

**Münchner Theatergeschichte 1600 bis 2000**  
**Symposium vom 12. bis 14. Mai 2000**

veranstaltet vom Kulturreferat der Landeshauptstadt München, dem Institut für Theaterwissenschaft und dem Institut für Bayerische Geschichte an der Ludwig-Maximilians-Universität München

"Die Münchner Theatergeschichte der letzten vier Jahrhunderte zählt ganz unstrittig zum kulturellen Erbe der Stadt, und es erscheint eher unglaublich, wenn man hinzufügen muß, daß diese reiche Theatergeschichte wissenschaftlich nur ganz unzureichend aufgearbeitet ist" - so der Historiker Hans-Michael Körner in seiner Ansprache bei der Abschlußmatinee des Symposiums "Münchner Theatergeschichte 1600 bis 2000", veranstaltet vom Kulturreferat der Landeshauptstadt München sowie von den Instituten für Bayerische Geschichte und Theaterwissenschaft an der Ludwig-Maximilians-Universität. Um diesem Defizit entgegenzuwirken, haben beide Universitätsinstitute beschlossen, ein interdisziplinäres Forschungsprojekt auf den Weg zu bringen. Am Ende dieser auf fünf Jahre geplanten Zusammenarbeit soll eine dreibändige Münchner Theatergeschichte (von 1600 bis 2000) stehen, die allerdings noch einer umfassenden finanziellen Unterstützung bedarf.

Klar war von Beginn an, daß man nur in einer interdisziplinären Zusammenarbeit zu Ergebnissen und Einsichten in die Münchner Theatergeschichte gelangen kann, wozu jede Disziplin für sich allein nicht oder nur unzureichend imstande wäre. Für die Theaterwissenschaft sind gerade die Potentiale der Landesgeschichte von großem Interesse, da sie gerade nicht auf die großen Themen der politischen Geschichte fixiert ist, sondern schon immer Themen der Kultur, Literatur und Kunst in ihre Forschungsarbeit einbezogen hat. Zusammen könnte man Forschungsstrategien und ein Darstellungskonzept entwickeln, die sowohl den theatralen Phänomenen und institutionellen Gegebenheiten wie auch den politisch-gesellschaftlichen Rahmenbedingungen der Münchner Theatergeschichte gerecht werden. Dabei sei, so betonte der Theaterwissenschaftler Hans-Peter Bayerdörfer, nicht lokale Begrenzung gefragt, sondern die Bereitschaft, das Münchner Theaterleben aus der Perspektive der deutschen wie auch der europäischen Theatergeschichte wahrzunehmen. Nur in einem modernen landesgeschichtlichen Verständnis könne die Polarität zwischen lokalgeschichtlicher Besonderheit und globaler Perspektive innerhalb der Münchner Theatergeschichte vermittelt werden.

Wie nun Theatergeschichte als "Geschichte des flüchtigen Augenblicks", eingespannt in eine Polarität von Politik und Ästhetik, mittels einer differenzierten Quellenkritik zu konzipieren sei, dies demonstrierte Jürgen Schläder (Institut für Theaterwissenschaft) am gleichen Abend mit dem Konzept einer "Historiographie zwischen Dokumentation und ästhetischer Interpretation". Anhand der Münchner Erstaufführung der Oper *Daphne* von Richard Strauß am Münchner Nationaltheater im Mai 1941 und seiner Oper *Friedenstag*, die im Juli 1938, ca. zwei Monate vor Abschluß des Münchner Abkommens, uraufgeführt wurde, zeigte Schläder, wie sich in den Inszenierungen beider Opern, besonders in den eingreifenden Änderungen ihrer Schlußszenerie die Propaganda und Ideologie des Nationalsozialismus spiegelten. Unter diesem Aspekt werde man erneut darüber nachdenken müssen, welche Rolle die Bayerische Staatsoper zwischen 1937 und 1944 tatsächlich im Propagandakonzert der Nationalsozialisten spielte.

Im Zentrum des Symposiums stand eine ganztägige Arbeitssitzung im Historicum der LMU, in welcher Wissenschaftler und Doktoranden beider Institute quasi die Probe aufs Exempel machten: Welche Strategien der Forschungspraxis beider Disziplinen bieten sich an, welche methodischen Ansätze der beiden Fächer passen überhaupt zusammen, welche Forschungsfelder der zwei Fachkulturen ergänzen sich - das waren die Fragen. Zu diesem Zweck wurden für die Referate der

Arbeitssitzung sechs Themen ausgewählt, über die Vertreter der Bayerischen Geschichte und der Theaterwissenschaft aus verschiedenen Perspektiven gemeinsam referierten.

\*

Konzentriert auf das Spannungsverhältnis von Politik, Kunst und Theater der Max-Emanuel-Zeit vor und nach 1700, exponierte der Historiker Alois Schmidt in einer einführenden Moderation die grundlegende Frage, wie Kunst und Theater zur Kreation und Festigung jener nobilitas beitrugen, in welcher der absolutistische Fürstenstaat sein höchstes Ideal erblickte. Daß dabei die Ausübung fürstlicher Macht und Repräsentation als Verschönerung und Idealisierung, und das heißt: als perfekte Illusion erlebt werden sollte, dies prägt auch die besondere Polarität zwischen barocker Kultur und den politischen Zielsetzungen im Kurfürstenstaat Bayern, speziell den wechselvollen Beziehungen zu Frankreich und dem Hause Habsburg. "Ars et Mars. Kunst und Politik am Hofe Kurfürst Max Emanuels" - unter diesem Titel referierten Christina Schulze und Alexander Pointner - erwies sich dabei als treffendes Schlagwort für den Münchner Hof des frühen 18. Jahrhunderts, der seine Außenpolitik nach dem verlorenen Spanischen Erbfolgekrieg (1702- 1714) mit der Vermählung des Kurprinzen Karl Albrecht und der Kaisertochter Maria Amalia im Herbst 1722 neu ausrichtete.

Obwohl man in Wien vertraglich sicherstellte, daß keinerlei Ansprüche des kurbayerischen Thronfolgerpaares bezüglich einer habsburgischen Erbfolge entstanden, demonstrierten das zeremonielle Gepränge und die pompöse theatrale Überkleidung der Festlichkeiten unverhohlen den Macht- und Erbenspruch des Münchner Hofes. Das Referat gab dabei zum ersten Mal einen detaillierten Einblick in den Festablauf der Hochzeitsfeierlichkeiten mit ihren zahlreichen Veranstaltungen, einem prunkvollen Festzug, Bällen, Jagden, Ausflügen und Festmessen sowie mehreren Aufführungen von zwei italienischen Festopern, einer Pastorale und anderen theatralen Attraktionen inner- und außerhalb Münchens. Aus der Sicht der Theatergeschichte, darauf wies die Referentin hin, wäre die Oper als die vorherrschende Gattung des barocken Repräsentationstheaters auch in den umfassenden Rahmen solcher akribisch geplanten und inszenierten Festlichkeiten zu stellen. Vor allem aber gilt es, über den Bestand bereits erfaßter Quellen hinaus, also jene Quellen, die bisher von der theaterwissenschaftlichen Forschung noch nicht berücksichtigt wurden, wie auch die zahlreichen Libretti jener Zeit, die wertvolle Informationen zur Aufführungsgeschichte enthalten, systematisch auszuwerten. Ebenso ist es notwendig, über die Grenzen Münchens hinweg durch vergleichende Methoden präzise Einsichten in Zusammenhänge mit den europäischen Zentren der italienischen Hofoper um 1700 zu gewinnen.

\*

Während die Theatergeschichte des bayerischen Absolutismus im frühen 18. Jahrhundert noch Forschungslücken aufweist, ist die Rezeption bayerischer Geschichte im Schauspiel der Max-Joseph-Zeit wie auch die Geschichte ihres Scheiterns auf der Bühne des Nationaltheaters (1818 eröffnet) bisher völlig unerforscht. Gleichzeitig fällt auf, so Robert Braunmüller, der Karl Borromäus Murrs Vortrag "Bayerische Geschichte auf der Bühne des Nationaltheaters Max' I. Joseph" mit einem Referat über den "Spielplan des Münchner Nationaltheaters" zur Zeit seiner Eröffnung ergänzte, daß eine Geschichte des Schauspiels ab 1800 bis weit nach 1850 gänzlich fehlt. Auch das Musiktheater wurde bisher nur an den repertoirebildenden Bestandteilen des Spielplans gemessen - ein konzeptionelles Problem der älteren Theatergeschichtsschreibung, das die Forschung zu lösen hat. Mögen auch die Indizien für die systemstabilisierende Funktion von Theater nicht zu übersehen sein, das Nationaltheater befriedigte vorwiegend ein weit gefächertes Unterhaltungsbedürfnis: Mehr als die Hälfte der Aufführungen waren Komödien.

Selbst das bayrisch-patriotische Geschichtsdrama, eng mit dem Nationaltheatergedanken des späten 18. Jahrhunderts sowie mit dem Bau des neuen Hof- und Nationaltheaters unter Max Joseph verbunden, hatte in der Spielplangestaltung des Hof- und Nationaltheaters keinen

nennenswerten Stellenwert. So scheiterte auch das ambitionierte Projekt eines Wettbewerbs für bayerische Geschichtsdramen, der 1817 zur Eröffnung des Nationaltheaters ausgeschrieben wurde. Aufschlußreich, so Karl Murr, für das politische Klima sind die Bewertungen der Jury. Ein Jahr, nachdem Bayern das Konkordat mit dem Heiligen Stuhl abgeschlossen hatte, mußten die Preisrichter bestimmte Rücksichten nehmen. Und auch die so sehr auf Subordination angelegte Herrschaftsordnung des frühen 19. Jahrhunderts erwies sich für das Projekt als ein Politikum ersten Ranges. Es zeigt, wie sehr das Idealbild einer bayerischen Gesellschaft, das man sich vom Nationalschauspiel erhoffte, die politischen Spielräume für eine geschichtsdramatische Produktion gleichzeitig einengte. Der Wettbewerb mußte scheitern, da er die Bedingungen seines Mißlingens bereits in sich trug.

Insgesamt wird sich also die Forschung zur Theatergeschichte jener Zeit, will sie die notwendige Tiefenschärfe und Differenzierung erreichen, nicht allein auf die kulturelle Funktion der Spielplanpolitik konzentrieren, sondern auch die postulierte Wirkung von Theater wie seine kommunikative Verflechtung mit Regierung, König, Hof und Publikum untersuchen müssen.

\*

Die Schwierigkeiten, welche die Geschichtsschreibung mit der nationalsozialistischen Epoche hat, spiegelt sich auch im Bereich der Theatergeschichte Münchens. Ob und inwieweit Kategorien, nach welchen das Verhältnis von Theater und Politik zu bestimmen ist, auch für diesen Spezialfall Anwendung finden, versuchte das Referentenpaar Rainer Hartl und Michael Hermann in ihrem Vortrag über "München als Nazi-Kunststadt" zu klären. Der Werdegang Münchens zu einer Kunststadt ersten Ranges in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts sowie die darauffolgende 'Niedergangsdebatte', die um die Jahrhundertwende einsetzte und in den 20er Jahren neu entflammte, spielte für nationalsozialistische Theater- und Kunstpolitik insofern eine Rolle, als Hitler mit der Verleihung des Titels "Hauptstadt der Deutschen Kunst" an München eine drei Jahrzehnte währende Debatte zu beenden gedachte. Der reale Gehalt des neu zuerkannten Ranges blieb jedoch marginal. Bald mußte das 1934 eingerichtete städtische Kulturamt feststellen, daß die maßgeblichen kunst- und kulturpolitischen Entscheidungen auf anderen, höheren politischen Ebenen getroffen wurden.

Insgesamt ist die Geschichte der Münchner Theater in der Zeit des Nationalsozialismus höchst unterschiedlich erforscht. Die Referenten erinnerten an das "Münchner Marionettentheater Jüdischer Künstler", dessen Geschick seit seiner Gründung im Jahr 1935 noch aufzuarbeiten wäre. Von der Forschung relativ stiefmütterlich behandelt ist bislang die Geschichte des Münchner Volkstheaters im Dritten Reich, der damals drittgrößten Bühne. Ganz anders stellt sich die Forschungssituation im Hinblick auf das Gärtnerplatztheater dar. Die Grundlage für eine eingehendere Untersuchung dieses Theaters während des Dritten Reiches ist bereits gelegt. Wichtige Aspekte wie etwa die Verhältnisse im Theater müßten anhand der Personalakten, die sich seit einigen Jahren im Bayerischen Hauptstaatsarchiv befinden, noch aufgearbeitet werden. Auch wäre die Frage zu klären, welche Motive zur Verstaatlichung des Gärtnerplatztheaters führten. Und schließlich müßte die Spielplangestaltung (Tagesspielpläne) statistisch ausgewertet und untersucht werden. Des weiteren harren Programm und Spielplan des Deutschen Theaters, das in einer Festschrift von 1982 mit einem informativen Überblick gewürdigt wurde, noch einer Auswertung, vor allem im Hinblick auf die Frage, inwieweit sich das Angebot von Spielplänen aus der Zeit vor und nach dem Nationalsozialismus unterscheidet. Ganz eindeutig folgte dagegen die Spielplangestaltung der Münchner Staatstheater bereits ab Februar 1933 den Vorgaben des "Kampfbundes", der sich aus naheliegenden Gründen mehr für das Schauspiel als für das Musiktheater interessierte. Doch auch über die Geschichte des Bayerischen Staatsschauspiels gibt es bis heute keine befriedigenden Untersuchungen. Für den Bereich der Staatsoper sowie für das Prinzregententheater liegen bereits Untersuchungen vor, ebenso eine Dokumentation der Aufführungen, die bereits am Institut für Theaterwissenschaft mittels einer Datenbank erfaßt werden.

\*

Wurde das Theater im Dritten Reich zur 'öffentlichen Aufgabe' erklärt, mit der Absicht eine umfassende Kontrolle und politische Selektion zu legitimieren, wobei man eine totale, staatlich gelenkte Spielplanüberwachung durch die zentrale Institution der Reichsdramaturgie anstrebte, so zeigt sich anhand der Geschichte der Münchner Kammerspiele unter der Leitung von Otto Falckenberg, daß auch andere lokale Dienststellen in München (Münchner Propagandaamt, Ministerium für Unterricht und Kultur, Stadt München und "NS Kulturgemeinde Deutsche Bühne") versuchten, Einfluß zu nehmen. Wie die Bühne der Kammerspiele nach dem Machtwechsel weiterbestehen konnte, erörterten Anja Radler und Ulrike Stoll in ihrem Doppelreferat "Otto Falckenberg - Widerstand auf der Bühne?"

Ausgewertet wurden zum einen sämtliche Inszenierungen Falckenbergs während der Nazizeit, zum anderen versuchte man Ansätze einer Analyse von Falckenbergs Regiebüchern, um der Frage nachzugehen, inwieweit ein "Widerstand auf der Bühne" zu jener Zeit überhaupt gelingen konnte. Schon die ersten Ergebnisse, die beide Referentinnen vorstellten, legen nahe, daß eine innere Emigration und der Rückzug in die rein künstlerische Arbeit nicht gelingen konnte. Wer nicht emigrierte und eine führende Position einnahm, agierte im politischen Feld der Machthaber, welchem sich eine so prominente Bühne wie die Kammerspiele nicht entziehen konnte. Freilich wird, so Anja Radler, ein Vergleich der Falckenberg-Inszenierung vor und nach 1933 ebenso eine Sichtung der Regiebücher und Strichfassungen von Dramen notwendig sein, um eine weitere Differenzierung bezüglich der politischen oder ideologisch neutralen Funktion von Theater zwischen 'Anpassung und Widerstand' in jener Zeit zu erreichen.

Die Ausgangslage für weitere Forschungen stellt sich den Referentinnen insofern günstig dar, als seit 1979 bereits eine ausführliche Arbeit zur Geschichte der Münchner Kammerspiele im Nationalsozialismus vorliegt. Doch ist bis heute noch keine wissenschaftliche Biographie über Otto Falckenberg verfaßt worden. Eine solche Biographie, die persönliche Lebensbedingungen des Porträtierten mit seinen künstlerischen Leistungen behutsam korreliert, ebenso eine Auswertung bislang nicht zugänglicher Unterlagen aus Privatbesitz und vor allem des Falckenberg-Nachlasses im Theatermuseum könnte auch klären, welche Handlungsspielräume sich Falckenberg als Regisseur und Intendanten überhaupt anboten.

\*

Möglichkeiten auszuloten, die das Projekt einer Münchner Theatergeschichte für eine interdisziplinäre Zusammenarbeit anbieten könnte, suchten auch die Referenten Martin Ecker und Andreas Michler zum Thema: "Neuanfang oder Kontinuität im Münchner Theater nach 1945?" In diesem Spannungsfeld stellen sich drängende Probleme einer künftigen Debatte: Welche Zäsuren lassen sich in der Entwicklung der Münchner Theater nach 1945 ansetzen? Doch handelt es sich nicht allein um Probleme der Periodisierung; vielmehr sind Methoden zu finden, welche die Münchner Theater zu Zeiten des Wiederaufbaus und der Modernisierung nach 1945 in ihrer gesamtgesellschaftlichen Bedingtheit sowie in ihrer Wirkung auf die Gesellschaft erfassen und zugleich das künstlerische Phänomen Theater in all seinen Dimensionen als Institution sowie als Ort künstlerischer Konzeption, Praxis und Rezeption erschließen können. Daß dabei Intentionen und Wirklichkeit nicht übereinstimmen müssen, erschwert die Forschungssituation bezüglich der Frage nach dem Stellenwert der Theaterpolitik, sowie sie sich im Gesamtkonzept einer Entnazifizierung und Re-education innerhalb der amerikanischen Besatzungspolitik sowie in der Zeit von 1949 bis 1952 darstellt, als OMGUS durch die High Kommission for Germany abgelöst und das Demokratisierungsprogramm abgeschlossen wurden.

Welche Zugriffsmöglichkeiten Theater- und Geschichtswissenschaft dabei anbieten, wie sie miteinander korreliert werden können, veranschaulichten und diskutierten die Referenten anhand von zwei Beispielen aus der Münchner Theatergeschichte unmittelbar nach 1945: zum einen mit

der Kammerspiel-Inszenierung eines Zeitstücks (Spielzeit 1945/46), *Professor Mamlock* von Friedrich Wolf, das für einen Spielplan der Re-education prädestiniert schien, doch von einem Publikum rezipiert wurde, dessen mentale Verfassung sich als resistent erwies. Zum anderen ließ sich anhand der Berufung von Alois Johannes Lippl, der 1948 Intendant des Bayerischen Staatsschauspiels wurde, exemplarisch zeigen, wie stark die Entwicklung der Münchner Theater nach 1945 auch von gesellschaftlichen Rahmenbedingungen, so von den ersten demokratischen Landtagswahlen nach 1945 bestimmt wurde. Zweifellos setzte die dezidiert katholisch-konservative Wendung bayerischer Kulturpolitik unter Minister Hundhammer eine deutliche Zäsur im Rahmen einer Theaterpolitik, die sich nicht mehr - wie noch im Demokratisierungsprogramm der Amerikaner - in der Absicht einer politisch-moralischen Erziehung an das Publikum wandte, sondern an der humanistischen Tradition eines weitgehend unpolitischen Theaters anknüpfte.

\*

Eine ganz andere Perspektive eröffnete sich während der Arbeitssitzung mit der Frage, in welcher Beziehung die Münchner studentische Protestbewegung und außerparlamentarische Opposition der 68er-Zeit zum Theater standen, worüber Michael Gissenwehler und Stefan Hemler referierten. Ihr Doppelvortrag "Protestbewegung und Theater um 1968" zeigte, daß München auch in dieser Hinsicht und nicht allein auf dem Sektor politischer Protestaktionen keineswegs ein unbedeutender Nebenschauplatz war.

Als Arbeitsbasis für Historiker und Theaterwissenschaftler schlug Gissenwehler ein Modell vor, das Theater sowohl als kulturelles System wie auch als Regelwerk mehrerer ineinandergreifender und auch sich widersprechender Codes unterschiedlicher Provenienz begreift, die erweitert, durchbrochen oder neu definiert werden können. In ein solches strukturgeschichtliches Konzept wären auch die theatralen Wirkungsfelder des Protestes einzuordnen, über die Stefan Hemler referierte. Diese konzentrierten sich zum einen auf Protestaktionen im Theater, in den Kammerspielen, im Residenztheater und im Nationaltheater, meist organisiert als Go-ins. Zum anderen gründete die studentische Linke eigene Theatergruppen wie etwa das "sozialistische Straßentheater - Politisches Forum" ("POFO") oder die "Agit-Gruppe", aus welcher 1970 das "theater k" entstand und sich später als feste Bühne etablierte. Dazu gehörten auch Protestformen, die theatrale Aktionen wie etwa das im Juli 1969 durchgeführte "Franz-Gans-Happening" am Brunnen vor der Universität inszenierten. Des Weiteren organisierten sich freie Gruppen und Privattheater (z.B. "Theater in der Kreide") wie Kleintheater, so z.B. die Schauspielergruppe um Rainer Werner Fassbinder (1967-69), das "Moderne Theater" (1966), das experimentelle Theater "proT" u.a. mehr, mit der Folge, daß nach ersten Anfängen dieser neuen Theaterszene in den 70er Jahren ein regelrechter Kleintheater-Boom in München einsetzte.

Überblickt man die gesamte Entwicklung während jener Zeit, kristallisieren sich einige Fragen heraus, so etwa die Frage nach der Beziehung der neuen Kleintheater und ihrer Vorgeschichte zur 68er-Bewegung, des Weiteren die dringliche Frage, inwieweit die künstlerische Avantgarde jener Zeit die Formen des studentischen Münchner Protesttheaters mitprägte und wie die politisierte Münchner Theaterszene als ein besonders sensibler Bereich für gesellschaftliche Veränderungen auf das politische Selbstverständnis der Avantgarde zurückwirkte. Die Zuordnung von Ursachen und Folgen bedarf, so Stefan Hemler, noch einer systematischen Recherche bereits archivierter oder im Privatbesitz befindlicher Quellen ebenso wie einer Befragung von Zeitzeugen.

\*

Wie das Münchner Theater und seine Geschichte einen Spiegel kulturellen, sozialen und politischen Lebens der Stadt bietet, so erlaubt es ebenso tiefe Einblicke in die mentale Verfassung früherer Generationen und Jahrhunderte. "Das ist das Spannende an Theatergeschichte", erklärte Jürgen Schläder, der zusammen mit Barbara Zuber (beide vom Institut für Theaterwissenschaft)

während der abschließenden Matinee über "Die Inszenierung des Lebens. Zum Verhältnis von Theater, Politik und Gesellschaft um 1650 und um 1900" referierte.

Es war ein Experiment, zwei verschiedene Münchner Theater- und Festkulturen, aus der Mitte des 17. und aus der Zeit um 1900 zu konfrontieren: Hier das kurfürstliche Repräsentationstheater in Gestalt einer Oper, eines Turnierdramas und eines Feuerwerksdramas, die im Rahmen eines barocken Festes und unter dem Generaltitel *Applausus festivi* im Jahr 1662 aufgeführt wurden. Dort eine Theaterkultur der Moderne im Münchner und Schwabinger Künstlermilieu um 1900, das im Fasching wie auf der Bühne nach einer grenzgängerischen Theatralität suchte und sich dabei auch selbst in Abgrenzung zur bürgerlichen Gesellschaft inszenierte. Kontraste also, die für zwei völlig verschiedene Theaterkulturen stehen und zugleich aus völlig verschiedenen gesellschaftlichen wie politischen Perspektiven zu betrachten sind. Untermauerte Kurfürst Ferdinand Maria in jenem öffentlichen Kulturspektakel, inszeniert anlässlich der Geburt des Thronfolgers Max Emanuel, den bayerischen Herrschaftsanspruch im Reich, so entstand um 1900 - im Protest gegenüber dem politischen Druck wachsender Zensurmaßnahmen - eine Szene neuer Kleinkunstabühnen inmitten eines Künstlermilieus, das den Fasching nicht als leeres Vergnügen betrachtete, sondern als festliche, grenzüberschreitende Utopie eines anderen Lebens.

Freilich: Die politischen Zielsetzungen der *Applausus festivi* von 1662 ließen sich nicht realisieren. Wohl aber hinterließen sie Spuren in Europa, vor allem in Frankreich wie in anderen höfischen Zentren. Und ein später bürgerlicher Nachklang dieser barocken Festkultur läßt sich noch in jenen berühmten Inszenierungen von Künstler-Kostümfesten aufspüren, mit welchen sich München als Kunststadt vor und nach 1900 feierte.

Man könnte aus den gewonnenen Einsichten des dreitägigen Symposiums mit Jürgen Schläder den kühnen Schluß ziehen: "Wenn wir Theatergeschichte betreiben, erforschen und aufschreiben, dann betreiben wir unsere eigene Geschichte." Anders formuliert: "Theater und historisches Bewußtsein", wie Gerard Mortier, der Intendant und künstlerischer Leiter der Salzburger Festspiele als Gast der Matinee in seinem abschließenden Vortrag noch einmal betonte, sind aufeinander angewiesen. Nach einer kursorischen Reflexion über einschlägige Begriffe wie 'Tradition', 'Geschichte' und 'Wandlung kultureller Rahmenbedingungen' formulierte Mortier die provokante These, er brauche das historische Bewußtsein, um die Historie von der heutigen Theaterbühne verbannen zu können. Die These präzisiert den zumindest für die Theatergeschichte des 20. Jahrhunderts seit Entstehen des sogenannten Regietheaters evidenten Unterschied zwischen Theaterpraxis und der Geschichtswissenschaft vom Theater: Im Unterschied zur Historiographie rekonstruiert das Theater heute keine vergangene Lebenswirklichkeit. Aber Mortiers These offenbart mit derselben Präzision: Praxis und Wissenschaft bedürfen einander als Erkenntnisquellen, um ihr je spezifisches Anliegen zur Geltung bringen zu können.

Die Veröffentlichung der Referate und Vorträge ist vorgesehen in der Reihe "Studien zur Münchner Theatergeschichte", hg. v. Hans-Michael Körner und Jürgen Schläder.

Kontaktadresse:

Prof. Dr. Jürgen Schläder  
Institut für Theaterwissenschaft  
Schellingstraße 9  
80799 München

Tel. 089-21803686

E-Mail: [profdrjschlaeder@gmx.de](mailto:profdrjschlaeder@gmx.de)

---

© Arbeitsgemeinschaft außeruniversitärer historischer Forschungseinrichtungen  
in der Bundesrepublik Deutschland e.V., 2000.  
Nachdruck nur mit ausdrücklicher Genehmigung der AHF.  
Heruntergeladen von [www.ahf-muenchen.de](http://www.ahf-muenchen.de).