theater*. München: Ehrenwirth, 1960.
- „Kutscher und Elefanten. Eine Vergleichsbetrachtung“. *Die Bewegung* 10. Juni 1936, Nr. 24: 9.

- Lazarowicz, Klaus. „Ansprache anlässlich des 100. Geburtstages von Artur Kutscher“. *ITW-Informationen*. Hg. Heribert Schälzky. München: Werkdruck Claus Hinricher, WiSe 1978/79. 44-47.
- Liebeneiner, Wolfgang. „Nibelungenspielschar“. *Münchener Hochschulführer*, Winter 1927/28: 45-47.
- Littmann, Max. *Das Münchner Künstlertheater*. München: L. Werner, 1908.
- Mann, Thomas. „Rede zur Eröffnung der ‚Münchner Gesellschaft 1926‘, gehalten im Steinicke-Saal am 2.11.1926“. *Der Zwiebfisch*, Jg. 20, H. 1 (1926/1927): 1-6.
- Martens, Kurt. *Schonungslose Lebenschronik. Zweiter Teil 1901-1923*. Wien [u.a.]: Rikola-Verlag, 1924.
- . „Gesellschaft für das Süddeutsche Theater“. *MNN* 6. Mai. 1926: 3.
- Martersteig, Max. *Das deutsche Theater im neunzehnten Jahrhundert. Eine kulturgeschichtliche Darstellung*. Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1904.
- „Mitteilung des Vereins ‚Die Lese‘ E.V.“. *Die Lese*, Jg. 1, H. 2 (1910): 39.
- Momm, Ellen. „Kutscheriana“. *SZ* 17. Juli 1948: 5.
- Mühsam, Erich. *Namen und Menschen. Unpolitische Erinnerungen*. Berlin: Verlag Klaus Guhl, ²1977.
- . *Tagebücher. Band 1: 1910-1911*. Hg. Chris Hirte und Conrad Piens. Berlin: Verbrecher Verlag, ²2011.
- . *Tagebücher. Band 2: 1911-1912*. Hg. Chris Hirte und Conrad Piens. Berlin: Verbrecher Verlag, 2012.
- Niessen, Carl. „Berichte der theaterwissenschaftlichen Institute an den deutschen Universitäten: Köln“. *Das Deutsche Theater. Jahrbuch für Drama und Bühne*. Bd. II (1923/24). Bonn; Leipzig: Kurt Schroeder Verlag, 1924: 141-143.
- . *Handbuch der Theaterwissenschaft*. 3 Bd. Emsdetten: Lechte, 1949; 1953; 1958.

---. *Kleine Schriften zur Theaterwissenschaft und Theatergeschichte*. Emsdetten: Lechte, 1971.

Nietzsche, Friedrich. *Idyllen aus Messina. Die Fröhliche Wissenschaft. Nachgelassene Fragmente Frühjahr 1881 bis Sommer 1882*. [Nietzsche Werke. Kritische Ausgabe V (II) Bd.]. Hg. Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Berlin; New York: de Gruyter, 1973.

„Parlamentarische Dichterwahl. ‚Zeitgemäße‘ Methoden in der literarischen Kritik“. *Die Bewegung* 10. Juni 1936, Nr. 24 (Beilage *Münchener Hochschulnachrichten. Student in München*): 14.

Reich, Hermann. *Der Mimus. Ein Litterar-Entwicklungsgeschichtlicher Versuch*. Berlin: Weidmannsche Buchhandlung, 1903.

Reinking, Wilhelm. *Spiel und Form. Werkstattbericht eines Bühnenbildners zum Gestaltwandel der Szene in den zwanziger und dreißiger Jahren*. Hamburg: Hans Christians Verlag, 1979.

Rosenthal, Wilhelm. „Die Geschichte einer dramatischen Gesellschaft. Der Akademisch-Dramatische Verein und der Neue Verein in München“. *Das Welttheater: Zeitschrift der Münchener Volksbühne*. Hg. Ernst Leopold Stahl. München: 1925/26, Heft 1: 11-18; Heft 2: 47-50.

Schab, Günter (Hg.). *Kasimir Edschmid. Ein Buch der Freunde zu seinem 60. Geburtstag*. Düsseldorf: Verlag August Bagel; München: Kurt Desch (gem. Ausgabe), 1950.

Schumacher, Ernst. *Mein Brecht. Erinnerungen 1943 bis 1956*. Berlin: Henschel Verlag, 2006.

Seeßelberg, Friedrich. „Einiges vom Werdandibunde“. *Werdandi*, Jg. 1, H. 1 (1908): o.S.

---. „Zum zweiten Werdandijahre“. *Werdandi*, Jg. 2, H. 1 (1909): 2.

Steiger, Edgar. „Die erste Strindberg-Aufführung in München“. *Das Programm. Blätter der Münchener Kammerspiele*. Hg. Otto Falckenberg. München: Verlag der Münchener Kammerspiele, Jg. 1, Nr. 1 (1915): 8-9.

Tgahrt, Reinhard (Hg.). *Dichter lesen II. Jahrhundertwende*. Marbach: Dt. Schillergesellschaft, 1989. 38-40.

Toller, Ernst. *Eine Jugend in Deutschland*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 182002.

Ude, Karl. „Artur Kutscher 65jährig“. *MNN* 17./18. Juli 1943: 4.

„Wir feiern Auferstehung in ‚Dichterkreisen‘. Gedanken zur diesjährigen Dichterwahl eines Kritikalons an einer deutschen Hochschule“. *Die Bewegung* 6. Mai 1935: 9.

„Züchtung junger Krokodile“. *Der Spiegel* 1. November 1950: 39-41.

LITERATUR

Anderson, Benedict. *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London; New York: Verso, ⁷1996.

Appadurai, Arjun. „Global Ethnoscapes: Notes and Queries for a Transnational Anthropology“. *Recapturing anthropology. Working in the present*. Ed. Richard G. Fox. Santa Fe: School of American Research Press, 1991. 191-210.

---. *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Modernity*. London; Minneapolis: U of Minnesota P, 1996.

Ball, Hugo. „Das Münchner Künstlertheater. Eine prinzipielle Beleuchtung“. *Phöbus*, Jg. 1, H. 2 (Mai 1914): 68-74.

Balme, Christopher. „Regionalität, Modernität und Theatralität: Zur Theaterkultur in München um 1900“. *Zagreber Germanistische Beiträge* 3 (1994): 13-23.

---. *Cambridge Introduction to Theatre Studies*. Cambridge: UP, 2008a.

---. *Einführung in die Theaterwissenschaft*. Berlin: Erich Schmidt, ⁴2008b.

---. „Relektüre. Carl Niessen: Handbuch der Theater-Wissenschaft“. *Forum Modernes Theater*. Tübingen: Gunter Narr Verlag, Bd. 24/2 (2009): 183–189.

Bartl, Andrea. „Auf der Suche nach der ‚neuen Bühne‘. Thomas Mann, Artur Kutscher und die Münchner Theateravantgarde“. *Thomas-Mann-Jahrbuch*. Frankfurt/M.: Vittorio Klostermann, Bd. 21 (2008): 71-100.

- Bast, Rainer. „Verlag und Verleger Fritz Eckardt und die Künstlervereinigung ‚Werdandi-Bund‘“. *Buchhandlungsgeschichte. Aufsätze, Rezensionen und Berichte zur Geschichte des Buchwesens*. Hg. Historische Kommission des Börsenvereins. 1990/2: B65-B80.
- Bayer-Klötzer, Eva-Suzanne. „Kutscher, Artur“. *Neue Deutsche Biographie* 13, 1982. 346- 347. Onlinefassung ›<http://www.deutsche-biographie.de/pnd118725645.html>‹ (Abruf 8.04.2015).
- Becker, Peter von. *Das Jahrhundert des Theaters*. Köln: DuMont, 2002.
- Berg, Günter, und Wolfgang Jeske. *Bertolt Brecht*. Stuttgart; Weimar: Metzler, 1998.
- Biccari, Gaetano. „Zuflucht des Geistes“? *Konservativ-revolutionäre, faschistische und nationalsozialistische Theaterdiskurse in Deutschland und Italien 1900-1944*. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 2001.
- Bonk, Magdalena. *Deutsche Philologie in München: zur Geschichte des Faches und seiner Vertreter an der Ludwig-Maximilians-Universität vom Anfang des 19. Jahrhunderts bis zum Ende des Zweiten Weltkrieges*. Berlin: Duncker und Humblot, 1995.
- Borchmeyer, Dieter. „Nietzsche, das Klassische und die Moderne“. *Valk* 21-39.
- Borgdorff, Henk. „Die Debatte über Forschung in der Kunst“. *subTexte 03: Künstlerische Forschung – Positionen und Perspektiven*, 2009: 23-51. Onlinefassung ›<http://ipf.zhdk.ch/daten/subtexte03.pdf>‹ (Abruf 8.04.2015).
- Bourdieu, Pierre. *Entwurf einer Theorie der Praxis auf der ethnologischen Grundlage der kabyliischen Gesellschaft*. Übers. Cordula Pialoux und Bernd Schwibs. Frankfurt/M.: Suhrkamp Verlag, 1976.
- . *Sozialer Raum und „Klassen“*. Zwei Vorlesungen. Übers. Bernd Schwibs. Frankfurt/M.: Suhrkamp Verlag, 1985.
- . *Sozialer Sinn. Kritik der theoretischen Vernunft*. Übers. Günter Seib. Frankfurt/M.: Suhrkamp Verlag, 1987.
- . *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*. Übers. Bernd Schwibs und Achim Russer. Frankfurt/M.: Suhrkamp Verlag, 2001.

- . *Meditationen. Zur Kritik der scholastischen Vernunft*. Übers. Achim Russer. Frankfurt/M.: Suhrkamp Verlag, 2001.
- Brauneck, Manfred. *Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters*. 6 Bd. Stuttgart; Weimar: Metzler, 1993-2007. (Bd. 3 und Bd. 4).
- Carlson, Marvin. "Introduction. Perspectives on performance: Germany and America". *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*. By Erika Fischer-Lichte. London; New York: Routledge, 2008. 1-10.
- Carr, David. "Art, Practical Knowledge and Aesthetic Objectivity". *Ratio* 12, 3 (September 1999): 240-256.
- Corssen, Stefan. „Liebhaben, was übriggeblieben ist‘ – Leben und Werk des Theaterwissenschaftlers Max Herrmann (1865-1942)“. Gesellschaft für Theatergeschichte e.V. 7-18.
- . „Die Anfänge der deutschsprachigen Theaterwissenschaft“. Gesellschaft für Theatergeschichte e.V. 20-27.
- . *Max Herrmann und die Anfänge der Theaterwissenschaft*. Tübingen: Niemeyer, 1998.
- Crouch, Christopher. "Praxis and the reflexive creative practitioner". *Journal of Visual Art Practice* 6, H. 2 (2007): 105-114.
- Crowley, Helen, and Susan Himmelweit (eds.). *Knowing Women: Feminism and Knowledge*. Cambridge: Polity Press, 1992.
- Czapla, Ralf George. „Stilistik“. *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Bd. 3 (P-Z). Hg. Jan-Dirk Müller. Berlin; New York: de Gruyter, 2007. 515-518.
- Dallow, Peter. "Representing Creativeness: Practice-Based Approaches to Research in the Creative Arts". *Art, Design and Communication in Higher Education* 2 (1&2) (2003): 49–66.
- Đorđević, Mira. „Roda Rodas Briefe an Arthur Kutscher (1908-1939)“. *Zagreber Germanistische Beiträge* 4, BH4 (1996): 67-75.
- Elam, Keir. *The semiotics of theatre and drama*. London; New York: Methuen, 1980.

- Englhart, Andreas. „Theaterwissenschaft“. *Kulturwissenschaften und Nationalsozialismus*. Hg. Jürgen Elvert und Jürgen Nielsen-Sikora. München: Franz Steiner Verlag, 2008a. 863-898.
- . „»Keine eindeutige Persönlichkeit« – Der »Theaterprofessor« Artur Kutscher und die Theaterwissenschaft an der Universität München“. *Die Universität München im Dritten Reich*. Hg. Elisabeth Kraus. München: Herbert Utz Verlag, 2008b. 49-62.
- Faber, Richard. *Männerrunde mit Gräfin. Die „Kosmiker“ Derleth, George, Klages, Schuler, Wolfskehl und Franziska zu Reventlow. Mit einem Nachdruck des „Schwabingers Beobachters“*. Frankfurt a/M. [u.a.]: Peter Lang, 1994.
- Ferron, Isabella. „Wilhelm von Humboldts Übersetzung von Aischylos' Agamemnon (1816). Ein singulärer Beitrag zur Entstehung des Begriffs ‚Deutsche Nation‘“. *„Das Fremde im Eigensten“: Die Funktion von Übersetzungen im Prozess der deutschen Nationenbildung*. Hg. Bernd Kortländer und Sikander Singh. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 2011. 113-129.
- Fischer-Lichte, Erika. „Theatergeschichte und Wissenschaftsgeschichte: Eine bedenkenswerte Konstellation. Rede zur Eröffnung des Ersten Kongresses der Gesellschaft für Theaterwissenschaft e. V. in Leipzig“. *Arbeitsfelder der Theaterwissenschaft*. Hg. Erika Fischer-Lichte, Wolfgang Greisenegger und Hans-Thies Lehmann. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 1994. 13-24.
- . „From Text to Performance: The Rise of Theatre Studies as an Academic Discipline in Germany“. *Theatre Research International* 24 (1999): 168-178.
- . „Theaterwissenschaft“. *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Hg. Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch und Matthias Warstat. Stuttgart; Weimar: Metzler, 2005. 351-358.
- . *Geschichte des Dramas. Epochen der Identität auf dem Theater von der Antike bis zur Gegenwart*. Bd. II: *Von der Romantik bis zur Gegenwart*. Stuttgart: UTB, ³2010.
- . *Theaterwissenschaft*. Tübingen, Basel: A. Franke Verlag, 2010.
- Foucault, Michel. *Archäologie des Wissens*. Frankfurt a/M.: Suhrkamp Verlag, 1973.
- . Vorwort zur deutschen Ausgabe. *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*. Frankfurt a/M.: Suhrkamp Verlag, 1974.

- . „Gespräch zwischen Michel Foucault und Gilles Deleuze. Die Intellektuellen und die Macht“. *Von der Subversion des Wissens*. Von Foucault. Hg. Walter Seitter. Frankfurt a/M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 1987.
- Freitag, Ulrike. „Translokalität als ein Zugang zur Geschichte globaler Verflechtungen“. *H-Soz-u-Kult* 10. Juni 2005: <http://hsozkult.geschichte.hu-berlin.de/forum/2005-06-001> (Abruf 8.04.2015).
- Frisch, Werner, und Kurt W. Obermeier. *Brecht in Augsburg: Erinnerungen, Texte, Fotos*. Frankfurt/M.: Suhrkamp Taschenbuch Verlag, 1976.
- Fröhlich, Gerhard, und Boike Rehbein (Hg.). *Bourdieu-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Stuttgart; Weimar: Metzler, 2009.
- Gesellschaft für Theatergeschichte e.V. (Hg.). *Max Herrmann und die Anfänge der deutschsprachigen Theaterwissenschaft. Ausstellungsführer der Universitätsbibliothek der Freien Universität Berlin*. Berlin: Zentrale Universitäts-Druckerei, 1992.
- Giddens, Anthony. *Die Konstitution der Gesellschaft. Grundzüge einer Theorie der Strukturierung*. Übers. Wolf-Hagen Krauth und Wilfried Spohn. Frankfurt/M.; New York: Campus Verlag, ³1997.
- Gray, Carole, and Julian Malins. *Visualizing Research. A Guide to the Research Process in Art and Design*. Farnham (UK), Burlington (USA): Ashgate, ³2009.
- Grüttner, Michael. „Wissenschaft“. *Enzyklopädie des Nationalsozialismus*. Hg. Wolfgang Benz, Hermann Graml und Hermann Weiß. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, ²1998. 135-153.
- Günther, Herbert. *Artur Kutscher. Ein Lebensbild*. Bremen-Horn: Walter Dorn-Verlag, 1953.
- Haarmann, Hermann. „Theaterwissenschaft und ihr Verhältnis zur Geschichte“ (1974). Klier 290-309.
- Haider, Hilde. „50 Jahre Institut für Theaterwissenschaft“. Wien, 1993: https://tfm.univie.ac.at/fileadmin/user_upload/inst_theaterwissenschaft/50_Jahre_Institut_f_r_Theaterwissenschaft.pdf (Abruf 8.04.2015).

- Hanks, William F. Foreword. *Situated Learning. Legitimate Peripheral Participation*. By Lave and Wenger. Cambridge: CUP, 1991. 13-24.
- Haraway, Donna. "Situated Knowledges. The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective". *Feminist Studies* 14, 3 (Fall 1988): 575-599.
- Hartl, Rainer. *Aufbruch zur Moderne. Naturalistisches Theater in München*. München: Kitzinger, 1976.
- Hasemann, Brad. "A Manifesto for Performative Research". *Media International Australia incorporating Culture and Policy* 118 (2006): 98-106. Online-version http://eprints.qut.edu.au/3999/1/3999_1.pdf (Abruf 8.04.2015).
- Hecht, Werner. *Brecht Chronik 1898-1956*. Frankfurt/M.: Suhrkamp Verlag, 1997.
- Heißerer, Dirk. *Wo die Geister wandern. Eine Topographie der Schwabinger Bohème um 1900*. München [u.a.]: Diederichs, 2001.
- Herf, Jeffrey. *Reactionary Modernism. Technology, culture, and politics in Weimar and the Third Reich*. Cambridge: UP, 1998.
- Hernández, Gil Manuel i Martí. "The deterritorialization of cultural heritage in a globalized modernity". *Transfer. Journal of Contemporary Culture*, 1 (2006): 92-107.
- Hille, Gertrud. *Franz Rapp (1885 – 1951) und das Münchner Theaterrmuseum. Aufzeichnungen seiner Mitarbeiterin*. Zürich: Theaterkultur-Verlag, 1977.
- Hippen, Reinhard. „Kabarett zwischen den Kriegen“. *Das literarische Leben in der Weimarer Republik*. Hg. Keith Bullivant. Königstein/Ts.: Scriptor-Verlag, 1978. 89-113.
- Hollender, Martin. *Der Berliner Germanist und Theaterwissenschaftler Max Herrmann (1865 – 1942). Leben und Werk*. Berlin: Staatsbibliothek zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz, 2013.
- Hollweck, Ludwig. *Unser München. Ein Lesebuch zur Geschichte der Stadt im 20. Jahrhundert*. München: Hugendubel, 1980.
- . *München in den zwanziger Jahren: zwischen Tradition und Fortschritt*. München: Hugendubel, 1982.

- Weber, Horst (Hg.). *Hugo von Hofmannsthal. Bibliographie. Werke – Briefe – Gespräche – Übersetzungen – Vertonungen*. Berlin; New York: de Gruyter, 1972.
- Huber, Gerdi. *Das klassische Schwabing. München als Zentrum der intellektuellen Zeit- und Gesellschaftskritik an der Wende des 19. zum 20. Jahrhunderts*. Diss. Ludwig-Maximilians-Universität München, 1973. München: Miscellanea Bavarica Monacensia, 1973.
- Jelavich, Peter. *Munich and Theatrical Modernism: Politics, Playwriting, and Performance 1890-1914*. Cambridge (Mass.), and London (England): Harvard UP, 1985.
- Klepacki, Leopold. „Leiblichkeit – notwendiger Ausgangs- und Bezugspunkt unterrichtlicher Bildungsprozesse?“. *Der Alltag der Kultivierung. Studien zu Schule, Kunst und Bildung*. Hg. Leopold Klepacki, Andreas Schröer und Jörg Zirfas. Münster: Waxmann, 2009. 15-32.
- Kershaw, Baz. „Performance, Memory, Heritage, History, Spectacle – *The Iron Ship*“. *Studies in Theatre and Performance*, 21, 3 (2002). 132-149.
- Kirsch, Mechthild. „Die Anfänge der Theaterwissenschaft in Köln: Carl Niessen und die ‚totale Theaterwissenschaft‘“. *Max Herrmann und die Anfänge der deutschsprachigen Theaterwissenschaft*. Hg. Gesellschaft für Theatergeschichte e.V. Berlin: Universitätsbibliothek der FU Berlin, 1992. 29-37.
- . „Heinz Kindermann – ein Wiener Germanist und Theaterwissenschaftler“. *Zeitenwechsel. Germanistische Literaturwissenschaft vor und nach 1945*. Hg. Wilfried Barner und Christoph König. Frankfurt/M.: Fischer Taschenbuch Verlag, 1996. 47-59.
- Klier, Helmar (Hg.). *Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum: Texte zum Selbstverständnis*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1981.
- Kolbe, Jürgen. *Heller Zauber. Thomas Mann in München 1894-1933*. Berlin: Siedler, 1987.
- König, Christoph, Hans-Harald Müller, und Werner Röcke (Hg.). *Wissenschaftsgeschichte der Germanistik in Porträts*. Berlin; New York: de Gruyter, 2000.
- Kotte, Andreas. *Theaterwissenschaft: eine Einführung*. Köln: Böhlau, ²2012.
- Knudsen, Hans. *Theaterwissenschaft. Werden und Wertung einer Universitätsdisziplin*. Berlin [u.a.]: Christian-Verlag, 1950.

- . *Theaterwissenschaft und lebendiges Theater*. Berlin [u.a.]: Christian-Verlag, 1951.
- Laksberg, Olaf. „Theaterwissenschaft in München. – Zur Geschichte der Theaterwissenschaft an der Ludwig-Maximilians-Universität“. *ITW-Informationen*. Hg. Heribert Schälzky. München: KEKS Verlag Münster, SoSe 1977. 44-48.
- . „Artur Kutscher“. *Persönlichkeiten im alten Schwabing*. Hg. von der evang.-luth. Erlöserkirche München-Schwabing zu ihrem 100-jährigen Bestehen. München: Bavarica-Verlag, 2000. 151-161.
- Landwehr, Achim. *Historische Diskursanalyse*. Frankfurt/M.; New York: Campus Verlag, 2009.
- Lave, Jean. *Cognition in Practice: Mind, Mathematics and Culture in Everyday Life*. Cambridge: UP, 1988.
- Lave, Jean, and Etienne Wenger. *Situated Learning. Legitimate Peripheral Participation*. Cambridge: UP, 1991.
- Link, Jürgen. „Literaturanalyse als Interdiskursanalyse. Am Beispiel des Ursprungs literarischer Symbolik in der Kollektivsymbolik“. *Diskurstheorien und Literaturwissenschaft*. Hg. Jürgen Fohrmann und Harro Müller. Frankfurt/M.: Suhrkamp Verlag, 1988: 284-307.
- Lipphardt, Veronika und Kiran Klaus Patel. „Neuverzauberung im Gestus der Wissenschaftlichkeit. Wissenspraktiken im 20. Jahrhundert am Beispiel menschlicher Diversität“. *Geschichte und Gesellschaft*, Jg. 34, H. 4 (2008): 425-454.
- Martens, Gunter. „Im Aufbruch das Ziel. Nietzsches Wirkung im Expressionismus“. *Nietzsche. Werk und Wirkung*. Hg. Hans Steffen. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1974. 115-166.
- Martin, Ariane. „Büchner und Wedekind“. *Büchner-Rezeptionen -- interkulturell und intermedial*. Hg. Marco Castellari und Alessandro Costazza. Bern [u.a.]: Peter Lang, 2015. 39-52.
- Melrose, Susan. “Entertaining Other Options... Restaging ‘Theory’ in the Age of Practice as Research”. 2002: <http://www.sfmelrose.org.uk/inaugural/> (Abruf 8.04.2015).
- Mills, Sara. *Der Diskurs. Begriff, Theorie, Praxis*. Übers. Ulrich Kriest. Tübingen [u.a.]: Francke, 2007.

- Mohanty, Chandra Talpade. "Feminist encounters: locating the politics of experience". *Social Postmodernism: Beyond Identity Politics*. Eds. Linda Nicholson and Steven Seidman. Cambridge: UP, 1995. 68-86.
- Morat, Daniel. „Die Generation der Intellektuellen. Intellektuellenkultur und Generationsdiskurs in Deutschland und Frankreich 1900-1930“. Weisbrod 39-76.
- Mosse, George L. *Die Nationalisierung der Massen. Politische Symbolik und Massenbewegungen von den Befreiungskriegen bis zum Dritten Reich*. Frankfurt/M.: Campus Verlag, 1993.
- Münsterer, Hanns Otto. *Bert Brecht. Erinnerungen aus den Jahren 1917 - 1922*. Zürich: Verlag der Arche, 1963.
- Münz, Rudolf. „Theater – eine Leistung des Publikums und seiner Diener“. Zu Max Herrmanns Vorstellungen von Theater“. *Berliner Theater im 20. Jahrhundert*. Hg. Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch und Christel Weiler. Berlin: Fannei & Walz, 1998. 43-52.
- Nebbrig, Alexander. *Disziplinäre Dichtung. Philologische Bildung und deutsche Literatur in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts*. Berlin; Boston: de Gruyter, 2013.
- Nelson, Robin. "Practice-as-research and the Problem of Knowledge". *Performance Research: A Journal of the Performing Arts* 11, 4 (2006): 105-116.
- . (ed.) *Practice as Research in the Arts: Principles, Protocols, Pedagogies, Resistances*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2013.
- Niethammer, Lutz. „Die letzte Gemeinschaft. Über die Konstruierbarkeit von Generationen und ihre Grenzen“. Weisbrod 13-38.
- Omidvar, Omid, and Roman Kislov. "The Evolution of the Communities of Practice Approach: Toward Knowledgeability in a Landscape of Practice -- An Interview with Etienne Wenger-Trayner". *Journal of Management Inquiry* 23, 3 (2014): 266-275.
- Ortolani, Benito. *The Japanese Theatre: from shamanistic Ritual to contemporary Pluralism*. Princeton (NJ): Princeton UP, ²1995.
- Oßenbrügge, Jürgen. „Transstaatliche, plurilokale und globale soziale Räume – Grundbegriffe zur Untersuchung transnationaler Beziehungen und Praktiken“. *Social Spaces of African*

Societies. Applications and Critique of Concepts about "Transnational Social Spaces". Ed. Jürgen Oßenbrügge and Mechthild Reh. Münster: LIT, 2004. 15-34.

Osterhammel, Jürgen. „Transnationale Gesellschaftsgeschichte: Erweiterung oder Alternative?“. *Geschichte und Gesellschaft*, Jg. 27, H. 3 (Juli-September 2001): 463-479.

---. (Hg.) *Weltgeschichte*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2008.

Pakes, Anna. "Art as action or art as object? The embodiment of knowledge in practice as research". *Working Papers in Art and Design* 3 (2004): https://www.herts.ac.uk/__data/assets/pdf_file/0015/12363/WPIAAD_vol3_pakes.pdf (Abruf 8.04.2015).

Parnes, Ohad. „Es ist nicht das Individuum, sondern es ist die Generation, welche sich metamorphosiert“. Generationen als biologische und soziologische Einheiten in der Epistemologie der Vererbung im 19. Jahrhundert“. Weigel, Parnes, Vedder und Willer 249-251.

Parr, Rolf. „Der ‚Werdandi-Bund‘“. *Handbuch zur ‚Völkischen Bewegung‘*. Hg. Uwe Puschner, Walter Schmitz und Justus H. Ulbricht. München [u.a.]: Saur, 1996.

---. „Werdandi-Bund [Berlin]“. *Handbuch literarisch-kultureller Vereine, Gruppen und Bünde 1825-1933*. Hg. Wulf Wülfing, Karin Bruns und Rolf Parr. Stuttgart; Weimar: Metzler, 1998. 485-495.

---. *Interdiskursive As-Sociation: Studien zu literarisch-kulturellen Gruppierungen zwischen Vormärz und Weimarer Republik*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, ²2000.

Parviainen, Jaana. "Bodily Knowledge: Epistemological Reflections on Dance". *Dance Research Journal* 34, 1 (2002): 11-22.

Passow, Wilfried. „Kutscher, Artur“. *Literatur Lexikon. Autoren und Werke deutscher Sprache*. Bd. 7. Hg. Walther Killy. Gütersloh; München: Bertelsmann Lexikon Verlag, 1990. 102-103.

Patel, Kiran Klaus. „Überlegungen zu einer transnationalen Geschichte“. Osterhammel 67-89.

Peter, Birgit, und Martina Payr (Hg.). „*Wissenschaft nach der Mode*“? *Die Gründung des Zentralinstituts für Theaterwissenschaft an der Universität Wien 1943*. Berlin: LIT Verlag, ²2008.

- Peter, Birgit. „Wissenschaft nach der Mode‘. Heinz Kindermanns Karriere 1914-1945. Positionen und Stationen“. Peter und Payr 15-51.
- Pfeiffer Belli, Wilhelm. „Die vier deutschen Theaterwissenschaftlichen Universitätsinstitute bei Beginn des Wintersemesters 1924/1925“. *Theaterwissenschaftliche Blätter*, H. 1 (1925): 2-3.
- Phelan, Peggy. *Unmarked: the Politics of Performance*. London; New York: Routledge, 1993.
- Piccini, Angela. “An historiographic perspective on practice as research”. 2002: http://www.bris.ac.uk/parip/t_ap.htm (Abruf 8.04.2015).
- Pineau, Elyse Lamm. “Teaching Is Performance: Reconceptualizing a Problematic Metaphor”. *American Educational Research Journal* 31, 1 (Spring 1994): 3-25.
- Polanyi, Michael. *The tacit Dimension*. Garden City (NY): Anchor books, ²1967.
- Pries, Ludger. „Transnationale Soziale Räume. Theoretisch-empirische Skizze am Beispiel der Arbeitswanderungen Mexiko-USA“. *Zeitschrift für Soziologie*, Jg. 25 (1996): 437-453.
- Primavesi, Patrick. „Schauspiele für das ganze Volk? Rousseaus Vision öffentlicher Feste als Begründung moderner Theaterformen“. *Theater als Fest, Fest als Theater. Bayreuth und die moderne Festspielidee*. Hg. Clemens Risi, Matthias Warstat, Robert Sollich, und Heiner Remmert. Leipzig: Henschel, 2010. 19-36.
- Reinelt, Janelle G., and Joseph R. Roach (eds.). *Critical Theory and Performance*. Ann Arbor: U of Michigan P, 1992.
- Rhotert, Bernt. „Abschied von Artur Kutscher“. *Maske und Kothurn*, Jg. 7 (1961): 285-287.
- Roseman, Mark. „Generationen als ‚Imagined Communities‘. Mythen, generationelle Identitäten und Generationenkonflikte in Deutschland vom 18. bis zum 20. Jahrhundert“. *Generationen. Zur Relevanz eines wissenschaftlichen Grundbegriffs*. Hg. Ulrike Jureit und Michael Wildt. Hamburg: 2005. 180-199.
- Rühle, Günther. *Theater für die Republik. Im Spiegel der Kritik*. Bd. 2. 1926-1933. Berlin: Henschel Verlag, 1988.

- . *Theater in Deutschland 1887-1945. Seine Ereignisse – seine Menschen*. Frankfurt/M.: S. Fischer Verlag, 2007.
- Rye, Caroline. "Incorporating Practice: A multi-viewpoint approach to performance documentation". *Journal of Media Practice* 3, 2 (2003): 115-123. Online-version >http://www.bris.ac.uk/parip/s_cr.htm< (Abruf 8.04.2015).
- Ryle, Gilbert. *The Concept of Mind*. London: Hutchinsons University Library, ⁴1951.
- Said, Edward W. *The World, the Text, and the Critic*. Cambridge (MA): Harvard UP, 1983.
- Satori-Neumann, Bruno Th. „Das Theaterwissenschaftliche Institut an der Universität Berlin. (Begründung, Organisation und bisherige Tätigkeit)“. *Theaterwissenschaftliche Blätter*, H. 1 (1925): 4-5.
- . „Die theatergeschichtlichen und dramaturgischen Schriften aus der ‚Berliner theaterwissenschaftlichen Schule Max Herrmanns‘“. *Theaterwissenschaftliche Blätter*, H. 5, Max-Herrmann-Heft (1925): 72-84.
- Sarasin, Philipp. *Michel Foucault zur Einführung*. Hamburg: Junius, 2005.
- Schechner, Richard. *Essays on Performance Theory: 1970-1976*. New York: Drama Book Specialists, 1977.
- . *Performance Theory*. London; New York: Routledge, 1988.
- Schmid, Herta, and Aloysius van Kesteren (eds.). *Semiotics of Drama and Theatre. New Perspectives in the Theory of Drama and Theatre*. Amsterdam-Philadelphia: John Benjamins, 1984.
- Schmidt, Dieter. „*Baal*“ und der junge Brecht. *Eine textkritische Untersuchung zur Entwicklung des Frühwerks*. Diss. Eberhard-Karls-Universität Tübingen, 1965. Stuttgart; Weimar: Metzler, 1966.
- Schmitz, Walter (Hg.). *Die Münchner Moderne. Die literarische Szene in der "Kunststadt" um die Jahrhundertwende*. Stuttgart: Reclam, 1990.

- Schneider, Tobias. „Wider den Geist der Zeit. Friedrich Nietzsche im Spiegel der Münchner Kosmiker“. *Chronik des Nietzsche-Kreises München. Vorträge aus den Jahren 1990-1998*. Hg. Alois K. Soller und Beatrix Vogel. Neuried: Ars Una, 1999. 385-393.
- Schöne, Lothar. *Neuigkeiten vom Mittelpunkt der Welt: der Kampf ums Theater in der Weimarer Republik*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1995.
- Schneider, Arnd, and Christopher Wright. “Between Art and Anthropology”. *Between Art and Anthropology: Contemporary Ethnographic Practice*. Ed. Schneider and Wright. London: Berg Publishers, 2010. 1-22.
- Schreiber, Maximilian. *Walther Wüst. Dekan und Rektor der Universität München 1935-1945*. Diss. Ludwig-Maximilians-Universität München 2006. München: Herbert Utz Verlag, 2008.
- Schwentker, Wolfgang. „Globalisierung und Geschichtswissenschaft. Themen, Methoden und Kritik der Globalgeschichte“. Osterhammel 101-118.
- Simon, Gerd. *Chronologie Niessen, Carl*. 2005: <http://homepages.uni-tuebingen.de/gerd.simon/ChrNiessen.pdf> (Abruf 8.04.2015).
- Sutherland, Ian, and Sophia Acord Krzys. “Thinking with art: from situated knowledge to experiential knowing”. *Journal of Visual Art Practice* 6, 2 (2007): 125-140.
- Tollebeek, Jo. “A Domestic Culture: The Mise-en-scène of Modern Historiography”. *The MAKING of the HUMANITIES. Volume III: The Modern Humanities*. Eds. Rens Bod, Jaap Maat and Thijs Weststeijn. Amsterdam: Amsterdam UP, 2014. 129-143.
- Turner, Stephen. *The Social Theory of Practices: Tradition, Tacit Knowledge, and Presuppositions*. Chicago: U of Chicago P, 1994.
- Turner, Victor. *Vom Ritual zum Theater. Der Ernst des menschlichen Spiels*. Frankfurt a/M.: Campus Verlag, 1989.
- . *Das Ritual. Struktur und Anti-Struktur*. Frankfurt/M.; New York: Campus Verlag, 2000.
- Ulrich, Bernd. „Stahlhelm – Bund der Frontsoldaten“. *Enzyklopädie des Nationalsozialismus*. Hg. Wolfgang Benz, Hermann Graml und Hermann Weiß. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, ²1998. 745.

- Valk, Thorsten, Hg. *Friedrich Nietzsche und die Literatur der klassischen Moderne*. Berlin; New York: de Gruyter, 2009.
- Vom Bruch, Rüdiger, und Rainer A. Müller (Hg.). *Erlebte und gelebte Universität. Die Universität München im 19. und 20. Jahrhundert*. Pfaffenhofen: W. Ludwig Verlag, 1986.
- Wagner, Hans. *200 Jahre Münchner Theaterchronik 1750-1950. Theatergründungen, Ur- und Erstaufführungen, berühmte Gastspiele und andere Ereignisse und Kuriosa aus dem Bühnenleben*. München: R. Lerche, 1958.
- Warstat, Matthias. „Fest“. *Metzler Lexikon Theatertheorie*. Hg. Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch und Matthias Warstat. Stuttgart; Weimar: Metzler, 2005. 101-104.
- Wehner, Theo, Christoph Clases und Egon Endres. „Situierendes Lernen und kooperatives Handeln in Praxisgemeinschaften“. *Zwischenbetriebliche Kooperation. Die Gestaltung von Lieferbeziehungen*. Hg. Egon Endres und Theo Wehner. Weinheim: Psychologie Verlags Union, 1996. 71-85.
- Weigel, Sigrid, Ohad Parnes, Ulrike Vedder, und Stefan Willer (Hg.). *Generation. Zur Genealogie des Konzepts – Konzepte von Genealogie*. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag, 2005.
- Weisbrod, Bernd (Hg.). *Historische Beiträge zur Generationsforschung*. Göttingen: Wallstein Verlag, 2009.
- Weiss, Peg. *Kandinsky in Munich: The Formative Jugendstil Years*. Princeton: UP, 1979.
- Welsch, Wolfgang. „Transkulturalität – die veränderte Verfassung heutiger Kulturen“. *Sichtweisen. Die Vielheit in der Einheit*. Hg. Stiftung Weimarer Klassik. Weimar: 1994. 83-122.
- Wenig, Heribert. *Der Beitrag der akademisch-dramatischen Vereinigungen zur Entwicklung des deutschen Theaters von 1890 bis 1914*. Diss. Ludwig-Maximilians-Universität München, 1954. Masch.
- Wenger, Etienne. *Communities of Practice. Learning, Meaning, and Identity*. Cambridge: UP, 1998.
- . „Communities of Practice. Learning as a social system“. *The Systems Thinker* 9, Nr. 5 (1998b): 1-12. <<http://www.co-i-l.com/coil/knowledge-garden/cop/lss.shtml>>. (Abruf 8.04.2015).

---. "Communities of Practice and Social Learning System". *Organization* 7, 2 (2000): 225-246.

Wenger, Etienne, and William M. Snyder. "Communities of practice: The Organizational Frontier". *Harvard Business Review* 78 (January-February 2000): 139-145.

Wenger, Etienne, Richard McDermott, and William M. Snyder. *Cultivating Communities of Practice: a Guide to Managing Knowledge*. Boston: Harvard Business School, 2002.

Wilhelm, Hermann. *Die Münchner Bohème. Von der Jahrhundertwende bis zum Ersten Weltkrieg*. München: Buchendorfer Verlag, 1993.

Wolmark, Jenny, and Eleanor Gates-Stuart. "Research as cultural practice". *Working Papers in Art and Design* 2 (2002): https://www.herts.ac.uk/__data/assets/pdf_file/0011/12314/WPIAAD_vol2_wolmark_stuart.pdf (Abruf 8.04.2015).

Zerovnik, Martina. „Die ‚Hohe Literatur‘ und der ‚Niedere Film‘. Positionen der Literatur zum Film während der Kino-Debatte, 1909–1929. *Hohe und niedere Literatur*. Hg. Annie Bourguignon, Konrad Harrer und Franz Hintereder-Emde. Berlin: Frank & Timme, 2015: 173-186.

Abstract [EN]

This study examines the foundation and the first developments of Theatre Studies at the University of Munich, focusing on Artur Kutscher (1878-1960), who delivered the first lectures and seminars in *Theaterwissenschaft* at the LMU in 1909. After first overviewing learning theories, the concept of practice for the first German theater scholars, and the current discussion on the relationship of research between theory and practice in Performance Studies, the thesis contends that Kutscher conceived theatre research as an investigation about, through and into practice. Based on Jean Lave and Etienne Wenger's theory of situated learning, the study aims at demonstrating that the so-called *Kutscher-Kreis* (Kutscher Circle) turned out to be a well-structured Community of Practice, i.e. a group of people informally bound by a joint enterprise and by a shared repertoire of communal resources, who engage in and contribute to the practices negotiated by all members. Part I is thus devoted to methodological questions and to the connection between learning and performance. Part II situates the enterprise of Kutscher's learning community in the cultural context of the turn of the century: social activism, avant-garde movements, bohemian artistic groups, theater societies, and theatrical modernism characterized the *fin de siècle* in Munich and provided the basis for the negotiation of a new community. Part III highlights the initial stage of Theatre Studies activity and the critical role of Kutscher as community coordinator: Not only did he discuss the field of theatre research and identify the shared domain of his group, but he also established the values of the collective learning. Together with students, friends and artists, he developed a specific knowledge, which was the result of the very process of participation in the common practice. Kutscher's seminar managed to define a joint enterprise through intensive fieldwork outside of the university already before the First World War and they let peripheral and core activities interact. In so doing, they clarified the community's relations, boundaries and peripheries. Part IV discusses the maturation stage and then the downside of Kutscher's theatre research community. Following a brief introduction to Hermann Reich's "mime theory", this part investigates the interplay between the local and the global which took place in the theoretical and experimental developments of theatre research from 1918 to 1960. Finally, the relation between Kutscher and Nazi politics is examined in a separate section.

Abstract [IT]

Oggetto del presente studio è la prima fase della teatrologia di Monaco di Baviera, fondata all'inizio del XX secolo da Artur Kutscher (1878-1960). Nel 1909 Kutscher tenne le prime lezioni di *Theaterwissenschaft* alla LMU e radunò attorno a sé una nutrita schiera di giovani studenti, artisti e intellettuali che prese il nome di "Kutscher Kreis" (il circolo Kutscher). In primis vengono analizzate le più recenti teorie dell'apprendimento, il concetto di prassi per i primi studiosi di teatro tedeschi e il dibattito divampato negli anni Novanta all'interno dei *Performance Studies* circa il rapporto tra teoria e pratica nella ricerca scientifica. L'attenzione si rivolge successivamente al ruolo ricoperto dalla prassi all'interno del "Kutscher-Kreis": Kutscher sviluppò una ricerca artistica che non fu solo ricerca sulla prassi, ma anche ricerca attraverso e per l'attività pratica, in un continuum tra scienza, arte e vita. La pratica fu quindi considerata dalla prima teatrologia monacense 1) oggetto della ricerca, in quanto componente della rappresentazione; 2) metodo d'indagine, vale a dire partecipazione, esperienza diretta e riflessione su quell'esperienza, come correlato dell'analisi e dell'interpretazione di una messinscena; 3) campo di applicazione del comune processo di apprendimento, quindi capacità di applicare tanto nell'arte quanto nella vita lo stesso sistema di negoziazione di significati, di elaborazione e diffusione del sapere. Basandosi sulla teoria dell'apprendimento situato di Jean Lave ed Etienne Wenger, il presente studio si propone di dimostrare come il "Kutscher Kreis" fosse una Comunità di Pratica ben strutturata. Questo termine indica un gruppo di persone legate informalmente dall'impegno reciproco per la realizzazione di un'impresa comune e da un repertorio condiviso di risorse, che partecipano alle pratiche negoziate tra tutti i membri e contribuiscono al loro sviluppo. Kutscher fu piuttosto il coordinatore di una Comunità di Pratica che non il rappresentante di un ramo del sapere, poiché considerò sempre l'oggetto, i dibattiti e i compiti della teatrologia come risultati transitori di una negoziazione con i suoi studenti, amici e colleghi. La I parte della ricerca è dedicata a questioni metodologiche, la II inserisce l'attività di Kutscher all'interno del contesto storico, socioculturale e artistico di Monaco a cavallo tra i due secoli. La III parte si sofferma, invece, sulla fase iniziale della teatrologia di Monaco e sui compiti del coordinatore di una simile Comunità di Pratica. La IV parte, infine, approfondisce la fase matura del gruppo di ricerca guidato da Kutscher, nonché il graduale arresto della sua attività a partire dalla seconda guerra mondiale. Il discorso sulla *Theaterwissenschaft* monacense è ampliato da un excursus sul rapporto tra la disciplina e il nazionalsocialismo, da una breve biografia di Kutscher e dall'elenco delle lezioni tenute dal professore in ben 100 semestri alla LMU.