

Zweitveröffentlichung



Bartl, Andrea

Auf der Suche nach der "neuen Bühne" : Thomas Mann, Artur Kutscher und die Münchner Theateravantgarde

Datum der Zweitveröffentlichung: 10.08.2026

Akzeptiertes Manuskript (Postprint), Zeitschriftenartikel

Persistenter Identifikator: urn:nbn:de:bvb:473-irb-116687x

Erstveröffentlichung

Bartl, Andrea (2008): Auf der Suche nach der "neuen Bühne" : Thomas Mann, Artur Kutscher und die Münchner Theateravantgarde, in: Thomas Mann Jahrbuch, Frankfurt am Main: Klostermann, Jg. 21, S. 71–100.

Rechtehinweis

Dieses Werk ist durch das Urheberrecht und/oder die Angabe einer Lizenz geschützt. Es steht Ihnen frei, dieses Werk auf jede Art und Weise zu nutzen, die durch die für Sie geltende Gesetzgebung zum Urheberrecht und/oder durch die Lizenz erlaubt ist. Für andere Verwendungszwecke müssen Sie die Erlaubnis der Rechteinhaberinnen und Rechteinhaber einholen.

Für dieses Dokument gilt das deutsche Urheberrecht.

Andrea Bartl

Auf der Suche nach der „neuen Bühne“

Thomas Mann, Artur Kutscher und die Münchner Theateravantgarde

München mit seiner artifiziellen Architektur, den Schwabinger Künstlerkolonien und dem ausdifferenzierten kunstgewerblichen Warenhandel – somit der spezifischen Trias von städtebaulichem „Kunstwerk, Künstlerstadt und Kunstmarkt“¹ – bietet zu Beginn des 20. Jahrhunderts den idealen Nährboden für progressive Theaterexperimente² und theatertheoretische Diskussionen. Trotz der Theaterreformbestrebungen auch in anderen deutschen Städten, allen voran natürlich Berlin, erkennen aktuelle theatergeschichtliche Studien – etwa Manfred Braunecks und Christopher Balme – München geradezu eine „Vorreiterrolle“³ zu. Thomas Mann lernt hier eine Theateravantgarde von großer Innovations- und Provokationskraft kennen. Er ist ihrer gewahr, mehr noch: Er setzt sich mit ihren Thesen detailliert auseinander und nimmt an einer damals hochaktuellen theatertheoretischen Diskussion teil.

Thomas Manns an Nietzsche geschulte Theaterschelte im Ohr, gerät diese andere Seite seines Verhältnisses zum zeitgenössischen Münchner Theater leicht

¹ Wolfgang Frühwald: Kunststadt München. Von der Entstehung und der Dauerhaftigkeit eines romantisch-literarischen Mythos, in: *Echoes and influences of German romanticism. Essays in honour of Hans Eichner*, hrsg. von Michael S. Batts u. a., New York/Bern/Frankfurt am Main: Lang 1987, S. 271–286, 277.

² Die Münchner Theateravantgarde zu Beginn des 20. Jahrhunderts bläst zum „Angriff gegen die verflachten Schemata des bürgerlichen Literatur- und Konversationstheaters“ und verweigert sich dessen inszenierter Intimität (man denke nur an die bürgerlichen Innenwelten im Theater des 18. und 19. Jahrhunderts und des Naturalismus). Daraus entsteht, wie gleich noch zu entwickeln sein wird, eine neue Theatralität, die auch das Interesse an Volkskultur einschließt: an modernen Formen der Massenunterhaltung wie Varieté oder Zirkus ebenso wie an bäuerlichem Brauchtum wie dem Oberammergauer Passionsspiel. Vgl. Christopher B. Balme: *Modernität und Theatralität. Zur Theaterkultur in München um 1900*, in: *Munich 1900 site de la modernité. München 1900 als Ort der Moderne*, hrsg. von Gilbert Merlio und Nicole Pelletier, Bern/Berlin/Frankfurt am Main: Lang 1998 (= *Jahrbuch für Internationale Germanistik, Reihe A: Kongressberichte*, Bd. 47), S. 99–115, 103.

³ Balme, *Modernität und Theatralität* (zit. Anm. 2), S. 99 und 112. Manfred Brauneck: *Die Welt als Bühne. Geschichte des europäischen Theaters*, 6 Bde., Stuttgart/Weimar: Metzler 1993–2007, Bd. 3, S. 638 ff.; Bd. 4, S. 326 f. und S. 340 ff. Eine Aufstellung der wichtigsten Theaterereignisse in München findet sich in: Hans Wagner: *200 Jahre Münchner Theaterchronik 1750–1950. Theatergründungen, Ur- und Erstaufführungen, berühmte Gastspiele und andere Ereignisse und Kuriosa aus dem Bühnenleben*, München: Lerche 1958.

aus dem Blick. So besucht Thomas Mann nicht nur regelmäßig unterschiedliche Theateraufführungen, sondern äußert Sympathien selbst für manche radikalen Bühnenprojekte. Umgekehrt nimmt zumindest die sich formierende Theaterwissenschaft Thomas Manns theatertheoretische Schriften aufmerksam wahr. Das lässt sich ideal anhand eines implizit wie explizit geführten Gedankenaustausches zeigen, der zwischen Thomas Mann und dem geistigen Mittelpunkt der süddeutschen Theateravantgarde stattfindet: Artur Kutscher. Das Zwiegespräch mit Kutscher wirft ein bislang unbekanntes Schlaglicht auf Thomas Manns Theaterkontakte und macht darüber hinaus paradigmatische Züge der theatertheoretischen Debatten am Beginn des 20. Jahrhunderts sichtbar. Zudem hält der Vergleich der Kutscherschen und Mannschen Positionen bemerkenswerte Impulse für gegenwärtige theatertheoretische Diskussionen bereit.

Wechselseitige „Beachtung“ und „Berichtigung“ Thomas Mann und Artur Kutscher

Artur Kutscher (1878–1960) ist einer der Begründer der Theaterwissenschaft, der Biograph Frank Wedekinds⁴ und der Lehrer Bertolt Brechts. Trotz dieser bedeutenden Funktionen ist Kutscher heute, 50 Jahre nach seinem Tod, in Vergessenheit geraten. In der Wedekind-, Brecht- oder theatergeschichtlichen Forschungsliteratur wird Kutschers umfassende Tätigkeit stets nur erwähnt und auf die genannten Schlagwörter reduziert. Seit zwei Festschriften, die noch zu Lebzeiten Artur Kutschers 1938 und 1953 erschienen und in denen Gerhart Hauptmann, Kurt Martens, Eugen Roth, Walter von Molo und andere Kutscher würdigen,⁵ ist keine größere Abhandlung mehr publiziert worden. Weder von literatur-, noch von theaterwissenschaftlicher Seite ist Artur Kutschers Werk erschlossen. Seine Schriften sind zudem, wenn überhaupt, nur antiquarisch zu erhalten. Artur Kutscher wiederzuentdecken, lohnt sich jedoch. Er pflegte Kontakte mit so unterschiedlichen Dramatikern und Theaterschaffenden wie Arno Holz, Hugo von Hofmannsthal, Arthur Schnitzler oder Karl Valentin. Auch mit Thomas Mann entspann sich im Hinblick auf das Theater ein reizvoller Dialog.

⁴ Vgl. Artur Kutscher: Frank Wedekind. Sein Leben und seine Werke, 3 Bde., München: Müller 1922–1931 sowie die von Artur Kutscher herausgegebene Wedekind-Ausgabe *Gesammelte Werke* (erschieden ab 1919 bei Müller). Vgl. zu diesen Publikationen: Artur Kutscher: Der Theaterprofessor. Ein Leben für die Wissenschaft vom Theater, München: Ehrenwirth 1960, S. 139 ff.

⁵ Für Artur Kutscher. Ein Buch des Dankes, hrsg. von Herbert Günther, Düsseldorf: Pflugschar 1938; Erfülltes Leben. Festschrift für Artur Kutscher zu seinem 75. Geburtstag, hrsg. von Herbert Günther, Bremen-Horn: Dorn 1953.

Kutscher wird 1908 Privatdozent, 1915 außerordentlicher Professor für Neuere deutsche Literatur bzw. Literaturgeschichte an der Universität München. Ab 1909 versammelt er regelmäßig Studenten (und auch schon früh Studentinnen) zu Seminaren und erteilt damit erstmals überhaupt an einer deutschen Universität theaterwissenschaftlichen Fachunterricht.⁶ Kutscher lehrt bis ins hohe Alter beeindruckende 102 Semester lang an der Ludwig-Maximilians-Universität in München.

Neben seiner theaterwissenschaftlichen Pionierarbeit sind für Münchens Literatur- und Theaterszene vor allem Artur Kutschers Seminare interessant. Begleitend zu den Vorlesungen über Theorie und Geschichte des Theaters finden regelmäßig Seminare und Theater-Exkursionen zu Inszenierungen in ganz Europa statt. Allein in den Jahren von 1910 bis 1938 führt Kutscher 138 Exkursionen⁷ zu allen maßgeblichen europäischen Bühnen durch. Sein besonderes Interesse gilt zudem dem „Naturtheater“ und anderen archaisch-volkstümlichen Theaterformen wie den Passionsspielen in Oberammergau und in Tirol sowie bayerischen und österreichischen Mundartbühnen.⁸ Der Kutscher-Kreis inszeniert selbst Stücke, wobei Kutscher programmatisch ältere, vergessene Dramen auf den Spielplan nimmt und versuchsweise in einen naturnahen Bühnenraum stellt. So lässt er Schäferspiele Gellerts von Studenten im Nymphenburger Schlosspark aufführen.⁹ Kutschers Theaterexperimente mit Naturräumen sind eine von mehreren Reibungsflächen mit dem Theaterverständnis Thomas Manns.

Biographische Berührungspunkte zwischen Mann und Kutscher bieten hingegen die Autorenabende des Kutscher-Seminars. Bis zum Ersten Weltkrieg lesen dort Johannes R. Becher, Ludwig Ganghofer, Heinrich und Thomas

⁶ Hier soll und kann nicht abschließend geklärt werden, wer der Begründer der deutschen akademischen Theaterwissenschaft ist: Artur Kutscher in München, Max Herrmann in Berlin, Carl Niessen in Köln oder andere (Wilhelm Creizenach, Hugo Dinger, Eugen Wolff, Bertold Litzmann, Julius Petersen, Max Martersteig), Kutscher gehört jedoch nachweislich zu ihren ersten Vertretern. Auch ist seine theaterwissenschaftliche Pionierarbeit bis heute wissenschaftsgeschichtlich nicht aufgearbeitet und in der theaterwissenschaftlichen Fachwelt unterschätzt. Vgl. Theo Girshausen: Zur Geschichte des Fachs, in: Theaterwissenschaft heute. Eine Einführung, hrsg. von Renate Möhrmann, Berlin: Reimer 1990, S. 21–37, 22. Christopher B. Balme: Einführung in die Theaterwissenschaft, 3., durchgesehene Aufl., Berlin: Schmidt 2003, S. 13 ff.

⁷ Vgl. Günther, Für Artur Kutscher (zit. Anm. 5), S. 24; Kutscher, Der Theaterprofessor (zit. Anm. 4), S. 155 ff. Vgl. auch die Liste aller Exkursionen des Kutscher-Seminars ab 1936 in: Günther, Erfülltes Leben (zit. Anm. 5), S. 216.

⁸ Vgl. Artur Kutscher: Stilkunde des Theaters. Grundriß der Theaterwissenschaft, Bd. 2, Düsseldorf: Pflugschar 1936, S. 216 f.; Kutscher, Der Theaterprofessor (zit. Anm. 4), S. 86 ff.; Günther, Für Artur Kutscher (zit. Anm. 5), S. 24. Kutscher war zu dieser Zeit auch Präsident des „Verbandes Bayerischer Theatervereine ‚Volksspielkunst‘“.

⁹ Vgl. auch die Liste aller Aufführungen des Kutscher-Kreises ab 1938 in: Günther, Erfülltes Leben (zit. Anm. 5), S. 215.

Mann, Kurt Martens, Walter von Molo, Erich Mühsam, Frank Wedekind, „der seit 1911 in jedem Semester [erscheint]“, Stefan Zweig und viele mehr.¹⁰ Als Studenten sind – um nur die Bekanntesten zu nennen – Bertolt Brecht,¹¹ Ernst Toller und Erwin Piscator anwesend.

Thomas Manns Freund Kurt Martens und auch Ernst Toller, den Thomas Mann bei Artur Kutscher kennen lernt, berichten in ihren Autobiographien über diese pädagogische Praxis:¹² Einmal wöchentlich treffen sich nach einer Seminarstunde die Studierenden zumeist im Hotel Union in der Barerstraße. Dorthin bittet Kutscher einen Gegenwartsautor zur Lesung, der sich eine Diskussion anschließt. In den nächsten Seminarstunden wird weiter über das Gehörte wissenschaftlich diskutiert.

Thomas Mann ist, so Kurt Martens in seiner *Schonungslosen Lebenschronik*, Stamm-Autor bei den Leseabenden des Kutscher-Seminars.¹³ Er sagt zu, im Februar 1917 vor Kutschers Studenten aus den *Betrachtungen eines Unpolitischen* zu lesen (Reg 17/1). Auch beschreibt Thomas Mann im Tagebucheintrag vom 2. Juli 1919 ausführlich, wie er im Münchner „Neuen Theater“ bei einem Autorenabend Artur Kutschers unter „herzlich[em] [...] Beifall“ und „légèrement“ das Jagdkapitel aus *Herr und Hund* vortrug. In den Notaten zu *Geist und Kunst* ist von diesen und weiteren Autoren-Aben-

¹⁰ Kutscher, Der Theaterprofessor (zit. Anm. 4), S. 81 (dort eine vollständige Liste). Vgl. zu den Autorenabenden ebd., S. 80 ff. – Zu Kutschers Kontakt mit Heinrich Mann und weiteren Mitgliedern der Mann-Familie vgl. den aufschlussreichen Briefwechsel zwischen Heinrich Mann und Artur Kutscher, erhalten im Deutschen Literaturarchiv Marbach, Autographensammlung Kutscher (A: Kutscher), Signaturen 57.4903–57.4913. Dort werden mehrfach (beispielsweise für Mai 1912, Dezember 1916, Mai 1917, Juni 1927 etc.) Lesungstermine vereinbart. Auch bittet Heinrich Mann Kutscher (21. Januar 1917, 57.4905) um Vermittlung von Studenten als Kleindarsteller für die Premiere von *Madame Legros* an den Kammerspielen oder um eine Gerichtsaussage als Sachverständiger im Prozess um Heinrich Manns Novelle *Pippo Spano* (57.4909). Ein undatiertes Brief Erika Manns an Artur Kutscher ist ebenfalls in Marbach einzusehen (57.4902), der den Dank für einen von Kutscher erhaltenen Beitrag mit der Sendung eines anderen Beitrages (evtl. von Thomas Mann?) an Kutscher verbindet. Welche Schrift Kutscher an die Familie Mann schickte und auch welchen Text er im Gegenzug erhielt, ist derzeit nicht bekannt.

¹¹ Vgl. Kutscher, Der Theaterprofessor (zit. Anm. 4), S. 73. Zu Kutschers universitärer Lehre vgl. die Zusammenstellung aller von ihm betreuten Dissertationen ebd., S. 262–266.

¹² Vgl. zu allem Folgenden: Kurt Martens: *Schonungslose Lebenschronik*, Bd. 2: 1901–1923, Wien/Berlin/Leipzig: Rikola 1924, S. 130. Vgl. den faksimilierten Abdruck von Kurt Martens' Eintrag 1914 in Artur Kutschers Gästebuch in: Kutscher, Der Theaterprofessor (zit. Anm. 4), S. 16. Ernst Toller erinnert sich in seiner Autobiographie: „Einmal in der Woche lädt Kutscher die Studenten in ein Gasthaus. Thomas Mann, Karl Henckell, Max Halbe lesen aus ihren Werken, Frank Wedekind singt im harten Stakkato seine herrlichen diabolischen Balladen“ (Ernst Toller: *Eine Jugend in Deutschland*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1963, S. 55). Der Kontakt zwischen Ernst Toller und Thomas Mann entsteht im Sommer 1917 in einem Seminar Artur Kutschers (BrAu, 419; Tb, 9.4.1919).

¹³ Martens, *Schonungslose Lebenschronik* (zit. Anm. 12), S. 130 f. Zu diesbezüglichen Terminvereinbarungen zwischen Mann und Kutscher vgl. Tb, 2.7.1919; 21, 514; Reg 11/24; Reg 19/63.

den lobend die Rede.¹⁴ Von ihnen zeugen Thomas Manns Einträge in Kutschers Gästebüchern. Dort finden sich beispielsweise auf einer Doppelseite neben Notizen diverser Studierender die Unterschriften der Autoren Klambund, Theodor Däubler, Erich Mühsam, Wilhelm Schmidtbönn und Thomas Mann.¹⁵

Auch außerhalb der Seminare berühren sich Thomas Manns und Artur Kutschers Wege in München immer wieder. In den Kutscher-Nachlass-Beständen des Deutschen Literaturarchivs Marbach sind 14 bislang nur teilweise veröffentlichte Briefe Thomas Manns an Artur Kutscher erhalten, die einen guten Einblick in die technische Seite der Bekanntschaft geben: So lädt Thomas Mann Artur Kutscher in Briefen vom April 1908 und November 1910 zum wiederholten Male zum Gespräch zu sich nach Hause ein oder bittet ihn im November 1912, ihm bei einer Theater-Aufführung des Kutscher-Kreises gute Plätze reservieren zu lassen. Außerdem bedankt er sich am 10. Februar 1908 und 24. November 1910 für gedruckte Schriften Artur Kutschers¹⁶ – in einer Phase, in der Thomas Mann und Artur Kutscher intensiv über das Theater nachdenken. Was Kutscher Thomas Mann schickt, ist nicht belegt.¹⁷ In der Nachlassbibliothek Thomas Manns im Züricher Thomas-Mann-Archiv ist kein Werk Artur Kutschers enthalten, freilich ging gerade die Bibliothek der Münchner Jahre zum größten Teil verloren. Noch vorhanden ist in Thomas Manns Nachlassbibliothek allerdings die Festschrift, die Artur Kutscher zu seinem 75. Geburtstag im Jahr 1953 überreicht wurde.¹⁸

In den Jahren 1903–1914, insbesondere 1907–1910, kommt es nachweislich zu einem Gedankenaustausch zwischen Artur Kutscher und Thomas Mann über das Theater. Zu dieser Zeit entwickeln beide Autoren essayistisch die Grundlagen ihres Theaterverständnisses. Thomas Manns *Versuch über*

¹⁴ „Kein Verständiger wird den intimen Reiz leugnen, den die Wiedergabe einer Dichtung durch ihren Autor haben kann, und der lebhafteste Zuspruch, den heute überall die Autoren-Abende finden, beweist, daß auch weitere Kreise diesen Reiz zu würdigen wissen.“ (TMS I, 189)

¹⁵ Vgl. den faksimilierten Abdruck von Thomas Manns Eintrag, einer Passage aus *Fiorenza* (II. Akt, 8. Szene, Dialog Piero und Fiore; VIII, 1018), in Artur Kutschers Gästebuch: Kutscher, Der Theaterprofessor (zit. Anm. 4), nach S. 56 und S. 59.

¹⁶ Vgl. die Briefe Thomas Manns an Artur Kutscher im Deutschen Literaturarchiv Marbach am Neckar: Autographensammlung Kutscher (A: Kutscher): [München], 10.2.1908 (57.4914); [München], 29.4.1908 (57.4915); [München], 24.11.1910 (57.4916); München, 7.11.1912 (57.4919). Vgl. auch Reg 08/12; 22, 31 f.; Reg 08/23; Reg 10/100; Tb, 28.6.1919.

¹⁷ Es kommen Kutschers Dissertation über *Das Naturgefühl in Goethes Lyrik* von 1906, seine Habilitationsschrift *Friedrich Hebbel als Kritiker des Dramas* von 1907 oder die Essays *Die Kunst und unser Leben* bzw. *Schiller und wir*, beide 1909, und *Die Ausdruckskunst der Bühne*, 1910, in Betracht.

¹⁸ Günther, *Erfülltes Leben* (zit. Anm. 5). Vgl. die Signatur dieser Festschrift (bzw. eines Auszugs daraus) in der Nachlassbibliothek Thomas Manns: Thomas Mann 3673.

das Theater erscheint erstmals vollständig 1908 in zwei Heften der Zeitschrift Nord und Süd. 1910 bringt Artur Kutscher seinen heute zu Unrecht vergessenen Essay *Die Ausdruckskunst der Bühne* heraus. Das zweite Kapitel beginnt mit den Worten:

Thomas Mann hat in einem längeren Aufsatz, der in den Wintermonaten 1908 in der Zeitschrift ‚Nord und Süd‘ erschienen ist, das Verhältnis von Theater und Dichtung beleuchtet. Seine Ausführungen verdienen in mehreren Punkten Beachtung, weil sie Charakterzüge des Theaters, und insbesondere unseres Theaters treffend zeichnen. Andere Punkte aber bedürfen wohl der Berichtigung.¹⁹

Nun folgt eine fast 200 Seiten starke Auseinandersetzung mit Thomas Manns *Versuch über das Theater*. Kutscher geht viele Aspekte aus Thomas Manns Essay durch und schärft dadurch – mit dem *Versuch über das Theater* als Reibungsfläche – die eigene theatertheoretische Position. Thomas Manns Essay wird also, noch dazu von einem bald führenden Theatertheoretiker, stark rezipiert. Übrigens kommt Kutscher noch spät – 1949 in der zweiten, überarbeiteten Auflage seines *Grundrisses der Theaterwissenschaft* und 1951 in *Stilkunde der deutschen Dichtung* – erneut auf Thomas Manns *Versuch über das Theater* zu sprechen. Die Lektüre wird für ihn folglich zu einem zum Teil identifikatorischen, zum Teil kritischen, in jedem Falle aber maßgeblichen Erlebnis bei der Ausbildung seiner eigenen Theatertheorie.

Neben den Lesungen Thomas Manns im Kutscher-Kreis und privaten Gesprächen bietet der Münchner „Akademisch-dramatische Verein“ und später der „Neue Verein“, in denen Thomas Mann und Artur Kutscher in führender Position Mitglied sind, vielfältige Gelegenheit zur gemeinsamen Arbeit am Theater. Der „Akademisch-Dramatische Verein“ wird 1890 von Studenten gegründet und avanciert schnell zur skandalträchtigen Laien-Bühne. Studentische Mitglieder wie Otto Falckenberg, Leo Greiner, Philipp Witkop, aber auch Artur Kutscher und ab 1895 Thomas Mann realisieren in wechselnder Besetzung zum Teil heftig diskutierte Aufführungen.²⁰ Thomas Mann spielt in einer der ersten deutschen Inszenierungen von Ibsens *Wildente* die Rolle des Großhändlers Werle.²¹ Auch lernt er im Münchner „Akademisch-Drama-

¹⁹ Artur Kutscher: *Die Ausdruckskunst der Bühne. Grundriß und Bausteine zum neuen Theater*, Leipzig: Eckardt 1910, S. 10.

²⁰ Zu den Ehrenmitgliedern zählen Ernst von Wolzogen und Max Halbe, zum Umkreis gehören Georg Hirschfeld und Franziska von Reventlow. Artur Kutscher wird schnell Mitglied des Vereins und ist später dessen Vorsitzender. Aufsehen erregt die deutsche „Uraufführung von Ibsens ‚Nora‘ in Anwesenheit des Dichters“. Vgl. zum Folgenden: Martens, *Schonungslose Lebenschronik* (zit. Anm. 12), S. 32; Kutscher, *Der Theaterprofessor* (zit. Anm. 4), S. 24 ff.; Günther, *Für Artur Kutscher* (zit. Anm. 5), S. 17.

²¹ Vgl. XI, 102 f.; 14.1, 375 f. Siehe die Reproduktion des Theater-Zettels in: Jürgen Kolbe (Mit-

tischen Verein“ den jungen, noch recht unbekannten Max Reinhardt kennen, der dort im Beisein Thomas Manns eine „Don Carlos-Parodie“ improvisiert (X, 492).

Der „Akademisch-dramatische Verein“ wird aufgrund einiger provozierenden Inszenierungen, v. a. einer Aufführung von Schnitzlers *Reigen*, vom Senat der Universität aufgelöst und am 11. Dezember 1903 als „Neuer Verein“ wieder gegründet. Thomas Mann und Artur Kutscher gehören zusammen dem künstlerischen Beirat an und betätigen sich eine Zeit lang aktiv an der Programmgestaltung.²² Thomas Manns Hochachtung für den „Neuen Verein“ als „der größten und vornehmsten Münchener litterarischen Vereinigung“ (Reg 08/32) wandelt sich jedoch. Er erklärt Artur Kutscher und Kurt Martens gegenüber in langen Briefen aus den Jahren 1911 und 1914, nicht mehr als künstlerischer Beirat tätig sein zu wollen. Er sei dafür zu wenig „Vereinsmensch“.²³ 1914 bittet Kutscher Thomas Mann erneut um Beteiligung, Thomas Mann reagiert mit enerviert klingenden Absagebriefen.²⁴ Den Vorsitz des „Neuen Vereins“ übernimmt 1914 – auch auf Vermittlung Thomas Manns – schließlich Kurt Martens, der schon bald wieder zurücktritt: „ich hatte bereits ein vielversprechendes Programm ausgearbeitet, als die August-Patrioten in ihrem überströmenden Opfersinn

arbeit: Karl Heinz Bittel): Heller Zauber. Thomas Mann in München 1894–1933, Berlin: Siedler 1987 (= Erkundungen, Bd. 6), S. 58. Thomas Mann liest dort auch am 18.11.1901 das Schulkapitel aus den *Buddenbrooks* und die Erzählung *Gladius Dei*. (Ebd., S. 58)

²² Zur Tätigkeit Thomas Manns im künstlerischen Beirat vgl. Reg 08/11 (Vortragseinladung für Georg Brandes); Reg 08/32 (Bitte um Vortragsmöglichkeit für Heinrich Mann). Insbesondere in der Hauptentstehungsphase von *Fiorenza* steht er im Briefkontakt z. B. mit Philipp Witkop (21, 379 f.). – Kutscher wirkt selbst in über 50 Aufführungen als Schauspieler, oft unter der Regie von Otto Falckenberg, mit. Vgl. Kutscher, Der Theaterprofessor (zit. Anm. 4), S. 61 ff.; Günther, Für Artur Kutscher (zit. Anm. 5), S. 17. Vgl. außerdem die unveröffentlichten Briefe Artur Kutschers an den „Neuen Verein“, v. a. an dessen Vorsitzenden Wilhelm Rosenthal (Münchner Stadtbibliothek Monacensia. Literaturarchiv und Bibliothek, Neuer Verein/Kutscher, Artur: 4 Briefe, 3 Karten) aus den Jahren 1909–1911, die Kutschers programmplanerische Arbeit belegen. – Die Leitung des „Neuen Vereins“ übernehmen Joseph Ruederer, Otto Falckenberg und Philipp Witkop unter Vorsitz des Rechtsanwaltes Dr. Wilhelm Rosenthal. Thomas Mann steht mit diesen Personen ebenso in Briefkontakt wie Artur Kutscher. Reg 03/41. Vgl. TMS I, 193 f. Ruederer verfasst übrigens einige Satiren auf die Münchner Kunst- und insbesondere Theaterszene. Vgl. Joseph Ruederer: Münchener Satiren, 2. Aufl., München/Leipzig: Müller 1907, insbesondere das Stück *Auf drehbarer Bühne*, das zur Einweihung des Münchner Prinzregenten-Theaters entsteht. Vgl. auch: Joseph Ruederer: München. Bierheim und Isar-Athen. Satiren und Erzählungen, hrsg. von Hans-Reinhard Müller, München: Süddeutscher Verlag 1987 (= Werkausgabe in fünf Bänden, Bd. 4), hier insbesondere die Szene „Das Theater“, S. 57–71.

²³ Vgl. Deutsches Literaturarchiv Marbach, Autographensammlung Kutscher (A: Kutscher), 57.4918, bzw. Reg 11/34.

²⁴ Vgl. mehrere Briefe dazu an Artur Kutscher vom Mai 1914: Deutsches Literaturarchiv Marbach, Autographensammlung Kutscher (A: Kutscher), 57.4921 (22. Mai 1914), 57.4922 (26. Mai 1914), 57.4923 (28. Mai 1914); vgl. auch 22, 31 f.

das gesamte Vereinsvermögen dem ‚Roten Kreuz‘ stifteten“.²⁵ Thomas Mann gedenkt daraufhin gemeinsam mit Kurt Martens auszutreten, beschließt dann aber doch abzuwarten: Es sei ohnehin „*künstlerisch nichts zu verantworten*“, der „Neue Verein“ komme sich selbst im Grunde „unnütz“ vor. „Vielleicht entschläft der Verein überhaupt, und dann wäre unser Austritt erst recht eine überflüssige Geste gewesen. Kurz, ich rate ab.“²⁶ Martens legt im Sommer 1914 – kurz vor der Vereinsauflösung – den Vorsitz nieder und zieht später in seiner Autobiographie *Schonungslose Lebenschronik* eine nüchterne Bilanz: „Als erste der zahllosen Kulturhekatomben, die noch folgen sollten, ward er [der „Neue Verein“] dem Kriegsgotte zwecklos hingeschlachtet.“²⁷

1914 deuten sich zwischen Artur Kutscher und Thomas Mann also erste Verstimmungen an, die im Februar 1920 kulminieren. Kutscher rezensiert am 20. Februar 1920 in den Münchner Neuesten Nachrichten Thomas Manns Idyllen *Herr und Hund* und *Gesang vom Kindchen*. Während, so Kutscher, *Herr und Hund* von epischer „Meisterschaft“ zeuge, sei *Gesang vom Kindchen* stilistisch missglückt: „Es wird vielen kaum verständlich sein, wie dieser in seiner Prosa höchst musikalische Dichter kein Ohr hat für metrisch-rhythmische Werte, wie er, der in Prosa über feine und stark geprägte Rhythmen verfügt, keine in eigener Rhythmik stehenden Verse bauen kann.“ Die Versifikation sei holprig und „ungeschickt“.²⁸

Erneut kommt es zu einem impliziten Dialog zwischen Kutscher und Mann in den Essays. Setzt sich Kutschers *Die Ausdruckskunst der Bühne* mit Thomas Manns *Versuch über das Theater* auseinander, so antwortet Thomas Mann Kutschers Rezension nicht nur in den Tagebüchern, wo er sie als „lange, öde“ kritisiert (Kutscher „[s]chulmeisterlich wegen des Kindchens, daß es ein Graus ist“).²⁹ Vielmehr sind in die ‚Selbstverteidigungsschrift‘ *Über den „Gesang vom Kindchen“* (geschrieben im März 1921) implizite Repliken auf Kutscher eingearbeitet:

²⁵ Martens, *Schonungslose Lebenschronik* (zit. Anm. 12), S. 32.

²⁶ An Kurt Martens (23. August 1914); TM Jb 4, 1991, 207.

²⁷ Martens, *Schonungslose Lebenschronik* (zit. Anm. 12), S. 32.

²⁸ Im *Gesang vom Kindchen* habe sich ein Epiker vergeblich am Vers versucht: „es geht nicht ohne Rumpeln, es fehlt die Notwendigkeit und Selbstverständlichkeit“, die missglückte Form wirke „stilunsicher“. Siehe Artur Kutscher: Idyllen von Thomas Mann [Rezension von: Thomas Mann: *Herr und Hund. Gesang vom Kindchen. Zwei Idyllen*. Berlin: S. Fischer 1919], in: Münchner Neueste Nachrichten, Jg. 73, H. 76 (20. Februar 1920), S. 1.

²⁹ Die Episode wirft ein bezeichnendes Schlaglicht auf Thomas Manns ambivalente Einschätzung Artur Kutschers in diesen Jahren: Huldigt ihm Kutscher wie bei der Autorenlesung im Juli 1919, fühlt sich Thomas Mann in seinem Kreis durchaus wohl. Kritisiert ihn Kutscher wie in der *Idyllen*-Rezension vom Februar 1920, empfindet er ihn als schulmeisterlich und langweilig (Tb, 20.2.1920). – Kutscher veröffentlichte bereits vorher essayistische Arbeiten und Rezensionen zu Thomas Manns Werk; vgl. Kutscher, *Der Theaterprofessor* (zit. Anm. 4), S. 46 f.

Es kam mir mehr darauf an, den Hexameter zu markieren und seinen Geist, der der Geist des Gegenstandes war, spüren zu lassen, als darauf, schulgerechte Verse zu schreiben, von denen übrigens eine nicht geringe Anzahl, willkommen heißen, wenn sie ganz leicht und von ungefähr sich einstellten, in dem Gedicht zu finden ist. Die in Kritiken viel erwähnte Holprigkeit der Verse ist meinem besseren Wissen zufolge nur scheinbar. Liest man die Rhythmen nicht als Hexameter, sondern frei, so lesen sie sich gut, wie sprachlich feinfühlig Leute mir bestätigt haben. (15.1, 352)

Die wechselseitige Auseinandersetzung mit dem anderen wird durch Thomas Manns Exil unterbrochen, nach dem Zweiten Weltkrieg jedoch wieder aufgenommen. Dass Artur Kutscher trotz Entnazifizierungsbestrebungen weiterhin an der Münchner Universität unterrichten kann, ist zum Teil Thomas Manns Verdienst.³⁰ Kutscher wird von den amerikanischen Besatzungsbehörden im November 1946 zum zweiten Mal³¹ nach Kriegsende des Lehramtes enthoben, da er ab 1942 der NSDAP angehörte. Daraufhin bittet Kutscher in einem Rundbrief vom 12.12.1946³² zahlreiche Persönlichkeiten des öffentlich-künstlerischen Lebens, durch eine Petition an die amerikanische Militärregierung oder anderweitige Unterstützung seine Wiedereinsetzung zu befürworten. Über 60 Autoren, Theaterkünstler und auch NS-Opfer (politisch Verfolgte und Sympathisanten der Weißen Rose) unterzeichnen die Bittschrift auf Rehabilitierung Artur Kutschers. An Thomas Mann ist Kutschers Rundbrief ebenfalls gerichtet, stößt dort aber nicht sofort auf Unterstützung; das Tagebuch vom 21. Januar 1947 verzeichnet: „Brief-Diktate u. -Besprechungen mit K.[atia]. Hilfe für Prof. Kutscher, halb abgeneigt.“ (Tb, 21.1.1947) Nach anfänglichem Zögern schreibt Thomas Mann Kutscher dann doch am 24. Januar 1947 einen wohlwollenden Brief, der Kutscher von jedem Ideologieverdacht freispricht

³⁰ Auch weitere direkte wie indirekte Verbindungslinien eröffnen sich: 1947 korrespondiert Artur Kutscher über Thomas Mann mit dem gemeinsamen Bekannten Gottfried Kölwel (Brief vom 13. September 1947, Nachlass Gottfried Kölwel, Monacensia). Zudem bittet Kutscher Thomas Mann 1948 offensichtlich um Übersendung von *Mario und der Zauberer* und *Doktor Faustus* (Reg 48/548). 1949 schreibt der junge Dramatiker Peter Hacks im Seminar Artur Kutschers in München eine Arbeit über Thomas Manns *Lotte in Weimar*, die Hacks an Thomas Mann schickt und die dieser kommentiert. Kutscher hatte Hacks' Arbeit als „unmöglich“ abgelehnt, Thomas Mann würdigt sie als „so ziemlich das Gescheiteste [...], was mir über das Buch vor Augen gekommen“ (Reg 49/106). Eine der letzten Erwähnungen Kutschers durch Thomas Mann erfolgt in einem Brief an Tilly Wedekind; Thomas Mann empfiehlt ihr Artur Kutscher für die Herausgabe einer großen Werkausgabe Frank Wedekinds (Reg 53/253). Vgl. im selben Jahr die indirekte Replik Tilly Wedekinds: Sie wünscht sich von Artur Kutscher zu dessen 75. Geburtstag ein eigenes Werk, ebenso wie ihr Thomas Mann „zu seinem 50. seine Buddenbrocks [sic] geschenkt“ habe (Günther, *Erfülltes Leben* [zit. Anm. 5], S. 190).

³¹ Kutscher durfte bereits vom 20.12.1945 bis zum 15.03.1946 nicht unterrichten. Vgl. Günther, *Für Artur Kutscher* (zit. Anm. 5), S. 52.

³² Im Literaturarchiv der Monacensia ist dieser Rundbrief mehrfach erhalten, etwa in den Nachlässen Waldemar Bonsels und Gottfried Kölwels.

und eine kritische Prüfung der Amtsenthebung anregt.³³ Dieser Brief wird, wohl auf Bestreben Kutschers, in einem Artikel über Kutschers Amtsenthebung und die Petition in der Süddeutschen Zeitung vom 15.2.1947 öffentlich zitiert.³⁴ Kutscher wird daraufhin vollständig rehabilitiert und im August 1947 von seiner Entlassung befreit; ab dem Wintersemester 1947/48 kann er neuerlich unterrichten.

Noch in seinen letzten Veröffentlichungen beschäftigt sich Artur Kutscher mit Thomas Mann, und die folgenden Äußerungen repräsentieren die wechselhafte Wirkung Manns auf Kutscher. In der Erstausgabe des ersten Teils von Kutschers *Grundriß der Theaterwissenschaft* – publiziert im Jahr 1932, als Thomas Mann noch in München wohnt, – fehlt eine Passage, die in der zweiten, überarbeiteten Auflage von 1949 eingefügt ist und die mit Thomas Manns *Versuch über das Theater* hart ins Gericht geht:

Gibt es doch Dichter genug, denen das Drama als eine Erniedrigung ihrer Kunst erscheint. Heine meinte, die Bühne sei der Tod des Dichters; Thomas Mann entrüstete sich über die Roheit und Unzulänglichkeit der Bühne: das Rampenlicht morde das künstlerische (literarische) Werk. Natürlich ist das vom Standpunkte der Stilkunde aus falsch. Der Nur-Dichter erfährt auf dem Theater das Stillose seiner Bemühungen. Ein richtiges Drama dagegen mitsamt seiner Poesie lebt überhaupt erst auf im Theater, sein höchster Ausdruck, seine reinste Form besteht im lebendig-gegenwärtigen Spiel.³⁵

Kutscher bezieht sich hier höchstwahrscheinlich auf eine Passage zu Beginn von Thomas Manns *Versuch über das Theater*, in der versteckte Kritik an dem gemeinsamen Bekannten Kurt Martens geäußert wird:

Herr M. hatte seinem Namen durch eine Reihe distinguirter Romane und Novellen literarischen Ruf verschafft. Dieser Ruf genügte ihm nicht; das Rampenlicht, die plumpe Öffentlichkeit, der sinnfällige Ruhm des Theaters verlockte ihn, und er schrieb ein Stück, in welchem er allen sich anbietenden dichterischen Wirkungsmöglichkeiten fast heldenmütig entsagte, sich mit zusammengebissenen Zähnen den Bedürfnissen der Kulisse bequeme. (14.1, 124)

³³ Original bislang unveröffentlicht im Deutschen Literaturarchiv Marbach am Neckar, Autographensammlung Kutscher (A: Kutscher): Pacific Palisades, California, 24.1.1947 (57.4927); auszugsweise zitiert in dem Kommentar von Inge Jens zu Tb, 21.1.1947. Vgl. auch Reg 47/33.

³⁴ Abgedruckt in: Günther, Erfülltes Leben (zit. Anm. 5), S. 52 f. Ob Thomas Mann die Petition direkt unterschreibt oder ‚nur‘ durch den Brief an Kutscher seine Loyalität bekundet, lässt sich ohne Einsichtnahme des Original-Dokuments nicht gesichert eruieren. Günther nennt Thomas Manns Namen nicht unter den Unterzeichnern (Günther, Für Artur Kutscher [zit. Anm. 5], S. 52), Kutscher selbst zählt Thomas Mann in seiner Autobiographie zu den „Treuebekennern“ (Kutscher, Der Theaterprofessor [zit. Anm. 4], S. 238 f.).

³⁵ Vgl. Artur Kutscher: Die Elemente des Theaters. Grundriß der Theaterwissenschaft, Bd. 1, Düsseldorf: Pflugschar 1932, S. 135. Zitat: Artur Kutscher: Grundriß der Theaterwissenschaft, 2., überarbeitete Aufl., München: Desch 1949, S. 159.

Neben dieser späten kritischen Replik auf Thomas Manns frühe Theaterschrift findet sich eine weitere, freilich deutlich anders gefärbte: Im ersten, allgemeinen Teil von Kutschers *Stilkunde der deutschen Dichtung* (1951) beruft sich Kutscher auf Thomas Mann als Stilideal und Bündnispartner, wenn es um den Vorrang der künstlerisch-stilistischen Gestaltung vor dem Stoff geht („Mann spricht hier natürlich pro domo, aber er hat ganz recht“).³⁶ Kutscher stützt sich – neben der Erzählung *Herr und Hund*, die ihm immer noch als episches Stil-Ideal gilt³⁷ – insbesondere auf die frühen Essays Thomas Manns, etwa *Bilse und ich*, was einmal mehr zeigt, wie stark und positiv Kutscher Manns theoretische Schriften in der gemeinsamen Münchner Zeit wahrnimmt.

„Wie wird sie aussehen, diese neue Bühne?“
Thomas Manns und Artur Kutschers theatertheoretische
Positionen im Vergleich

In den Münchner Jahren Thomas Manns ist folglich von einem recht regen Kontakt mit dem Theaterwissenschaftler Artur Kutscher auszugehen, der in direkten Gesprächen stattfindet, aber sich auch wechselseitig in den Essays niederschlägt. Insofern lohnt sich der vergleichende Blick auf Thomas Manns und Artur Kutschers theatertheoretische Schriften der Münchner Zeit, fördert er doch überraschende Parallelen und bezeichnende Unterschiede zutage. Sicherlich ist Thomas Manns Bild des Theaters stark von Nietzsche und Wagner geprägt, auch gibt es zahlreiche andere Prätexte für Artur Kutschers Schriften jenseits der Thomas Mannschen Essays. Und doch: Liest man beider Schriften zum Theater, insbesondere aus den Jahren 1907–1910, ergibt sich gleichsam ein virtueller Dialog, worin Themen und Positionen der Theaterreformbewegung zu Beginn des 20. Jahrhunderts aufscheinen. Neuralgische Punkte sind dabei das Verhältnis von Drama und Theater sowie konkrete Vorschläge zur ästhetischen Erneuerung des Theaters.

³⁶ Artur Kutscher: *Stilkunde der deutschen Dichtung*. Allgemeiner Teil, Bremen-Horn: Dorn 1951, S. 75. Vgl. ebd., S. 201 (Kutscher zitiert erneut lange aus *Bilse und ich* mit dem Vermerk: „Thomas Mann hat dazu treffend geschrieben“).

³⁷ Kutscher, *Stilkunde der deutschen Dichtung* (zit. Anm. 36), S. 75 und S. 261. Noch spät ergibt sich eine weitere inhaltliche Nähe: Kutscher gibt zusammen mit Matthias Insam ein Josephspiel aus dem Jahre 1677 heraus: Ein altes deutsches Josephspiel von den zwölf Söhnen Jakobs des Patriarchen. Nach der Axamer Handschrift von 1678 ergänzt von Anton Dörner, hrsg. von Artur Kutscher und Matthias Insam, Emsdetten (Westfalen): Lechte 1954 (= Die Schaubühne. Quellen und Forschungen zur Theatergeschichte, Bd. 45).

Text oder Mimus?
Zum Verhältnis von Drama und Theater

Sowohl Thomas Mann als auch Artur Kutscher sprechen sich vehement für eine terminologische und zeichentheoretische Scheidung von Drama (literarischem Text) und Theater (Inszenierung) aus. Beide beziehen sich dabei grundlegend auf Hebbel.³⁸ Die existentielle Differenz von Drama und Theater geht, so Thomas Mann, auf Kosten der Literatur.³⁹ Die Mimik und Gestik der Schauspieler, ihre Bewegungen im Raum überlagern bei einer Inszenierung den Text (X, 288); die Illusion, ein einziger Autor sei für das Bühnenwerk verantwortlich, wird im Zuge arbeitsteiliger theatraler Produktionsprozesse dekonstruiert (14.1, 131).

Für den Literaten – und von dieser Warte schreibt Thomas Mann im Gegensatz zu Artur Kutscher, der die Position des Theatermannes einnimmt, – folgt daraus, entweder reine Lesedramen ohne jede Inszenierbarkeit zu verfassen (wie Thomas Mann das mit *Fiorenza* verwirklicht) oder jede Lesbarkeit aufzugeben und nur für die spätere Inszenierung zu schreiben (14.1, 139; 143). Beide Dramentypen sind für Thomas Mann ästhetisch gleichberechtigt. Ein dritter Typus, die enge Verzahnung dramatischer und inszenatorischer Produktion beispielsweise durch einen Bühnendichter wie Frank Wedekind, der zugleich Schauspieler ist, kann in Einzelfällen zu Erfolg führen (14.1, 149).

Artur Kutscher plädiert ebenfalls mit Hebbel für eine klare Scheidung von Drama und Theater, verwirft aber die Idee einer prinzipiellen Gleichrangigkeit von Lesedrama und Inszenierungsdrama, die Thomas Mann mit Hebbel teilt. Dass sich der junge Hebbel 1837/38 dezidiert für die Gattung des Lesedramas aussprach, sei „mehr einer frühen ungeheuren Reizbarkeit zu[zu]schreiben, als einem dichterischen oder ästhetischen Feingefühl. Hebbel war

³⁸ 14.1, 123–127, 146 und 168. Vgl. auch X, 287. Hebbel wird mehrfach in den Notaten zu *Geist und Kunst* als theatertheoretische Instanz und Wagner-Kritiker erwähnt: TMS I, 177f. und öfter. Thomas Manns Hebbel-Lektüre im Kontext seiner theatertheoretischen Schriften ist durch direkte Übernahmen (vgl. z. B. 14.2, 200) und Anstreichungen in seinen Exemplaren der *Sämtlichen Werke* (hrsg. von Richard Maria Werner, Berlin: Behr 1903–1907) belegt. Artur Kutscher benutzte dieselbe Ausgabe; Arthur [sic] Kutscher: Friedrich Hebbel als Kritiker des Dramas. Seine Kritik und ihre Bedeutung, Hildesheim: Gerstenberg 1978 [Nachdruck der Ausgabe: Berlin 1907] (= Hebbel-Forschungen, Bd. 1), S. XI. Thomas Manns Hebbel-Bild könnte daher in Bezug auf das Theater auch von Kutschers Hebbel-Schriften gefärbt sein.

³⁹ „Das ‚Buch‘ verhält sich zur ‚Aufführung‘ schlechterdings nicht, wie die Partitur zur Symphonie, sondern vielmehr wie das Libretto zur Oper. Die ‚Aufführung‘ ist das Kunstwerk, der Text ist nur eine Unterlage.“ (14.1, 144; vgl. ebd., S. 124) Das geht bis zur Literaturfeindlichkeit des Wagnerschen Musiktheaters (TMS I, 166). Über „das Mißverständnis, die Zwietracht, die zwischen Dichtertum und Theater besteht“ (14.1, 143), vgl. ebd., S. 123 und X, 283.

noch unreif.“⁴⁰ In direktem Bezug auf Thomas Manns *Versuch über das Theater* höhnt Kutscher: „Thomas Mann läßt [...] die Arme sinken und rät, man soll Dichtungen dem Theater überhaupt nicht ausliefern, man soll sie lesen.“⁴¹ Kutscher identifiziert sich stattdessen mit späteren Äußerungen Hebbels, die die Frage der Inszenierbarkeit ausdrücklich in den dichterischen Produktionsprozess einbeziehen („Dichte, Dichter, nur halte dich in den Grenzen der Bühne!“).⁴² Somit errichtet Kutscher eine andere Hierarchie der Künste als die, die in Thomas Manns Theaterschriften aufscheint. Nicht das Drama (der Text) ist die Grundlage des Theaters (der Inszenierung), jenes hat vielmehr eine eigene Qualität, den „mimischen Ausdruck“. Die Aufwertung der Inszenierung stellt die logische Folge zweier für Kutscher wichtiger Aspekte dar: der Idee vom Mimus als Urtheater und des Wunsches, die Theaterwissenschaft als eigene Disziplin zu etablieren.

Für Thomas Mann besteht der Ursprung des Theaters, mit Nietzsche gesehen, bekanntlich im Ritus, im religiösen Mysterienspiel (14.1, 121; 134). Der Ausgangspunkt liegt (sowohl kulturgeschichtlich in den Frühphasen der Menschheitsevolution als auch anthropologisch in der Jugendphase der individuellen psychischen Entwicklung) jeweils im kindlich-archaischen Wunsch zum darstellenden Spiel, in dem sich abstrakte Zusammenhänge visualisieren lassen (14.1, 135). Daran knüpft Thomas Mann eigene Kindheits- und Jugenderinnerungen, nicht zuletzt an Lübecker Theatererlebnisse (14.1, 137) und – auf den Spuren Goethes – Erlebnisse im Puppentheater (X, 286).⁴³

⁴⁰ Kutscher, Friedrich Hebbel als Kritiker des Dramas (zit. Anm. 17), S. 164. Vgl. Artur Kutscher: Hebbel und Grabbe, München/Berlin: Bachmaier 1913, S. 34 ff.; Kutscher, Die Elemente des Theaters (zit. Anm. 35), S. 55 und 115 f.

⁴¹ Kutscher, Die Ausdruckskunst der Bühne (zit. Anm. 19), S. 17. Vgl. Kutscher, Die Elemente des Theaters (zit. Anm. 35), S. 123. Der deutlichste Unterschied in den Theaterkonzeptionen Artur Kutschers und Thomas Manns ergibt sich aus der grundlegend anderen Einschätzung des Verhältnisses von Epik und Dramatik. Während Thomas Mann die seit der Antike diskutierte Hierarchie von Dramatik und Epik provokant zugunsten der Epik umkehrt, ja den Roman als – an der Romantik und Goethes *Wilhelm Meister* orientierte – Synthese von Lyrik, Epik und Dramatik aufwertet (14.1, 128 ff.), polemisiert Artur Kutscher gegen eine solche Bevorzugung der Prosa: „Lyrik und Epik haben als Gattung mit dem Drama gar nichts zu tun. [...] Eine Begabung auf lyrischem oder epischem Gebiete läßt noch keinerlei Schluß auf dramatische Fähigkeit zu, ja das Werk eines solchen Autors kann dramatisch völlig unzulänglich sein. Es läßt sich sogar von vornherein behaupten, daß ausgeprägte *Lyriker* besonders ungeeignet zum Drama sind. [...] Der Ehrgeiz des Durchschnittsliteraten, sich in möglichst allen Gattungen der Dichtung zu betätigen, ist künstlerisch verheerend. Die Literaturgeschichte hat für ungemäße dramatische Bemühungen von Poeten den Ausdruck ‚*Lesedrama*‘ erfunden“ – zur Entschuldigung „im Falle völligen Versagens auf dem Theater“ (Kutscher, Die Elemente des Theaters, S. 114 f.).

⁴² Kutscher, Friedrich Hebbel als Kritiker des Dramas (zit. Anm. 17), S. 168.

⁴³ Vgl. dazu Albert Ettinger: Der Epiker als Theatraliker. Thomas Manns Beziehungen zum Theater in seinem Leben und Werk, Frankfurt am Main/Bern/New York: Lang 1988 (= Trierer Studien zur Literatur, Bd. 15), S. 2–14.

Kutscher stellt dazu eine Gegenhypothese auf: Der Ausgangspunkt des Theaters ist in allen Kulturen und Epochen die „*Ausdruckskunst des Körpers*“: „*MIMIK* ist die [...] einfachste, älteste Form des Theaters und Dramas“. Kutscher versteht darunter neben der Mimik im engeren Sinne die expressive Bewegung im Raum,⁴⁴ wobei der Mimus die spezifische und ureigenste Ausdrucksform des Menschen sei. Das zeigt die anthropologische Fundierung von Kutschers Theatertheorie. Der Anfang der Kunst liegt daher (und hier sind sich Thomas Mann und Artur Kutscher gedanklich erneut sehr nahe! Vgl. 14.1, 135), individualpsychologisch betrachtet, im Kinderspiel der Jüngsten und, kulturtheoretisch betrachtet, in den mimischen Darstellungsweisen und Tänzen der Naturvölker, der „*Primitiven*“.⁴⁵ Überhaupt stellt der non-verbale Tanz für Kutscher „die Urzelle des Mimus und des Dramas“ und damit „die Urzelle des Theaters [dar], er ist seine einfachste und älteste Form“.⁴⁶ Die Hypothese, das Drama sei aus dem Kultus, aus Mysterienspielen, entstanden, verwirft Kutscher dagegen als Folge einer „monströse[n] theaterwissenschaftliche[n] Mythenbildung“.⁴⁷ Obwohl Thomas Mann eher der von Kutscher abgelehnten These vom Kultus als Keimzelle des Theaters zugeneigt ist, ist im *Versuch über das Theater* dennoch von der Dominanz des Mimus im Theater ausdrücklich die Rede.⁴⁸

Die Hypothesen vom Ursprung des Theaters im Kultus und Mimus wirken sich auf die unterschiedliche Bewertung von Drama und Theater aus. Überspitzt gesagt, ist die literarische Vorlage für Kutscher „nur äußerer Anlaß“ des Theaters.⁴⁹ Das Primäre einer Theateraufführung ist nicht der gesprochene Text, sondern das Mimische, die „*Körpersprache*“.⁵⁰ Ein professioneller Schauspieler ist für Kutscher daher nicht nur ein reproduzierender Künstler oder gar ein Instrument des Dramatikers, sondern dem Dichter an Produktivität mindestens gleichgestellt.⁵¹ Welch Kontrast zu Thomas Manns Einschätzung des Schauspielers!

Im Zuge dieser Frage erörtern Mann wie Kutscher gleichfalls Fragen der Professionalisierung von Schauspielern (beispielsweise in Bezug auf die Freilufttheaterbewegung) und sprechen sich unisono dafür aus, dass künstlerisch hochwertiges Theater nur von gut ausgebildeten Berufsschauspielern zu betrei-

⁴⁴ Kutscher, *Die Elemente des Theaters* (zit. Anm. 35), S. 7 und 120.

⁴⁵ Ebd., S. 12 f.

⁴⁶ Ebd., S. 12 und 38 f.

⁴⁷ Zitiert in: Günther, *Für Artur Kutscher* (zit. Anm. 5), S. 59.

⁴⁸ Unter Mimus versteht Thomas Mann wie Artur Kutscher die nonverbalen Zeichen der Gestik, Mimik und Bewegung im Raum („Mienenspiel, Gestenspiel, pittoreske Sichtbarkeit“, v. a. die „Präzision des Gesichtes“; 14.1, 128).

⁴⁹ Kutscher, *Die Elemente des Theaters* (zit. Anm. 35), S. 43. Hier wird bewusst aus der Erstausgabe zitiert, die noch während Thomas Manns Münchner Zeit erschien.

⁵⁰ Ebd., S. 61.

⁵¹ Ebd., S. 54 f.

ben sei.⁵² Daneben könne, so Kutscher, die kunstgewerbliche Bühnenkultur mit Laien, insbesondere das volkstümliche Laienspiel Bayerns und Österreichs, ein wichtiger kultur- und theatertheoretischer Untersuchungsgegenstand für die beginnende Theaterwissenschaft sein. Auch ambitionierten Theaterprojekten von „Edel-Laien“⁵³ (wie seinen Studenten oder auch Thomas Manns Darstellung im Rahmen des „Akademisch-Dramatischen Vereins“?) spricht Kutscher Berechtigung zu, selbst wenn sie keine dramatische Kunst, sondern „Vorbedingungen nur zu künstlerischem Schaffen“⁵⁴ darstellen.

Trotz prinzipieller Einigkeit in Bezug auf die Professionalisierung des Schauspielers widerspricht der literaturinteressierte Theaterwissenschaftler Artur Kutscher dem theaterinteressierten Literaten Thomas Mann, was die Wertigkeit von Drama und Theater angeht. Hier kommt der zweite Aspekt ins Spiel: Begreift man Theater ursprünglich vom Mimus und nicht von der Literatur her, lässt sich diese Kunstform auch nicht philologisch erschließen, sondern verlangt nach neuen methodischen Zugängen. Kutscher fordert und praktiziert seit seines Lebens eine Theaterwissenschaft, die zwar literaturwissenschaftliche Kompetenz aufweist, aber als eigene Disziplin ernst genommen werden will.⁵⁵ Methodisch beschreitet Kutscher dezidiert kulturwissenschaftliche Pfade, wenn er sich zum Beispiel ethnologisch dem Theater nähert. Thomas Manns und Artur Kutschers virtuelle Debatte um das Verhältnis von Drama und Theater macht damit wichtige Modernisierungsprozesse ihrer Zeit deutlich und bietet für Diskussionen der gegenwärtig zumeist kulturwissenschaftlich orientierten Theaterwissenschaft reizvolle Vergleichspunkte.

Die Trennung von Drama und Theater, wie sie Thomas Mann und Artur Kutscher vornehmen, ist geradezu programmatisch für die Gründungsphase der deutschen Theaterwissenschaft, die sich, in Abgrenzung von der Literaturwissenschaft, nicht mit einer philologischen Erschließung von Dramatik und Dramaturgie, sondern mit einer frühsemiotisch-ethnologischen Betrachtung der nonverbalen Zeichenprozesse auf der Bühne befassen will.⁵⁶ Kut-

⁵² Ebd., S. 52 und 40 f.

⁵³ Ebd., S. 48 (dort gesperrt gedruckt) und 41 f. Vgl. zum Folgenden ebd., S. 48 ff.

⁵⁴ Ebd., S. 51.

⁵⁵ Ebd., S. 122.

⁵⁶ Vgl. Christopher B. Balme: Theaterwissenschaft, in: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte, Bd. 3, hrsg. von Jan-Dirk Müller, Berlin/New York: de Gruyter 2003, S. 629–632. Eine terminologische Trennung von Drama und Theater findet sich auch in anderen Pionierarbeiten der Theaterwissenschaft wie in Max Herrmanns *Forschungen zur deutschen Theatergeschichte des Mittelalters und der Renaissance* (1914). Das zeigt, wie hochaktuell die Debatte ist, an der Kutscher und Thomas Mann teilhaben. – Noch in späteren Schriften wird Kutscher den Begriff des Dramas ähnlich definieren, vgl. Kutscher, *Die Elemente des Theaters* (zit. Anm. 35), S. 112 f.; Artur Kutscher: *Drama und Theater*, München: Drei-Fichten-Verlag 1946 (= Geistiges München. Kulturelle und akademische Schriften, Bd. 5).

schers Idee des Mimus und Tanzes sowie Thomas Manns Idee des Ritus als Ursprung des Theaters zeigen zudem in Bezug auf die Theatertheorie, was für die Theaterpraxis jener Jahre gleichermaßen gilt: Die Krise der Repräsentation um 1900 (der existentielle Riss in der Bindung von Zeichen und Bezeichnetem, von Kunst und Objektwelt, wie er sich in Texten wie Hugo von Hofmannsthals Chandos-Brief manifestiert) führt zu einer bewussten Rückbindung des Theaters an Ritual, Zirkus, Fest und Jahrmarkt. Hier ergibt sich zu Beginn des 20. Jahrhunderts übrigens eine doppelte Bewegung: Während sich das Theater in andere „cultural performances“, in Zirkus oder Fest, verwandelt, nähern sich solche (wie sportliche oder politische Veranstaltungen) dem Theatralischen an. Mit Erika Fischer-Lichte gesprochen, schuf die Jahrhundertwende um 1900 damit ein Konzept der Theatralität, das für die moderne Kulturwissenschaft eines der wichtigsten Paradigmen wurde.⁵⁷ Eine Debatte darüber, ob die sprachlichen Zeichen für die Inszenierung die primären seien oder ob der theatralische Code einer Aufführung eher auf der Vielzahl von gestischen, proxemischen, mimischen beruhe,⁵⁸ greift zudem weit in Themenfelder der Theatersemiotik aus den 1980er und 1990er Jahren voraus.

Vielleicht noch interessanter und theatergeschichtlich belegbar ist überdies eine Verknüpfung mit der Debatte um das postdramatische Theater, die um 1987 zunächst im Zuge der Postmoderne – etwa mit den Arbeiten von Andrzej Wirth und mit Blick auf Robert Wilson, Pina Bausch, George Tabori und andere, die mit nonverbalen Theaterprojekten improvisierten – begann und um

⁵⁷ Erika Fischer-Lichte, Einleitung, in: Theatralität und die Krisen der Repräsentation, hrsg. von Erika Fischer-Lichte, Stuttgart/Weimar: Metzler 2001 (= Germanistische Symposien-Berichtsbände, Bd. 22), S. 1–19, 12 f. Mit Blick auf die Münchner Theaterszene vgl. Balme, Modernität und Theatralität (zit. Anm. 2), S. 99–101. – Wird Theatralität als „die Gesamtheit aller Materialien bzw. Zeichensysteme, die in einer Aufführung Verwendung finden und ihre Eigenart als Theateraufführung ausmachen“, verstanden, wird das Theater als wichtiges „kulturelles Modell“ sichtbar und lässt sich (in einer Definition des russischen Theatertheoretikers Nikolaj Evreinov aus dem Jahr 1915) als „allgemein verbindliche[s] Gesetz der schöpferischen Transformation der von uns wahrgenommenen Welt“ auf die Kunst, mehr noch: auf jeden kulturerzeugenden Akt übertragen. Vgl. Fischer-Lichte, Einleitung, S. 2; Matthias Warstat: Theatralität der Macht – Macht der Inszenierung. Bemerkungen zum Diskussionsverlauf im 20. Jahrhundert, in: Diskurse des Theatralen, hrsg. von Erika Fischer-Lichte u. a., Tübingen/Basel: Francke 2005 (= Theatralität, Bd. 7), S. 171–190, 173. In Bezug auf Performance, Inszenierung, Korporalität und Wahrnehmung wird eine Verwandtschaft von Theatralität und politischer Macht erkennbar (siehe ebd., S. 180 ff.).

⁵⁸ Hinzu kommen die Zeichen der Masken, Frisuren, Kostüme, Requisiten, Beleuchtung etc. Zu dieser Zeichentypologie vgl. Erika Fischer-Lichte: Das System der theatralischen Zeichen, 3. Aufl., Tübingen: Narr 1994 (= Semiotik des Theaters. Eine Einführung, Bd. 1); Martin Esslin: Die Zeichen des Dramas. Theater, Film, Fernsehen, aus dem Englischen von Cornelia Schramm, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1987 (= Rowohlts Enzyklopädie, Bd. 502); Patrice Pavis: Semiotik der Theaterrezeption, Tübingen: Narr 1988 (= Acta Romanica. Kieler Publikationen zur Romanischen Philologie, Bd. 6).

2000, vor allem durch Hans-Thies Lehmanns viel diskutierten Essay *Postdramatisches Theater*,⁵⁹ kulminierte. Lehmann interpretiert die Theatergeschichte des 20. Jahrhunderts als zunehmenden Entfremdungs- und Emanzipationsprozess des Theaters vom Drama, der Inszenierung vom literarischen Text. Der Text ist als einzelner „Bestandteil eines gestischen, musikalischen, visuellen usw. Gesamtzusammenhangs“ ausschließlich ein Rohstoff unter mehreren. Er steht gleichberechtigt neben anderen Materialien wie dem Körper der Schauspieler, Raum, Licht etc., mehr noch: „Es gibt Theater ohne Drama.“⁶⁰

Löst sich das Theater des 20. Jahrhunderts zunehmend und kontinuierlich von der Dominanz des Dramas und findet zu künstlerischer Autonomie, so folgt dem im Drama ein analoger Prozess. Es entsteht eine neue Dramenliteratur, die auf die Abkehr des Theaters vom Text reagiert und diese beeinflusst. Dramatiker wie Elfriede Jelinek, Heiner Müller, Albert Ostermaier und Werner Schwab überwinden in ihren Theatertexten ein reines Sprechtheater und experimentieren mit ‚postdramatischen‘ Formen. Auf der Bühne und im Textbuch zeigt sich ein Weg, der das Dialogische verlässt und das Diskursive ansteuert.⁶¹

Mit der Diagnose des postdramatischen Theaters sind bei Lehmann neuerlich die Fragen nach dem Ursprung und der Geschichte des Theaters verbunden. Dabei bildet Lehmanns Argumentation unwissentlich gleichsam die Synthese der Positionen Thomas Manns und Artur Kutschers. Lehmann führt als Beleg für seine These von der Dominanz des Theaters vor dem Drama an, dass das Theater kulturgeschichtlich älter als das Drama sei. Der Ursprung des Theaters liege im ritualisierten Tanz.⁶² Geschichtlich entwickelt sich das postdramatische Theater in Deutschland ab den 1970er Jahren, Lehmann billigt aber der Avantgarde im frühen 20. Jahrhundert – auch der Münchner Thea-

⁵⁹ Hans-Thies Lehmann: *Postdramatisches Theater*, 2. Aufl., Frankfurt/Main: Verlag der Autoren 2001. Vgl. zur Debatte um das postdramatische Theater: Christel Weiler: *Postdramatisches Theater*, in: Metzler Lexikon Theatertheorie, hrsg. von Erika Fischer-Lichte, Stuttgart/Weimar: Metzler 2005, S. 245–248; Nikolaus Frei: *Die Rückkehr der Helden. Deutsches Drama der Jahrhundertwende (1994–2001)*, Tübingen: Narr 2006 (= *Forum modernes Theater*, Bd. 35); Matthias Müller: *Zwischen Theater und Literatur. Notizen zur Lage einer heiklen Gattung*, in: *Das deutsche Drama der 80er Jahre*, hrsg. von Manfred Weber, Frankfurt/Main: Suhrkamp 1992, S. 399–430; Gerda Poschmann: *Der nicht mehr dramatische Theatertext. Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse*, Tübingen: Niemeyer 1997 (= *Theatron*, Bd. 22); Franziska Schößler: *Augenblicke. Erinnerung, Zeit und Geschichte in Dramen der neunziger Jahre*, Tübingen: Narr 2004 (= *Forum Modernes Theater. Schriftenreihe*, Bd. 33); Birgit Haas: *Plädoyer für ein dramatisches Drama*, Wien: Passagen 2007 (= *Passagen Literaturtheorie*).

⁶⁰ Lehmann, *Postdramatisches Theater*, S. 44 und 73. Vgl. Weiler, *Postdramatisches Theater*, S. 246. (Beide zit. Anm. 59.)

⁶¹ Lehmann, *Postdramatisches Theater*, S. 25. Weiler, *Postdramatisches Theater*, S. 246.

⁶² Lehmann, *Postdramatisches Theater*, S. 74.

terszene – eine gewisse Vordenkerrolle zu.⁶³ Gerade eine theatertheoretische Diskussion wie die, in die Thomas Mann und Artur Kutscher eingreifen, zeigt jedoch, dass der Phase vor dem Ersten Weltkrieg eine weit wichtigere Stellung gebührt. Hier wird das theatertheoretisch grundgelegt und auf den Bühnen praktiziert, was Lehmann das „postdramatische Theater“ nennt: Ausgehend von einer strengen Trennung von Theater und Drama (wie sie beispielsweise Edward Gordon Craig in *Über die Kunst des Theaters* von 1905 und Pirandello fordern),⁶⁴ kommt es zu einer programmatischen Re-Theatralisierung des Theaters, die mit der Ent-Literarisierung, das heißt: einer Abkehr von text-orientierten, episierenden Formen des Theaters (wie im 19. Jahrhundert, siehe noch Tschechow) verbunden ist. Das Theater etabliert sich selbstbewusst als autonome Kunstform jenseits des Damentextes.

Die Autoren zu Beginn des 20. Jahrhunderts reagieren unterschiedlich auf die ersten Ansätze einer Ent-Literarisierung des Theaters. Viele Dramatiker suchen die Nähe zum Ritual oder beziehen Tanz, Bühnenraum, Licht, Klang, Farbe in ihr Schreiben ein (und betonen damit die Gleichwertigkeit von verbalen und non-verbalen theatralischen Zeichen). Das Illusionstheater wird durchbrochen und das Theater schafft seine eigenen Raum-, Zeit- und Körperkonzepte, die nur bedingt auf eine außertheatrale Wirklichkeit verweisen, hingegen das eigene Spiel selbstreflexiv aufdecken.⁶⁵ Im Zentrum des Theaters steht der Körper, was Thomas Mann als starke Sinnlichkeit des modernen Theaters wahrnimmt und als Dekonstruktion des Autors auf dem Theater kritisiert. Frank Wedekind und später Antonin Artaud vertreten aus literarischer, Artur Kutscher aus theatertheoretischer Perspektive diese Position. Noch eine zweite, alternative Reaktion der Autoren auf die Abkehr des Theaters vom Drama zeigt sich: Repräsentativ dafür setzt sich Thomas Mann – auch in der Theaterpraxis mit *Fiorenza* – für eine Episierung des Theaters ein.

Maske, Chor, Tanz *Vorschläge zur ästhetischen Erneuerung des Theaters*

Die Jahre, in denen Thomas Manns und Artur Kutschers theatertheoretische Essays entstehen, sind also eine wichtige Umbruchphase in der Theatertheorie und

⁶³ Ebd., S. 33 und 85. Dabei kann freilich kritisch angemerkt werden, dass gerade das Theater der Jahrtausendwende und des frühen 21. Jahrhunderts sich wieder auf die Literatur besinnt und postdramatischen Tendenzen zum Teil neue Dramatisierungsversuche entgegenstellt. Vgl. Weiler, Postdramatisches Theater (zit. Anm. 59), S. 248.

⁶⁴ Kutscher beruft sich dezidiert darauf: Die Ausdruckskunst der Bühne (zit. Anm. 17), S. 13.

⁶⁵ Lehmann, Postdramatisches Theater (zit. Anm. 59), S. 82 und 285 ff.

Theaterästhetik, was zur Gründung der Theaterwissenschaft beiträgt. Zeitgleich findet eine wirtschaftliche, institutionelle und rechtliche Theater-Reform-Bewegung statt. Eine Flut von Theatergründungen, ausgelöst durch die Einführung der Gewerbefreiheit im Jahr 1869, die wachsende Anzahl von Kinos als Konkurrenz zu den Bühnen⁶⁶ und die kulturpolitische Idee eines deutschen Nationaltheaters entfachen die Diskussion um eine Verbesserung der Arbeitsbedingungen von Schauspielern und eine Kommunalisierung bzw. stärkere staatliche Subventionierung von Theatern (forensisch festgelegt in einem neugestalteten „Reichstheatergesetz“, das 1911 als Gesetzesvorlage vorbereitet wird, jedoch durch den Kriegsausbruch 1914 nicht mehr im Reichstag verhandelt werden kann).⁶⁷

Nicht nur juristisch, auch ästhetisch ist man auf der Suche nach der ‚neuen Bühne‘. Thomas Mann und Artur Kutscher machen wie manche andere konkrete Vorschläge für die „neuesten theatralischen Reformbestrebungen“ (14.1, 159), wobei Thomas Mann die Innovationsleistung der Münchner Theaterszene richtig einschätzt, wenn er diagnostiziert, dass die nachhaltigen Erneuerungen dabei weniger von den Dramatikern als vielmehr von den Theaterpraktikern, „von Künstlern, Architekten, Maschinisten und Regisseuren“ (14.1, 166 f.), ausgehen. Dennoch gedenken auch ein Autor wie Thomas Mann und ein Theaterwissenschaftler wie Artur Kutscher, durch die Beantwortung der Frage „Wie wird sie aussehen, diese neue Bühne?“ (14.1, 163) den sich neu strukturierenden Theaterdiskurs konstruktiv zu verändern.

War Hebbel für beide der gedankliche Ausgangspunkt bei der Unterscheidung von Drama und Theater, findet sich eine gemeinsame argumentative Basis für Thomas Manns und Artur Kutschers Beschäftigung mit der ‚neuen Bühne‘: die Kritik an einer illusionistischen Inszenierungspraxis der Gegenwart, die – sei es im Naturalismus, sei es im Musiktheater der Zeit, sei es durch die Meininger Schule⁶⁸ – mit aufwendiger Bühnenausstattung versucht, eine angebliche Wirklichkeit auf der Bühne detailgetreu abzubilden.

⁶⁶ In der Spielzeit 1913/14 gibt es im deutschen Reich – je nach Zählung – mindestens 460, wahrscheinlich sogar mehr als 600 Theater. Dem Theater-Boom steht eine große Zahl von Kineo-Neugründungen zur Seite; 1900 existieren im Kaiserreich etwa 30, 1910 bereits 480 Kinos. Vgl. Brauneck, *Die Welt als Bühne* (zit. Anm. 3), Bd. 4, S. 242 und 248. Eine treffende Schilderung der theatersoziologischen Veränderungen findet sich auch bei Kutscher, *Die Ausdruckskunst der Bühne* (zit. Anm. 17), S. 19 ff.

⁶⁷ Brauneck, *Die Welt als Bühne* (zit. Anm. 3), Bd. 3, S. 642 ff.

⁶⁸ Thomas Mann nimmt die Querelen der Ensemblemitglieder am Bayerischen Staatsschauspiel wahr: die textgetreu-realistische Inszenierungspraxis der Meininger Gruppe (einer Abspaltung der Theaterreform des Hoftheaters Meiningen unter Leitung von Georg Herzog II. von Sachsen-Meiningen, der eine historisierend-werkgetreue, illusionistische Inszenierungspraxis vertritt) und einer Avantgardebewegung, den „Modernen“ – beide am Münchner Prinzregenten- und Residenztheater. Vgl. *[Was dünkt Euch um unser Bayerisches Staatstheater?]*, 15.1, 295–298. Auch Artur Kutscher äußert sich über die Meininger: *Die Ausdruckskunst der Bühne* (zit. Anm. 17), S. 34 ff.

Ein beeindruckendes Theatererlebnis sei, so Thomas Mann, unter diesen Bedingungen nur dann möglich, wenn der Zuschauer mit großer Anstrengung die groteske Mimikry der Bühnenkulissen – beispielsweise den künstlichen Moosteppich – verdränge und sich den eigenen Phantasiebildern – des Waldes – überlasse (14.1, 140f.). Einem pseudo-illusionistischen, insbesondere naturalistischen Detailrealismus setzen Mann und Kutscher dieselbe, an Schiller geschulte, Polemik entgegen, indem sie ironisch eine Art olfaktorisches Theater entwerfen: Kutscher schlägt vor, den Zuschauerraum mit „[f]rischen Zwiebeln“ auszustatten;⁶⁹ Thomas Mann fordert: „Gorkis ‚Nachtasyl‘ müßte stinken“ (14.1, 161).

Statt eines solchen etwas eigenwilligen ‚Theaters der Sinne‘ macht Thomas Mann auch ernst gemeinte Vorschläge für eine Reform des Theaters. Er entwickelt sozusagen einen Drei-Punkte-Plan: 1) De-Sakralisierung des Theaters, 2) Rückführung des Theaters zu seinen Ursprüngen, 3) idealisierende Stilisierung.

Das Theater ist durch pseudoromantische Sakralisierung zu einem „Haus der Mysterien“ (14.1, 117) geworden, das es zu entzaubern gilt. Neben der Inszenierungspraxis des zeitgenössischen Musiktheaters, etwa der Wagner-Aufführungen, kritisiert Thomas Mann in Bezug auf das Schauspiel v. a. das Münchner Künstlertheater von Georg Fuchs. Georg Fuchs gehört zu den schillerndsten Theaterreformern des 20. Jahrhunderts.⁷⁰ Neben einer bahnbrechenden Ästhetik der Theaterraumgestaltung steht eine problematische Kollektiv-Ideologie, die ihn später in die Arme des Nationalsozialismus führen wird. Mit kulturkritischem Blick auf die eigene Gegenwart fordert Fuchs, den mediokren Alltag des Menschen im Theater kultisch zu überhöhen. Zur Durchsetzung dieser Forderung gründet Fuchs mithilfe des „Vereins Münchner Künstler-Theater“ und aus Anlass der Ausstellung „München 1908“ ein neues Schauspielhaus, das der Stararchitekt Max Littmann, selbst erklärtes Mitglied der Theaterreformbewegung, nach Fuchs’ Vorstellungen plant: das Münchner Künstlertheater auf der Theresienhöhe. Am 16. Mai 1908 wird es mit Goethes *Faust* eröffnet, schon bald, 1909, wegen der Auflösung des Vereins, jedoch an Max Reinhardt verpachtet, als dessen Dramaturg Fuchs fortan häufig arbeitet.⁷¹ Fuchs’ Avant-

⁶⁹ Kutscher, Friedrich Hebbel als Kritiker des Dramas (zit. Anm. 17), S. 102f. Zu Kutschers ambivalenter Haltung gegenüber dem Naturalismus vgl. Artur Kutscher: Ueber den Naturalismus und Gerhart Hauptmanns Entwicklung, in: Gerhart Hauptmann. Kritische Studien, hrsg. von Otto Reier, Hirschberg: Schlesische Druck- und Verlagsanstalt 1909 (= Schlesische Heimatblätter, Sonderheft), S. 1–7.

⁷⁰ Zum Folgenden vgl. Brauneck, Die Welt als Bühne (zit. Anm. 3), Bd. 3, S. 638 ff. und 652 ff.

⁷¹ Theatergeschichtlich noch zu wenig erarbeitet ist der große Einfluss, den Fuchs’ Konzept des Theaterfestspiels im Sinne eines Massentheaters und ‚Volkstheaters‘ *en pleine air* auf Max Reinhardts monumentales „Theater der Fünftausend“ gehabt haben könnte. Vgl. Kutscher, Die Ausdrucks-kunst der Bühne (zit. Anm. 17), S. 85. – Kutscher diskutiert dort die *Faust*-Aufführung detailliert: ebd., S. 94 ff.

garde-Projekt des Künstlertheaters besteht daher nur für kurze Zeit, hat aber große Wirkung.

Fuchs' Theaterreform-Ideen spiegeln sich idealtypisch in der Theaterarchitektur. Fuchs entwirft in den Schriften *Die Schaubühne – ein Fest des Lebens* (1899), *Die Schaubühne der Zukunft* (1905) und *Die Revolution des Theaters* (1909) die Utopie, eine Festspielbühne für das Volk zu schaffen, in dem sich die Zuschauer „als rhythmisch bewegte [völkische] Rausch-Gemeinschaft“⁷² erleben. Littmann plant analog dazu ein Arenatheater mit einem am antiken Amphitheater orientierten Zuschauerraum, in dem ein Gemeinschaftsgefühl der Zuschauer unterstützt wird. Die Bühnenrampe wird abgeschafft, dafür der Orchestergraben versenkt, was gleichermaßen ein ekstatisches Einheitserlebnis des Publikums mit dem ‚kultischen‘ Bühnengeschehen unterstützen und eine emotionale Interaktion von Bühne und Zuschauerraum ermöglichen soll. Darüber hinaus geht es Fuchs, wie Littmann, um eine Demokratisierung des Theaters. Das Künstlertheater erhält 642 Plätze, die allen Zuschauern eine gleich gute, ja perspektivisch geradezu zwingende Sicht zur Bühne garantieren.⁷³ Auf hierarchisch gestaltete Ränge, Logen und Repräsentativdekors wird möglichst verzichtet. Die Folge ist ein vergleichsweise günstiger Theaterbau, der – zusätzlich zu bewusst billigen Inszenierungen – niedrige Eintrittspreise gestattet und dadurch zur Demokratisierung des Theaters beiträgt. Fuchs' Theaterreformideen fußen, wie unschwer zu erkennen ist, auf der zeitgenössischen architekturtheoretischen Diskussion der Theater-Reformbewegung um 1900⁷⁴ ebenso wie auf der Auseinandersetzung mit Richard Wagners Bayreuth-Projekt.

⁷² Lenz Prütting: *Die Revolution des Theaters. Studien über Georg Fuchs*, München: Kitzinger 1971 (= Münchener Beiträge zur Theaterwissenschaft, Bd. 2), S. 150.

⁷³ Vgl. die detaillierte Beschreibung in: Kutscher, *Die Ausdruckskunst der Bühne* (zit. Anm. 17), S. 85 f. Kutschers Schriften bieten theatergeschichtlich höchst interessante, da stimmige Schilderungen der zeitgenössischen Theaterlandschaft ebenso wie innovative Stellungnahmen zu theatertheoretischen Debatten. Kutschers Äußerungen zum Spielleiter im Kontext des damals sich langsam etablierenden Regietheaters sind ein treffendes Beispiel dafür (ebd., S. 114 ff.). – Das Münchner Künstlertheater wurde 1944 zerstört. Zur Zusammenarbeit von Fuchs und Littmann vgl. auch den von beiden gemeinsam entwickelten „Querschnitt eines Volks-Festspielhauses“ in: Georg Fuchs: *Die Sezession in der dramatischen Kunst und das Volksfestspiel. Mit einem Rückblick auf die Passion von Oberammergau*, München: Müller 1911, S. 80; Brauneck, *Die Welt als Bühne* (zit. Anm. 3), Bd. 3, S. 639; Erika Fischer-Lichte: *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*, Tübingen/Basel: Francke 1993 (= Uni-Taschenbücher, Bd. 1667), S. 264.

⁷⁴ Rund um den Bau von Littmanns Münchner Prinzregententheater entzündet sich beispielsweise eine reformorientierte Debatte. Littmann plante das Prinzregententheater zwar durchaus vor dem Hintergrund von aktuellen Reformtheater-Theorien und wollte ein modernes Festspieltheater entwerfen, in dem Wagners Werk Wagners Theaterreform gemäß gespielt werden konnte. Der Architekt konnte aber aus kulturpolitischen Gründen und aus Rücksichtnahme auf den aufstrebenden Tourismus nicht – wie im Künstlertheater – ganz auf Logen und repräsentative Dekors verzichten, was in München durchaus kritisch diskutiert wurde. Brauneck, *Die Welt als Bühne* (zit. Anm. 3), Bd. 3, S. 637 f. und 646 ff.

Bahnbrechend und noch innovativer als eine Adaption Wagnerscher Theaterpläne ist Fuchs' Reform des Bühnenraums, das Konzept der „Reliefbühne“. Sie verzichtet auf illusionistisch gemalte Kulissen, Schnürboden, Oberbühne und aufwendige Dekorationen. Stattdessen setzt Fuchs in geringer Bühnentiefe (die Bühne des Künstlertheaters misst nur 8,70 Meter in der Tiefe und 10 Meter in der Breite!)⁷⁵ auf eine stilisierte, flächige Bühnenbildmalerei. Architektonisch klar und an die plakative Malerei des Jugendstils angelehnt, skizziert sie einen Schauplatz, ohne ihn auszuführen, ja entrückt ihn in eine sphärisch anmutende Ferne (so TMS I, 179). Die Reliefbühne bedient sich des antirealistischen Illusionsbruchs und stellt ein Theater der Andeutung dar, was Artur Kutscher präzise erfasst: „Alle Dekoration [in Fuchs' Künstlertheater] hat nur den Zweck, anzudeuten, ein Zeichen für die Bedeutung zu geben.“⁷⁶

So ausgefeilt Fuchs' Konzept des Bühnenraums ist, so wenig findet sich in seinen Schriften zu einer Reform der Dramaturgie, Regie und Schauspielkunst. Fuchs betont höchstens das Tänzerische und Rhythmische in der Darstellung und fordert vom Schauspieler, sich in ein tranceartiges Rauschempfinden zu versetzen und so in seinem Spiel Zonen des Unbewussten zu erreichen.⁷⁷ Der Körper des Schauspielers steht dabei beinahe kultisch im Mittelpunkt.

Zusammenfassend fordert Fuchs programmatisch eine Retheatralisierung des Theaters,⁷⁸ was in einem weiteren Schritt zur Theatralisierung des Lebens führen soll. Eine Theaterreform bereitet eine Lebensreform hin zum Rauschhaften, Völkisch-Kollektiven und Kultischen vor, was neuerlich Fuchs' Vorwegnahme einer faschistischen Theatralik und Ideologie bezeugt.⁷⁹ Diese Seite ist Thomas Mann an Georg Fuchs' Theaterreform suspekt, so kritisiert er Fuchs als einen an Wagner orientierten, ironielosen ‚Kunstgewerbler‘. Die Kulisse sei bei Fuchs wichtiger als das Schauspiel – was in der Tat nicht ganz von der Hand zu weisen ist. Fuchs' Forderung an den Schauspieler, den Tanz und Bewegungsrhythmus des Körpers zu betonen, rügt Thomas Mann als „schauspielerische Nacktkultur“ und unstatthafte „Verherrlichung des Leibes“ (TMS I, 181; 189). Fuchs' Inszenierungspraxis stellt eine jener zeitgenös-

⁷⁵ Kutscher, *Die Ausdruckskunst der Bühne* (zit. Anm. 17), S. 82.

⁷⁶ Artur Kutscher beschreibt die Reliefbühne des Künstlertheaters wie folgt: „Die ganze Szene also mit Ausnahme der Hintergründe besteht aus plastischem Material und geht jeder Tiefenillusion aus dem Wege, vermeidet also die künstliche Perspektive. Der Schauplatz erscheint nie größer als er ist. Versatzstücke und Requisiten bestehen aus echtem Material und nicht aus Pappe und Flitter.“ (Ebd., S. 84.)

⁷⁷ Brauneck, *Die Welt als Bühne* (zit. Anm. 3), Bd. 3, S. 640.

⁷⁸ Vgl. Fuchs' Motto „Rethéâtraliser le théâtre“ zu seiner 1905 erschienenen Schrift *Die Schaubühne der Zukunft*, wiederaufgenommen 1909 in *Die Revolution des Theaters*.

⁷⁹ Balme, *Modernität und Theatralität* (zit. Anm. 2), S. 110; Fischer-Lichte, *Kurze Geschichte des deutschen Theaters* (zit. Anm. 73), S. 261 ff.

sischen Sakralisierungen des Theaters dar, die, so Thomas Mann, entzaubert werden müsse.

Neben der De-Sakralisierung fordert Thomas Mann eine Rückbesinnung des Theaters auf seine Herkunft, die im Ritus, in der Zeremonie und im Mysterienspiel liegt. Dabei geht es nicht um eine erneute Mystifizierung. Mann macht vielmehr konkrete und sehr pragmatische Vorschläge wie die Auflösung der drei Einheiten hin zu einer Fülle von Handlungssträngen (14.1, 161 ff.) sowie das Experimentieren mit alternativen Spielstätten und Zeitkonzepten. Man könne beispielsweise mehrtägige Aufführungen unter freiem Himmel veranstalten, bei denen das Publikum wie im alten Mysterienspiel fluktuiert (14.1, 135). Thomas Mann spricht sich hier für Theaterspiel *en pleine air* als avantgardistisches Kunstprojekt aus, nimmt aber Abstand von der zeitgenössischen Laienbewegung des Freilicht-Theater-Spiels. Diese sei „[e]xtatischer Dilettantismus“ (TMS I, 199)⁸⁰ und nur in professionalisierter Form akzeptabel – eine Einschätzung, die Artur Kutscher mit ähnlich großem Interesse für professionelles Volkstheater unter freiem Himmel teilt.

Ähnlich wie Kutscher und andere Theaterreformer zu Beginn des 20. Jahrhunderts beschäftigt sich Mann mit dem Medium des Volkstheaters. Rückkehr des Theaters zu seinem Ursprung heißt für Thomas Mann auch Rückkehr zum Volkstümlichen, freilich nicht im Sinne von Wagners Bayreuther Reform des Musiktheaters,⁸¹ sondern als „volkstümliche Reform der [...] *Schauspielbühne*“ (14.1, 159), die auf eine „Naivisierung und Simplifizierung, eine poetische *Verkindlichung* des Theaters“ (14.1, 167) ausgerichtet ist.⁸² Dahinter steht

⁸⁰ Vgl. auch die Ablehnung einer öffentlichen Stellungnahme dazu aus dem Jahr 1909: [*Die künstlerischen und kulturellen Möglichkeiten des Freilichttheaters*], 14.1, 201. Vertreter der Freilichttheater-Bewegung – etwa Friedrich Lienhard, dessen Artikel *Sommerfestspiele* im Periodikum *Die Freilicht-Bühne. Zeitschrift für Naturtheater- und Bühnenreform-Bestrebungen* vom 15. Mai 1909 Thomas Mann nachweislich kannte – beriefen sich Anfang des 20. Jahrhunderts häufig auf die Oberammergauer Passionsspiele als Vorbild und forderten eine in den Naturraum integrierte Bühne. Auch Lienhard lehnte übrigens den Dilettantismus von Schauspielern und Dichtern der Freilichtbühnen ab und forderte deren Professionalisierung, was Thomas Mann in den Notizen zu *Geist und Kunst* lobend erwähnt (TMS I, 198 ff.).

⁸¹ Thomas Manns Forderung nach neuer Volkstümlichkeit im Sprechtheater darf nicht absolut gesetzt werden. In den Notaten zu *Geist und Kunst* wird auch erhebliche Kritik an einer übersteigerten Volkstümlichkeit – an einem Populismus Richard Wagners, Gerhart Hauptmanns und Heinrich Manns – laut (TMS I, 175, 195, 184 etc.). Vgl. ebd., S. 161: Volkstümlichkeit sei eine „romantische Velleität“, die „den Mittelstand mit dem Volk ver[wechselt]“. Solche Kritik ist bei Thomas Mann zumeist auch Selbstkritik, gerade im Hinblick auf den „Drang nach Popularität“ (ebd., S. 133 und 162): „Manches im Grunde Selbstkritik. Viele der kritisierten Tendenzen auch in mir. Damit, daß ich sie klarstelle, verneine ich sie noch nicht. [...] Gegen sich selbst [sic] sprechen, polemisieren.“

⁸² Vgl. in Bezug auf die Münchner Theaterszene auch *München als Kulturzentrum* (1926), in: X, 223.

eine Spielart des Primitivismus („Die Besten flüchten sich zu den ganz primitiven Formen des Theaters zurück“, 14.1, 160), genauer: die „Bemühungen von heute um das Puppen-, das Krippen-, das Schattenspiel“ (14.1, 167), wie sie Mann auf Münchner Bühnen beobachtet.

An die Forderungen der De-Sakralisierung des Theaters und der Rückführung des Theaters zu seinen Ursprüngen, auch in die Volkstümlichkeit, schließt sich konsequent die 3. Forderung nach Stilisierung und Idealisierung des Theaters an. Statt eines Ausstattungstheaters plädiert Thomas Mann, ein Wort Richard Wagners uminterpretierend, für ein Theater der „Andeutung“ (14.1, 160). Durch wenige, gezielt platzierte Requisiten und Kulissen wird ein Schauplatz nur symbolisch umrissen und eine Wirklichkeitsmimikry negiert (ebd.). Mit dem Ziel des antinaturalistischen Illusionsbruchs zeigt sich Thomas Mann offen für ungewöhnliche Versuche mit alternativen Bühnenräumen – im Sinne von einem „*reliefartige[n]* Bühnenbild“, einem „alten, nach allen Seiten offenen Schauplatz“ oder Spielstätten außerhalb des Theaters (14.1, 163). Hier wird die neuartige Reliefbühne des – ansonsten von Thomas Mann kritisierten – Georg Fuchs ebenso vorbildhaft wie Max Reinhardts Münchner Gastspiele in Freiluft-Arenen und in Fuchs’ Künstlertheater auf der Theresienhöhe.⁸³ Trotz Fuchs’ ‚Körperkult‘ reduziert ein seiner Reliefbühne verwandtes Bühnenbild des symbolischen Andeutens selbst die von Thomas Mann wiederholt beanstandete allzu dominante Sinnlichkeit des Theaters und aktiviert die Phantasie des Zuschauers (14.1, 163 und 142).

Neben Fuchs’ Reliefbühne und Max Reinhardts Gastspielen erwähnt Thomas Mann die Schwabinger Schattenspiele von Alexander von Bernus und Will Vesper (14.1, 160) sowie das Krippenspiel des Münchner Regietalents Otto Falckenberg als vorbildhaft für ein Theater der Andeutung, das zu den Ursprüngen des Theaters zurückkehrt und zugleich eine antiillusionistische, idealisierende Stilisierung verwirklicht.

Die 1907 gegründeten Schwabinger Schattenspiele verstehen sich als Avantgarde-theater von Münchner Autoren, Schauspielern, Musikern und bilden-

⁸³ Max Reinhardt inszeniert 1910–1912 antike Dramen in einer Zirkusarena (15.1, 373; 15.2, 255) sowie jeweils im Sommer 1909–1912 bei den Münchner Festspielen auf der Reliefbühne des Künstlertheaters (TMS I, 131 f., 179 und 207). Thomas Mann interpretiert Max Reinhardts Theaterkonzept geradezu als Gegenbild des Wagnerschen. Gemeinsamkeiten wie eine Ästhetik der Langsamkeit, die epische Handlungsführung, Detailreichtum und Volkstümlichkeit verlaufen in Reinhardts Produktionen – im Gegensatz zum Werk Richard Wagners – konstruktiv: TMS I, 206 sowie 226 f. (Reinhardt) und 167 (Wagner). Bezug nehmend auf die interessante These Deterings und Stachorskis, in Thomas Manns Reinhardt-Porträt sei ein Selbstbild eingeschrieben (14.2, 303 ff.), liegt die Aschenbach-Parallele (und damit die Nähe zu einem weiteren Selbstbild Thomas Manns) auf der Hand, wenn Thomas Mann Reinhardts künstlerisches Produzieren mit „Zähigkeit, Arbeit, Willensdauer“ beschreibt (TMS I, 206).

den Künstlern. Auch sie sind auf der Ausstellung „München 1908“ mit einem eigenen Theater vertreten und spielen an 156 Tagen weit über 400 Vorstellungen.⁸⁴ Otto Falckenbergs *Deutsches Weihnachtsspiel* wird im Dezember 1906 im Münchner Alten Rathaus aufgeführt (14.1, 162). Unter den Zuschauern befindet sich neben Thomas Mann wahrscheinlich Artur Kutscher. Kutscher wird Falckenbergs *Deutsches Weihnachtsspiel* in seiner Aufführungsgeschichte fortan begleiten und selbst bei dessen Inszenierung mitwirken; mindestens eine Aufführung unter Leitung und Beteiligung Artur Kutschers im Dezember 1916 ist belegt.⁸⁵

Thomas Manns Interesse für diese Theaterformen zeigt seine Idee einer neuen antiillusionistischen Theaterästhetik, die Sinnlichkeit und Geistigkeit, archaische Naivität und Intellekt harmonisch verbindet (14.1, 160f.) sowie zu einer eigenen „Veredelung, Entrückung, Vergeistigung, Stilisierung“ findet (14.1, 165). Ihr Inbegriff ist für Thomas Mann die Maske des antiken Theaters und französischen Klassizismus, deren erneuten Einsatz auf zeitgenössischen Bühnen er anregt (ebd.). Eine Maske, die traditionellerweise Mund und Augen ausspart und alle anderen Zonen des Gesichts mit hauchdünnem, künstlerisch gestaltetem Material bedeckt, betont und abstrahiert die Mimik des Schauspielers. Ähnliches geschieht in Bezug auf die Gestik durch Chor- und Tanz-Elemente, für die Thomas Mann später, 1929 in der *Rede über das Theater*, ebenfalls plädiert (X, 298; TMS I, 200).

Obwohl Thomas Mann immer wieder Theaterschelte betreibt⁸⁶ und sich selbst als Romancier und nicht als Dramatiker oder Theaterpraktiker versteht, wird in seinen Vorschlägen zur Erneuerung des Theaters ein Ideal sichtbar, das Thomas Mann Ende 1912 in einer Schrift *Zu „Fiorenza“* als „das dritte Reich“ der All-Synthese entwirft (14.1, 348f.). In ihm sind die Antithesen naiv und sentimentalisch, „Geist und Kunst“, „Erkenntnis und Schöpfung“, Intellektualismus und Einfalt, Vernunft und Dämonie, Askese und Schönheit“ versöhnlich verschmolzen: „Denn der Dichter ist die Synthese selbst“ (14.1, 349) – natürlich der Romancier, aber im Hinblick auf eine ‚neue Bühne‘ gilt das auch für den Theaterkünstler. In den 1920er Jahren verstärkt sich diese These Thomas Manns noch: Seine Diagnose der Gegenwart als „Zeit des Überganges, der Analyse, der Auflösung“ mit ihrer Suche nach Vereinigung von Kunst und

⁸⁴ Schwabing. Kunst und Leben um 1900 [Katalog zur Ausstellung im Münchner Stadtmuseum], hrsg. von Helmut Bauer, München: Münchner Stadtmuseum 1998, S. 158–163.

⁸⁵ Kutscher, *Der Theaterprofessor* (zit. Anm. 4), S. 135.

⁸⁶ Freilich betont Thomas Mann desgleichen seine „lebenslange, nie ermüdete, aus jeder Sättigung oder Enttäuschung sich in ursprünglicher Frische wiederherstellende sinnlich-geistige Liebesneigung“ zum Theater (X, 285). Das Theater bleibt für ihn „ein menschliches Urphänomen, unentbehrlich, unzerstörbar“ (X, 920).

Leben, ihrem „Einheits“-Willen, arbeitet dem zu. Theater erhält nun hohes, aktuelles Utopiepotential, wenngleich für Thomas Mann nach wie vor der Roman die adäquate Gattung der Gegenwart ist.⁸⁷

Auch Artur Kutscher ist auf der Suche nach der ‚neuen Bühne‘; die Inszenierungspraxis der Gegenwart sei dringend reformbedürftig.⁸⁸ Kutscher versteht sich selbst als Vertreter der Münchner Theaterreformbewegungen jener Phase⁸⁹ und spricht sich dezidiert für eine De-Sakralisierung des Theaters, eine Rückführung zu seinen Ursprüngen und eine Stilisierung aus. Kutscher interpretiert einige dieser Aspekte zwar anders als Thomas Mann, greift aber auf dieselben Beispiele der Münchner Theaterszene zurück: Georg Fuchs’ Künstlertheater, die Gastspiele Max Reinhardts, die Schwabinger Schattenspiele, Otto Falckenbergs Weihnachtsspiel. Eine Theaterform rückt dabei noch stärker in den Blickpunkt als bei Thomas Mann: das Tanztheater.

Auch Kutscher will das Theater zu seinen Ursprüngen zurückführen, nur liegen diese andernorts, als Thomas Mann sie vermutet: im Mimus und im Tanz. Deshalb würdigt Kutscher alle Gattungen des zeitgenössischen Theaters, die auf den Mimus verweisen, wie Tanz, Pantomime und die volkstümlichen Elemente der *Commedia dell’Arte*-Tradition, mit denen Max Reinhardt experimentiert.⁹⁰ Trotz der Besinnung auf die mimischen Wurzeln des Theaters in Reinhardts Regiearbeiten wertet Kutscher Reinhardts Münchner Produktionen aber als vereinseitigend ab. Kutscher rügt daran einen „Mangel an Sprechkultur“⁹¹ und entwirft damit – wie in seiner Hebbel-Habilitation und wie Thomas Mann in *Zu „Fiorenza“* – ein Ideal der Mitte: Die ideale Inszenierung verbinde den Mimus mit der „Sprache des dramatischen Dichters“.⁹²

Kutscher beobachtet zudem, wie Thomas Mann, schon früh die Hinwendung der Avantgarde zum Puppentheater und Schattenspiel. In diesen Theater-Formen spielt freilich der Mimus eine untergeordnete Rolle, was Kutscher

⁸⁷ Vgl. dazu die *Rede über das Theater* (X, 296 ff. und 293); noch in *Ich glaube an das Theater* (1938) betont Thomas Mann die Verbindung von Sinnlichkeit und Geistigkeit im Bühnengeschehen (X, 920).

⁸⁸ Kutscher, Ueber den Naturalismus und Gerhart Hauptmanns Entwicklung (zit. Anm. 69), S. 7.

⁸⁹ Kutscher, Der Theaterprofessor (zit. Anm. 4), S. 79.

⁹⁰ Kutscher, Die Elemente des Theaters (zit. Anm. 35), S. 123. Zu Max Reinhardt als Theaterreformer vgl. ebd., S. 92 f. und Kutscher, Die Ausdruckskunst der Bühne (zit. Anm. 17), S. 42 ff. Vgl. auch bereits Artur Kutscher: Über Zweck und Stil des alten Spiels von „Jedermann“, in: Jedermann am Münchener Hof- und Nationaltheater, hrsg. von Gerhard Amundsen, München: Delphin [1912] (= Beiträge zur Theatergeschichte), S. 5–8, 7; Artur Kutscher: Die *comédia dell’arte* und Deutschland, Emsdetten (Westfalen): Lechte 1955 (= Die Schaubühne. Quellen und Forschungen zur Theatergeschichte, Bd. 43).

⁹¹ Kutscher, Die Ausdruckskunst der Bühne (zit. Anm. 17), S. 52.

⁹² Kutscher, Die Elemente des Theaters (zit. Anm. 35), S. 123.

aus seinem Verständnis des Dramas heraus kritisiert.⁹³ Deshalb spricht sich Kutscher gegen Thomas Manns Forderung aus, auf der Bühne wieder Masken „nach Art der Griechen“ einzusetzen:

Schon Sebastian Mercier in seinem ‚Essay sur l’art dramatique‘, den Heinrich Leopold Wagner 1776 übersetzte, handelt davon, und neuerdings hat auch Thomas Mann diesen Vorschlag allen Ernstes wieder gemacht. Er will, daß die Züge des Darzustellenden stilisiert auf diese Maske gemalt werden, und daß der Schauspieler also nur mit der Stimme und Gebärde handle.⁹⁴

Die Maske widerspricht Kutschers Idee des Mimus: „Die Maske einführen hieße, sich der Ausdrucksmöglichkeit des Gesichts berauben“.⁹⁵ Zur erforderlichen Stilisierung trage die Mimik des Schauspielers wie die Schminke genügend bei und bedürfe keiner Verstärkung durch Masken.

Interessanter als Schatten- oder Maskenspiel findet Kutscher daher das zeitgenössische Tanztheater, insbesondere den Münchner Autor und Theaterreformer Hans Brandenburg mit seinem Projekt eines „Wort- und Tanzspiels“ sowie die Schwabinger Ausdruckstänzerin Mary Wigman, die zusammen mit Rudolf von Laban in München und im Sommer auch in Monte Verità am Lago Maggiore eine ganzheitliche, individualistische Tanzkunst jenseits normierter Choreographien entwickelt.⁹⁶

Neben der De-Sakralisierung und Rückführung des Theaters auf seinen Ursprung (bei Kutscher auf den Mimus und Tanz) spielt – unter Bezugnahme auf Thomas Mann? – eine antiillusionistische Stilisierung in Kutschers Theaterreformplänen eine große Rolle.⁹⁷ Um das zu erläutern, bezieht sich Kutscher in *Die Ausdruckskunst der Bühne* wie Thomas Mann in seinem *Versuch über das Theater* auf Rodin, der das Abbild der Natur in seiner Kunst leicht übersteigere und dadurch stilisiere („In diesem Sinne ist das Kunstwerk erhöhtes, potenziertes Leben“),⁹⁸ – wobei Kutscher, erneut in deutlicher Auseinandersetzung mit Thomas Mann, Stilisierung nicht mit Idealisierung verwechselt haben möchte.⁹⁹

⁹³ Kutscher, *Stilkunde des Theaters* (zit. Anm. 8), S. 123 und 132.

⁹⁴ Kutscher, *Die Ausdruckskunst der Bühne* (zit. Anm. 17), S. 212.

⁹⁵ Ebd., S. 212f.

⁹⁶ Vgl. den Prospekt für Labans „Schule für die Kunst“ in Ascona bzw. Monte Verità. Zitiert nach: Bauer, Schwabing (zit. Anm. 84), S. 155. Vgl. zum Folgenden ebd., S. 154–157; Kutscher, *Die Elemente des Theaters* (zit. Anm. 35), S. 123f.

⁹⁷ Vgl. zum Folgenden Kutscher, *Der Theaterprofessor* (zit. Anm. 4), S. 77f.; Kutscher, *Die Ausdruckskunst der Bühne* (zit. Anm. 17), S. 149ff.

⁹⁸ Kutscher, *Die Ausdruckskunst der Bühne*, S. 155.

⁹⁹ Ebd., S. 156f.

Inbesondere Georg Fuchs' Münchner Künstlertheater, das sich im Bühnenbild so dezidiert gegen die „Dekorations- und Illusionsbühne des 19. Jahrhunderts“ wendet, wird von Kutscher bejaht. Fuchs' antirealistische visuelle Stilisierung in der Reliefbühne macht ihn für Kutscher zum Wegbereiter einer neuen Theaterästhetik.¹⁰⁰ Ähnlich wie Thomas Mann kritisiert Kutscher jedoch, dass Fuchs seiner Reform von Bühnenbild und Theaterarchitektur keinen Entwurf für Regie und Schauspielkunst folgen ließ.¹⁰¹ – Ein anderes Bühnenraum-Konzept, das Kutscher favorisiert, trifft sich ebenfalls mit Thomas Manns Interessen: das professionalisierte „Naturtheater“, Theaterspiel unter freiem Himmel unter Einbeziehung „der umgebenden Naturszenerie“.¹⁰² Kutscher sammelt mit seinem Kreis selbst Inszenierungserfahrungen mit dem Naturtheater,¹⁰³ was Thomas Mann sicherlich bekannt ist.

Kutschers Motivation für diese Reformvorschläge ist unter anderem ein ähnliches Ideal der Mitte und Synthese, wie es auch Thomas Mann für den Theaterschaffenden reklamieren wird. Mit Friedrich Hebbel geht Kutscher von der geistigen „Idee“ als „Grundbedingung“ der Kunst, als wichtiges Abstraktions- und Reflexionsmoment aus.¹⁰⁴ Um sie hervorzuheben, gibt es unterschiedliche dramatische Mittel. Kutscher bespricht (mit Hebbel) aber nur eines genauer: den Chor der antiken Tragödie, dessen Verlust in der modernen Dramatik nicht nur Kutscher, sondern auch Thomas Mann bedauert.¹⁰⁵ Zur Relevanz der Idee kommt ein zweites Charakteristikum des Theaters hinzu: das „Lebendige und Sinnliche“.¹⁰⁶ In Abgrenzung von Positionen, wie sie Thomas Mann vertritt, fordert Kutscher in seinem Münchner Vortrag *Die Kunst und unser Leben* (1909 veröffentlicht), die Idee nicht über die Sinnlichkeit des Theaters zu stellen: „Der Reichtum und die Fülle der Lebenskräfte ist die Grundvoraussetzung zum künstlerischen Schaffen überhaupt.“¹⁰⁷ Damit tut sich zwar eine deutliche Differenz zu Thomas Manns Kritik an der überbordenden Sinnlichkeit des Theaters auf,¹⁰⁸

¹⁰⁰ Ebd., S. 87, 166 ff. und 218.

¹⁰¹ „[D]ie Regie ließ manches, die Schauspielkunst sozusagen alles zu wünschen übrig“. (Ebd., S. 55.)

¹⁰² Artur Kutscher: Das Naturtheater. Seine Geschichte und sein Stil, in: Die Ernte. Abhandlungen zur Literaturwissenschaft. Franz Muncker zu seinem 70. Geburtstage, hrsg. von Fritz Strich und Hans Heinrich Borchardt, Halle an der Saale: Niemeyer 1926, S. 325–337, 327.

¹⁰³ Kutscher, Das Naturtheater (zit. Anm. 102), S. 327 und S. 334 f.

¹⁰⁴ Kutscher, Friedrich Hebbel als Kritiker des Dramas (zit. Anm. 17), S. 96 und 99.

¹⁰⁵ Ebd., S. 99.

¹⁰⁶ Ebd., S. 104 ff., Zitat S. 104.

¹⁰⁷ Artur Kutscher, *Die Kunst und unser Leben* (zit. Anm. 17), S. 10 f. Vgl. Kutscher, Friedrich Hebbel als Kritiker des Dramas (zit. ebd.), S. 188 f.

¹⁰⁸ Auch in anderem Zusammenhang kritisiert Kutscher den „differenzierten Nervenmenschen“ und das körperteufliche „Aesthetentum“ des *Fin de Siècle*, dem er eine Lebensideologie entgegenstellt, die an Heinrich Mann und Frank Wedekind erinnert: Kutscher, *Die Kunst und unser Leben* (zit. Anm. 17), S. 44. Vgl. noch Kutscher, *Die Elemente des Theaters* (zit. Anm. 35), S. 13.

Kutscher geht grundsätzlich aber von einem ähnlichen (und sowohl bei Thomas Mann als auch bei Artur Kutscher an Hebbel und Goethe¹⁰⁹ geschulten) Ideal der Mitte aus, das eine Balance oder Vereinigung von abstrakter Idee und konkreter Sinnlichkeit im Theater aufruft. Es geht Kutscher – in den Worten Hebbels – um „die schöne Mittelstufe, auf der die Erscheinung sich in ihrem vollen Rechte behauptet, ohne das Gesetz, aus dem sie hervorging, darum zu verdunkeln oder gar zu ersticken“. ¹¹⁰ Auch darstellungstechnisch vertreten Thomas Mann und Kutscher ein Ideal der „Mitte zwischen Idealismus und Naturalismus“. ¹¹¹

*

In den Fragen nach dem Ursprung des Theaters, der Abgrenzung von Drama und Theater, den Kommentaren zur Münchner Theaterszene und den konkreten Vorschlägen zur Reform der Bühne wird ein wechselseitiger Austausch Artur Kutschers und Thomas Manns über das Theater sichtbar. Thomas Mann nimmt die eigenwilligen Formexperimente der Münchner Theaterszene interessiert und detailliert wahr. ¹¹² Mehr noch: Der *Versuch über das Theater* besticht trotz der bekannten Theaterschelte Thomas Manns mit einem hochaktuellen Kenntnisstand und einer erstaunlichen Offenheit für die zeitgenössische Theateravantgarde. Auch bleibt Thomas Manns Essay für diese Theateravantgarde nicht wirkungslos. Mindestens ¹¹³ Artur Kutscher nimmt ihn intensiv zur Kenntnis und nutzt ihn als Identifikationsgrundlage wie als Reibungsfläche zur Entwicklung der eigenen theatertheoretischen Positionen. Sein Essay *Die Ausdruckskunst der Bühne* von 1910 ist dabei nicht irgendeine Nebenarbeit, sondern stellt eine der ersten Schriften der deutschen Theaterwissenschaft dar. Es wäre natürlich vermessen zu behaupten, diese Disziplin sei in ihren Anfängen maßgeblich durch Thomas Mann geprägt worden – auch würde das die innovative Leistung Artur Kutschers auf unzutreffende Weise schmälern. Aber

¹⁰⁹ In *Die Kunst und unser Leben* traut Kutscher mit Goethe der Kunst zu, „eine Synthese von Welt und Geist“ zu erzielen, Einheit zu stiften, eine von konkreten gesellschaftlichen Systemen unabhängige Ethik zu realisieren, in der das Lebensvoll-Sinnliche seinen Platz hat. Kutscher, *Die Kunst und unser Leben* (zit. Anm. 17), S. 24f.

¹¹⁰ Kutscher, Friedrich Hebbel als Kritiker des Dramas (zit. Anm. 17), S. 109. Dort kursiv.

¹¹¹ Ebd., S. 110. Vgl. Kutscher, *Die Kunst und unser Leben* (zit. Anm. 17), S. 28.

¹¹² Ettinger stellt umfassend zusammen, wie häufig Thomas Mann in den Münchner Jahren im Theater war (Ettinger, *Der Epiker als Theatraliker* [zit. Anm. 43], S. 38ff.).

¹¹³ Weitere theatertheoretische Schriften aus dem Münchner Umkreis wären für einen Vergleich mit Thomas Manns Theater-Essays interessant, neben Schriften Georg Fuchs', Otto Falckenbergs und Max Reinhardts für *Geist und Kunst* vor allem Karl Wolfskehl's *Über das Drama*, erschienen in den Blättern für die Kunst, Karl Schefflers *Bühnenreform*, *Festspielhaus*, *Unterhaltungstheater*, erschienen in *Bühne und Welt*, und Richard Dehmels Essay *Theaterreform*, erschienen in der Neuen Rundschau. Die Texte werden von Thomas Mann selbst erwähnt (TMS I, 170 und 189).

Thomas Manns *Versuch über das Theater* trägt nachweislich und nennenswert zur Schärfung wichtiger theaterwissenschaftlicher Positionen zu Beginn des 20. Jahrhunderts bei.

Die Zeit, in der Kutscher und Mann in München implizit wie explizit über das Theater diskutieren, ist zudem eine der interessantesten Phasen der deutschen Theatergeschichte, findet doch geradezu ein Paradigmenwechsel statt. Er äußert sich in der Theaterreformbewegung der Volkstheater-Architektur, des antiillusionistischen Bühnenbildes, des aufkommenden Regietheaters und der neuen körperbetonten Schauspielkunst. Eine moderne und noch heute bemerkenswerte Form der Theatralität etabliert sich, vor allem aber ist jene Phase die Geburtsstunde des „postdramatischen Theaters“. Artur Kutscher erkennt das sehr genau, wenn er schreibt: „Der Sturz des alten, der Bau des neuen Theaters bereitet sich vor. [...] [N]ie ist das ‚Theater‘ der Dichtung so gefährlich gewesen wie in unserer Zeit.“ Eine „alte“ dramen-, sprich: literaturlastige Inszenierungspraxis wandle sich zur neuen Bühne, die das Theater mit „*rein mimischer Auffassung*“ betreibe.¹¹⁴ Hier deutet sich eine Re-Theatralisierung und damit Ent-Literarisierung des Theaters an, mit der eine Theatralisierung außerliterarischer Diskurse – wie Sport oder Politik – korrespondiert. Auch in diesem Aspekt wird in Thomas Manns und Artur Kutschers Essays über das Theater Charakteristisches für ihre Zeit und Inspirierendes für theatertheoretische Fragen selbst unserer Gegenwart sichtbar.

¹¹⁴ Kutscher, Die Ausdruckskunst der Bühne (zit. Anm. 17), S. 217, 17 und 23f.