



Paper Nr. 1/2019

Der Münchner Marstall als „Schnittstelle“ der Künste und der lokalen Kulturpolitik

Autor

Dr. Sebastian Stauss, Ludwig-Maximilians-Universität München

Abstract

Der Marstall, seit Münchens Olympiajahr 1972 Experimentierbühne von Bayerischer Staatsoper und Staatsschauspiel, dient als Fallbeispiel für lokale Kulturpolitik, sowohl auf der Landes- als auch (zeitweise kooperierend und mit einer jähen Zäsur) auf kommunaler Ebene. Gestützt auf Zeitungsberichte und Interviewmaterial lassen sich wechselnde Interessen und künstlerische Transformationen nachvollziehen: vom Selbstbestimmungsdiskurs innerhalb der Theater-Institutionen um 1968, in deren Folge sich die Staatsoper-Experimentierbühne unter Walter Haupt formierte, bis zur von außen herbeigeführten Veränderung mit *change agency*-Zügen in den 1990ern, dem von Elisabeth Schweeger als Marstallleiterin kuratierten Zusammenspiel des Staatsschauspiels, u.a. mit dem städtischen Kulturreferat, ästhetisch erweitert um die Freie (Tanz-)Szene und die damals neue Medienkunst. Ende der 1990er Jahre fand diese Entwicklung im Zuge eines Kurswechsels der bayerischen Kultur- und (später übergreifend) Landespolitik ein abruptes Ende. Die seither zwischen zeitgenössischem Schauspiel und Performances wechselnde Bespielung fällt in eine Phase politischer Unentschlossenheit in Bezug auf Erneuerung (auch die Mitzugehörigkeit zur Oper betreffend) und Erweiterung des Marstall-Areals.

Gefördert durch

DFG Deutsche
Forschungsgemeinschaft

Einleitung

Der Wandel von Staats- und Stadttheatern über einen längeren Zeitraum, als institutioneller Transformationsprozess, ist theaterwissenschaftlich schwer zu fassen, wenn man von der üblichen Kategorie der Aufführung (bzw. Aufführungen) als Ereignis ausgeht. Denn oft sind es eben gerade nicht-ereignishafte Rahmenbedingungen der lokalen Politik im Allgemeinen und Kulturpolitik im Besonderen, wie auch ihre mal mehr, mal weniger auffälligen Korrekturen, die einzelne Spielstätten und ihr künstlerisches Profil prägen. Anhand des Fallbeispiels Münchner Marstall sollen Wechselwirkungen zwischen lokaler Kulturpolitik (in einem besonderen Kräfteverhältnis von Landes- und Kommunalpolitik) und der ästhetischen Entwicklung einer Bühne skizziert werden, diskursbezogen gestützt durch Zeitungsberichte, Interviews und Dokumentationen, anhand derer die historische Entwicklung des Marstalls grob in drei Phasen gegliedert werden kann: a) Gründung im Staatstheaterrahmen mit ersten Vernetzungsversuchen nach außen in den 1970ern und 80ern; b) erhöhte künstlerische und kulturpolitische Netzwerkaktivität in den 1990ern; c) Rückbindung an den Staatstheaterbetrieb unter punktueller Einbeziehung von Externen seit der Jahrtausendwende.

Rahmenbedingungen

Seit Anfang der 1970er Jahre, beginnend mit seiner Erschließung und Nutzung als Theaterspielstätte, hat sich der Münchner Marstall kulturpolitisch zu einem regelrechten Verbindungsraum entwickelt. Bereits die Eröffnung im Rahmen des Kulturprogramms zu den Olympischen Spielen 1972 markierte mit dem satirischen Stück *Globales Interesse* von Franz Xaver Kroetz den Versuch, Staatstheater und Stadtleben im kleinen Rahmen widerzuspiegeln – tatsächlich kreiste das Stück inhaltlich um Stadtratssitzungen mit den Themen des Abrisses von Mietshäusern, Mietersorgen und Denkmalschutz. Wolfgang Drews kam in der *FAZ* vom 29.8.1972 zum (vernichtenden) Fazit: „Kroetz schrieb ein Stück für dreißig Minuten und braucht neunzig. Kaugummimidramaturgie. Dürftig währt am längsten. Olympiafanfare.“ Der diesem Eindruck nach desolaten Auftakt änderte freilich nichts an dem wie folgt skizzierten Veranstaltungsrahmen für die nächsten Jahrzehnte:

„der alte Marstall, zur variablen Dépendance der Bayerischen Staatstheater zweckentfremdet. Wo ehemals edle Rösser wieherten, erheben jetzt beliebte Sänger und Schauspieler ihre Stimmen. [...] Anwesend rund hundertachtundsechzig Zuschauer auf ansteigenden Bankreihen [...]“

Wie von Drews angesprochen, war es nicht nur das Bayerische Staatsschauspiel (wie es dessen Homepage in der Spielzeit

2018/19 nahelegt)¹, sondern zunächst sogar in stärkerem Ausmaß die Bayerische Staatsoper, die den Marstall als ihre Experimentierbühne nutzte. Bis Ende der 1970er und Anfang der 1980er Jahre bildeten sich am Marstall Kontakte und Kooperationen im städtischen Kulturleben und schließlich auch außerhalb Münchens heraus. Politisch ist dabei auf folgende Grundkonstellation zu verweisen: Bereits seit den 1960er Jahren stand den durchgehend von der CSU gestellten bayerischen Landesregierungen und Ministerpräsidenten (von der FDP als Juniorpartner 2008-2013 abgesehen und nochmals bis 2018 ohne Koalitionspartner) mit nur einer Ausnahme, Erich Kiesl (CSU, 1978-84), stets ein Oberbürgermeister der SPD gegenüber. Kulturpolitische Kontinuität auf kommunaler Ebene war insofern gegeben, als Jürgen Kolbe 1976 von Georg Kronawitter (SPD, ab 1984 erneut OB) parteilos zum städtischen Kulturreferenten berufen wurde und bis 1988 im Amt blieb. In diese Zeit fällt auch die Gründung von Spielmotor e.V. (1979) mit dem Ziel regelmäßiger internationaler Theaterfestivals unter Einbeziehung der Freien Szene und den Hindernissen geeigneter Spielstätten (vor allem unter dem Schlagwort der „Hallenkultur“) sowie dem anfänglichen Politikum der Förderung durch BMW (vgl. *Annalen Zwanzig Jahre Spielmotor* 1999). Für 2018 wird, in einem Kultur-Gesamtetat der Stadt München von 215 Millionen Euro, der Anteil von Festivals, zu denen neben solchen der

darstellenden Künste auch das Literaturfest gezählt wird, mit „über 1,5 Mio Euro“ beziffert.²

Geht man vom Basisschema zur sozialwissenschaftlichen Analyse von Netzwerken aus – mit Akteuren auf einer Makro-, Meso- und Mikroebene –, so sind im Münchner Marstall und seiner theaterhistorischen Entwicklung Muster von Interaktion und Abhängigkeiten erkennbar, sowohl auf der Makroebene von Landes- und Kommunalpolitik als auch auf der Mikroebene von Theaterproduktion und -angebot sowie den kulturpolitischen und die Theaterleitung betreffenden Mesoebenen. Hinsichtlich der den Marstall betreffenden Makroebene der bayerischen Staatstheater und der über Jahrzehnte gültigen Grundsätze ihrer Bezuschussung bietet die Bestandsaufnahme von Frank Sommer (2013, S. 401) für das Jahr 2012, mit Kulturausgaben in Bayern von damals rund 436,2 Mio. Euro, nach wie vor eine Orientierung:

„Die Übersicht zeigt [...] sehr anschaulich, dass über den Haushalt des Freistaats Bayern vornehmlich Einrichtungen der so genannten Hochkultur gefördert werden – den Debatten um den erweiterten Kulturbegriff in den 1970er Jahren zum Trotz. So fließt [...] rund ein Drittel der Kulturausgaben einzig in die staatlichen Theater. Soziokulturelle Einrichtungen erhalten vom Land keine finanzielle Unterstützung – im Unterschied zur Praxis in zahlreichen anderen Bundesländern.“

Im Jahr 2017 flossen von rund 668 Mio. Euro der Kulturausgaben des Freistaats Bayern rund 259,4 Mio. an die Theater.³ Der Stellenwert des Marstalls ist angesichts eines vergleichsweise geringen Teilbudgets im einstelligen Millionenbereich⁴ vor allem hinsichtlich des Prestiges und sich wandelnder ästhetischer Interessen und Konstellationen im Kunstministerium des Freistaats Bayern und im Kulturreferat der Stadt München zu sehen. Betrachtet man die Netzwerkbeziehungen hinsichtlich des Marstall als Theaterspielstätte, sind seit seiner Eröffnung drei Phasen erkennbar.

Erste Phase: 1972-1993

20 Jahre nach der Eröffnung des Marstalls als Staatstheater-Bühne wurde im Feuilleton der *Süddeutschen Zeitung* nicht nur eine Krise, sondern gleich der „Tod eines Theaterexperiments“ (so die Überschrift, SZ 6.4.1993) vom Kritiker Manuel Brug diagnostiziert, nicht ohne die einstige kulturpolitische Relevanz dieses Experiments hervorzuheben: „Im studentenbewegten 68er-Jahr projiziert [...], war dies während der Rennert-Ära [Günter Rennert, damals Intendant der Bayerischen Staatsoper] der wichtigste, ja revolutionäre Versuch, die traditionsverkrustete, restaurative Haltung des Staatstheaters aufzubrechen“. Dem 1993 scheidenden Leiter des Marstalls Helmut Lehberger (nach einem Intendantenwechsel an der Staatsoper als Produktionsdirektor schließlich in einem anderen Aufgabenbereich tätig)

bescheinigte Brug nicht mehr als das künstlerische Erbe von Walter Haupt, auf den die Experimentierbühne maßgeblich zurückging, „als Nachlaßverwalter [...] mal mit Kindertheater mal mit Uraufführungen“ abgewickelt zu haben.

Tatsächlich war es dem Orchestermitglied und Komponisten Haupt Ende der 1960er Jahre, zur Zeit der Selbst- und Mitbestimmungsdebatte im (west-)deutschen Theater (vgl. Kraus 2006), gelungen, u.a. mittels einer vorangegangenen hausinternen Umfrage zur Rekrutierung möglicher Mitstreiter*innen, seine Ideen einer der Bayerischen Staatsoper angegliederten Experimentierbühne bereits vor der Marstall-Eröffnung zu initiieren und anschließend zu etablieren. Ein im Jahrbuch der Zeitschrift *Opernwelt* gedrucktes Interview (Bachmann 1970, 93) mit Haupt dokumentiert, abseits von Selbst- und Mitbestimmung, allerdings einen anderen Diskurs, dem auch sonst gewohnte Ziele am Theater wie das fristgemäße Erarbeiten einer Produktion untergeordnet werden:

„[...] der Hauptzweck und das, was uns am meisten interessiert, ist die Arbeit [...] Ich sehe die Perspektive zu den Forschungszentren der Industrie darin: die zeitgenössische große Opernform ist etwas, das tot ist. [...] Und vielleicht gelingt es – das ist also sehr eingebildet –, neue Möglichkeiten und Formen des Musiktheaters zu finden. Damit wäre doch der Begriff 'Forschungszentrum' begründet.“

Vor dem Hintergrund, dass Zentren wie das IRCAM in Paris (eröffnet 1977) oder das ZKM in Karlsruhe (gegründet 1989) im selben bzw. erst ein Jahrzehnt später ins Leben gerufen wurden, lässt sich Haupt hier bereits Pioniergeist, ja regelrechtes Potential zum Kultur-Entrepreneur attestieren (das er in späteren Jahren bei Großveranstaltungen außerhalb des Staatstheater-Rahmens unter Beweis stellen sollte). Doch bildeten sich für dieses auf der Mikroebene entwickelte Konzept keine ausreichenden Netzwerkbeziehungen zur Makroebene der Kulturpolitik sowie zur Mesoebene der staatlichen und städtischen Organisation von Kultur- und Bildungseinrichtungen heraus. Im Resümee, das Walter Haupt (1990, S. 62ff.) zum Marstall zog, blieb die Bezeichnung „interdisziplinär“ für die Besetzungen der Projekte bemerkenswerter Weise auf die Zugehörigkeit der Mitwirkenden zu einzelnen Kunstgattungen und -sparten beschränkt („Musiker, Sänger, Tänzer, Schauspieler, Maler, Literaten, Kinetiker, Aktionskünstler“), und auch das „Vermittlungsfeld“, als das er den „Theaterraum“ bezeichnete, blieb „junge[n] Komponisten, Regisseure[n], Darsteller[n], Bühnenbildner[n] etc.“ vorbehalten. Interdisziplinarität im Sinne des Austauschs mit Einrichtungen und Disziplinen im Feld Wissenschaft und Bildung tauchte in Haupts Retrospektive nicht auf, selbst wo sich Ansatzpunkte hierfür gefunden hätten, z.B. seit „1982 alljährlich in enger Zusammenarbeit mit der ‚Pädagogischen

Aktion‘ die Musiktheater-Werkstatt für Kinder“. Neben dieser pädagogischen Arbeit und der Vernetzung in der Neuen Musik und Tanzszene (die auch von seinem Nachfolger Lehberger aufrechterhalten wurde) hob Haupt rückblickend u.a. noch die Show-Oper *Night* von Lorenzo Ferrero hervor. „Stargast war die Popsängerin Gianna Nannini. Im Anschluß an die Vorstellung wurde der Marstall gemäß dem Thema in einer Diskothek umgewandelt.“ Nicht themenbezogen für eine Produktion, sondern mit erweitertem programmatischem Bezug als Verbindungsraum bespielt wurde der Marstall erst zu Beginn der nächsten Phase seiner Nutzung.

Zweite Phase: 1993-2001

Unter der Überschrift „Der Marstall im Techno-Rausch“ meldete Eva-Elisabeth Fischer am 11. Oktober 1993 in der SZ (Münchner Kultur, 16) einen „doppelten Exorzismus von Lehberger und Langeweile“. Die Performance *Shakepearshake Transcoder* von Public Tranceport wurde von Fischer außerdem, angesichts akustisch beschwerlicher Bedingungen, ins Verhältnis zur neu ausgegebenen Marstall-Ausrichtung gesetzt: „Elisabeth Schweeger, die künstlerische Leiterin des Marstalls hat Kommunikation versprochen.“ 1998 sprach Schweeger, die vor ihrem Engagement am Bayerischen Staatsschauspiel als Journalistin und Kunstkuratorin tätig gewesen war, von einer „Schnittstelle“⁵.

Trotz anfänglicher Skepsis gegenüber dem künstlerischen Auftakt überwog in der Berichterstattung früh die Zuversicht und bald regelrechte Euphorie, München als kulturellen Standort im bundesdeutschen ‚Wettbewerb‘ der Städte betreffend:

„Die ‚intermediale urbane Party‘ wird hoffentlich die Initialzündung gegeben haben, daß einige von den Kids sich die nächsten, vielversprechenden Vorstellungen im Marstall anschauen, und sie hat demonstriert, daß München nun den Anschluß sucht an die spartenübergreifenden Künste, die ihren Platz bisher nur im Frankfurter Theater und der Hamburger Kampnagel-Fabrik hatten. Im Marstall scheint nun möglich zu sein, was in der Muffat-Halle bislang gründlich verschlafen wurde, in ästhetischen Grenzgängen die Grenzen der Künste zu sprengen“ (nochmals Fischer, „Der Marstall im Techno-Rausch“).

Tatsächlich war die Phase, in der Elisabeth Schweeger den Marstall leitete, von erhöhter Interaktivität auf der Mesoebene der organisatorischen Vernetzungen geprägt: mit der Freien Szene Münchens und überregional, mit für München neuer Medienkunst sowie mit lokalen und internationalen Festivals. Kulturpolitisch, bis auf die Makroebene ging dies außerdem mit der Kooperation mit dem städtischen Kulturreferat einher, besonders nachdem Julian Nida-Rümelin 1998 SPD-Kulturreferent geworden war. Nida-Rümelin

betonte in einem SZ-Interview (Münchner Kultur 21.1.1999, 16), wiederum von Elisabeth Fischer geführt (die mit der Idee einer städtischen Kooperation mit dem Marstall für zeitgenössischen Tanz auch quasi eine eigene Agenda verfolgte):

„Ein Tanzhaus ist das Fernziel. Auch der Freistaat ist da sicher mit dabei. Aber es hat keinen Sinn, Begehrlichkeiten zu wecken. [...] Das Kulturreferat kooperiert mit Frau Schweeger in einer Reihe über Wissenschaft und Kunst. Da ist die Verbindung sehr gut. Und auch, was die formelle Ebene angeht, zumindest in Sachen Millennium, war das eine erstaunlich angenehme Zusammenarbeit mit dem Kultusministerium. Sogar mit Wissenschaftsminister Zehetmair waren wir uns einig, daß wir die Kulturpolitik nicht in parteipolitische Querelen hereinziehen lassen wollen.“

Noch zwei Monate später (SZ 12.3.99 Münchner Kultur, 17) nannte Nida-Rümelin Elisabeth Schweeger auch unter den Namen für einen möglichen Fachbeirat zur Zukunft des städtischen Volkstheaters, das damals nach einem Intendantenwechsel krisenhaft mit der Organisation des Spielbetriebs und schwindender Publikumsresonanz kämpfte.

Aber bereits Ende desselben Jahres war der von Nida-Rümelin vorsichtig beschworene kulturpolitische Konsens just über die Personalie Elisabeth Schweeger infrage gestellt: Der Intendant des Staatsschauspiels, Eberhard Witt, bat im No-

vember 1999 um vorzeitige Auflösung seines Vertrages zum Ende der Spielzeit 2000/2001 – mit der Begründung von kulturpolitischer Seite eingeschränkter künstlerischer Entscheidungsfreiheit. Neben dem Vertrag des künstlerischen Direktors war offenbar jener für Elisabeth Schweeger als Chefdramaturgin des Staatsschauspiels zurückgehalten worden: „Der Verdacht: Da wollte das Kultusministerium wohl eine missliebige Person ausbremsen – Elisabeth Schweeger, Dampfmacherin aus dem experimentierfreudigen Marstall und immer im Verdacht, ein Theater zu wollen, das Fragen nach einer gesellschaftlichen Relevanz stellt.“ Der Verfasser dieser Zeilen, Georg Diez („Drama dama“ im SZ-Feuilleton vom 17.11.1999, 17), erinnerte in diesem Zusammenhang auch an ein Beispiel aus der Marstall-Historie, als es 1985 bei einer Aufführung von Herbert Achternbuschs *Gust* zu einem Eklat mit der CSUFührung gekommen war (der Schauspieler Josef Bierbichler hatte aus Anlass des Staatsbesuchs südafrikanischer Spitzenpolitiker offene Kritik an der Haltung der Landesregierung zum Apartheidsregime geübt).⁶

Für heftigen Protest in der Theaterszene sorgte nun die Ankündigung im Januar 2000, dass mit dem Ende der Intendanz Eberhard Witt und der Marstall-Leitung von Elisabeth Schweeger auch die (sozio-)kulturelle Öffnung der Spielstätte ein Ende finden sollte. Dieter Dorn kündigte an, in seiner Intendanz den Marstall wieder in den Repertoirebetrieb des Staatsschau-

spiels einzugliedern (primär für neue Stücke). Silvia Stammen fasste es in der SZ (21.1.2000 Münchner Kultur, 20) dahingehend zusammen: „Damit sind sechs Jahre intensive künstlerische und konzeptionell weit über München hinaus sichtbare Arbeit so eben mal vom Tisch gewischt und das seltene Phänomen, dass sich eine Institution als Reflexionsraum dem Dialog mit freien Künstlern öffnet, ist schon wieder Vergangenheit.“ Stammen sammelte in ihrem Artikel „Und das soll nun alles gewesen sein“ auch teils bedauernde, teils aufgebrachte Stimmen aus dem Kulturbetrieb, von Münchner Künstlern wie Herbert Achternbusch und Alexej Sagerer, der Choreografin Wanda Golanka und dem Musiker F. M. Einheit, die unter Schweeger am Marstall gearbeitet hatten, sowie aus der städtischen wie auch unternehmerischen Kulturplanung und -förderung. So wurde Werner Schmitz aus dem Fachbereich Musik, Theater, Tanz des Kulturreferats zitiert, es werde „ja schon länger über so etwas wie ein ‚Performing Art Center‘ nachgedacht“. Dem Nachdenken folgten aber ebenso wie dem Wunsch, weiter mit Schweeger zusammenarbeiten zu können, keine Taten. Schweeger hatte ihrerseits schon 1999 anlässlich des *SPIELART*-Festivals – neben der Münchner Biennale für neues Musiktheater eine der Errungenschaften von Spielmotor (s.o.) mit großer Kontinuität – grundsätzliche Kritik an mangelndem bzw. schwindendem Interesse für künstlerische Innovation seitens Kulturpolitik und Sponso-

ren geübt: „Wenn ich nicht Massen garantieren kann, dann hab' ich auch keine Existenzberechtigung.“ (zitiert nach Drewes 2010, S. 122).

Mit dem Wechsel von Julian Nida-Rümelin in die Bundespolitik, der ebenfalls ins Jahr 2001 fiel, verschwand auch auf der kulturpolitischen Makroebene ein entscheidender Akteur, der in den vorangegangenen Jahren im Netzwerk um den Marstall tätig gewesen war. Als „Kulturstaatsminister“ bzw. Beauftragter der Bundesregierung für Kultur und Medien betätigte sich Nida-Rümelin damit im Übrigen in jenem Ressort, dessen Einrichtung unter Bundeskanzler Gerhard Schröder zwei Jahre vorher vom (im zitierten Interview mit Nida-Rümelin erwähnten) bayerischen Minister Hans Zehetmair als „so überflüssig wie ein Marineministerium für Österreich“ [zitiert nach Sommer, auch Nieland 2009, S. 235], und, in anderen Quellen „Marineminister(ium) für die Schweiz] bezeichnet hatte. Im Kleinen zeichneten sich hier föderale Konflikte ab, die um die Jahrtausendwende insbesondere zwischen Berlin und Bayern bezüglich der erhöhten öffentlichen Kulturausgaben des Bundes seit 1990 eskalieren sollten, wie z.B. anlässlich des Hauptstadtkulturvertrages 2004 (Sommer, S. 407).

Die Jahre ab 2001 in und um den Münchener Marstall spiegeln passenderweise auch die Tendenzen des Beharrens auf föderaler Unabhängigkeit und diffusen

Willens zur Repräsentation in der bayerischen (Kultur-)Politik wider.

Ende offen: Dritte Phase seit 2001

Nach der angekündigten (Rück-)Verwandlung des Marstalls in eine Repertoire-Spielstätte des Staatsschauspiels und Umbaumaßnahmen kam dort auch die 2003 eingeläutete Sparpolitik der bayerischen Landesregierung zum Tragen. Für 2004 stand anlässlich der durch die CSU beschlossenen flächendeckenden Kürzung öffentlicher Ausgaben um 5% (mit dem Ziel eines ausgeglichenen Haushaltes) ein Etatschwund des Staatsschauspiels von 940.000,- Euro im Raum (SZ 15.1.2004, Artikel „Spare für die Not“ von Egbert Tholl, Bayernteil, S. 13). Dieser Fehlbetrag war durch Senkung der Betriebskosten allerdings schon im Vorhinein abgedeckt worden; die Renovierung des Marstalls und des Cuvilliés-Theaters schränkte den Spielbetrieb in den Nebenspielstätten ohnehin zeitweise ein.

Während die Nutzung des Marstalls unter Dieter Dorn bis zum Ende seiner Intendanz im Jahr 2011 kaum Furore machte, bildete sich 2007 auf der Makroebene der Landespolitik die aufsehenerregende und vom damaligen CSU-Finanzminister Kurt Faltlhauser (n.b. nicht im Kulturressort!) aktiv geförderte Plan zum „Kulturobjekt Marstall“ heraus: Dieser sah die Neugestaltung des Marstall-Areals für einen neuen Münchner Konzertsaal vor. Parteiübergreifend – nicht zuletzt musste die

CSU 2008-2013 mit der FDP koalieren und gab dabei das Kulturressort ab – scheiterte dieses Vorhaben aber neben städteplanerischen Hürden an Widerständen einzelner Interessengruppen wie der Akademie der Schönen Künste, die den offenen Brief „Rettet Klenzes Marstall!“ mit historischen Argumenten zur Erhaltung der Architektur vorlegte.

Ästhetisch hat sich seit Antritt des Staatsschauspiel-Intendanten Martin Kušej im Jahr 2011, verglichen mit früheren Jahren, eine gleichsam hybrid anmutende Art und Weise der Bespielung des Marstalls herausgebildet: Theatertexte aus der jüngeren Vergangenheit (meistens für kammer-spielartige Konstellationen und Besetzungen), Diskussionsveranstaltungen, vereinzelt Produktionen freier Performance-Gruppen und Kollektive sowie einmal in der Spielzeit das Festival „Marstallplan“ mit integriertem Wettbewerb für Nachwuchsregie bzw. zuletzt (2018) für neue internationale Stücke.

Für Spannung, was die Zukunft des Marstalls betrifft, ist gesorgt, nicht nur weil in der Spielzeit 2019/20 mit Andreas Beck als Intendant des Staatsschauspiels ein Akteur die Szene betreten soll, der bereits als Dramaturg unter Eberhard Witt und Elisabeth Schweeger am Haus tätig war. Von den kulturpolitischen Rahmenbedingungen her hatte schon im Sommer 2016 Christian Krügel in der SZ unter der Überschrift „München bekommt zwei neue Bühnen“⁷ von Plänen unter dem damali-

gen Kultusminister Ludwig Spaenle berichtet, die Theaterwerkstätten des Marstalls auszulagern und ihn dergestalt umzubauen, dass er wieder das Staatsschauspiel und die Staatsoper gemeinsam, diesmal aber jeweils mit einer eigenen Bühne beherbergen könnte. Vielleicht bestünde darin sogar ein Potential zu stärkerer spartenübergreifender Kooperation der Staatstheater. Dieses blieb bisher, sowohl vor als auch nach 1993 ungenutzt – trotz einzelner Produktionen des Gärtnerplatztheaters im Marstall in den 1980er Jahren (Cromme 2013, 161) und einzelner gemeinsamer Projekte von Staatsschauspiel und Staatsoper, wie anlässlich der Reihe Festspiel+ im Rahmen der Münchner Opern-Festspiele 2000.

Sollten sich derartige Pläne konkretisieren, wird sich wiederum die Frage nach Tendenzen institutioneller Öffnung bzw. Schließung stellen – und nach zwischen den Netzwerk-Ebenen vermittelnden Instanzen, quasi als „Figuren des Dritten“ mit einer Stabilisierungsfunktion (Bedorf 2010), wie sie Elisabeth Schweeger zwischen mitunter konfliktträchtigen Parteien – Staatstheaterbetrieb und Freier Szene bzw. den kulturpolitischen Ebenen des Landes und der Kommune – zumindest vorübergehend ausüben konnte. Ob und in welcher Form eine solche Funktion ab Herbst 2019 reaktiviert werden kann, wäre dann im Detail zu betrachten und weiter zu verfolgen.

Nachweise / References

Archiv FAZ und SZ (Zugriff via BSB München).

Bachmann, Claus Henning: „Start ins Unge-
wisse. Ein Gespräch mit Walter Haupt über die
Experimentierbühne der Bayerischen Staats-
oper“. In: *Oper. das Jahrbuch. Jahrbuch der
Zeitschrift Opernwelt*. Berlin: Der Theaterver-
lag – Friedrich, 1970. 92-98.

Bedorf, Thomas: „Stabilisierung und/oder Irri-
tation. Voraussetzungen und Konsequenzen
einer triadischen Sozialphilosophie“. In: Be-
dorf, Thomas/Fischer, Joachim/Lindemann,
Gesa [Hg.]: *Theorien des Dritten. Innovationen
in Soziologie und Sozialphilosophie*. Mün-
chen: Wilhelm Fink, 2010. 13-32.

Cromme, Rasmus: *Thaliens Vermächtnis am
Gärtnerplatz: Positionierung durch Program-
mierung; historisch-empirische Fallstudie zu
Repertoireentwicklung und Produktpotential
des Staatstheaters am Gärtnerplatz München*.
Laaber-Verlag, 2013.

Drewes, Miriam: *Theater als Ort der Utopie:
zur Ästhetik von Ereignis und Präsenz*. Biele-
feld: transcript, 2010 (Theater- und Tanzwis-
senschaft, Bd. 12).

Großer, Helmut: „Muß Oper so teuer sein?“
In: Bayerische Staatsoper [Hg.]: *1977/78-1981
/82. Ein Rückblick*. München: Eigenpublikati-
on, 1982. 242-249.

Haupt, Walter: „Die Experimentierbühne der
Bayerischen Staatsoper“. In: Everding, August
[Hg.]: *Leuchtendes München. Weltstadt der
Musik. Eine Hommage an die Musik und das
Musiktheater*. Wien: Paul Neff, 1990, S. 62-66.

Kraus, Dorothea: „Zwischen Selbst- und Mit-
bestimmung: Demokratisierungskonzepte im
westdeutschen Theater der frühen siebziger
Jahre“. In: Gilcher-Holtey, Ingrid/Kraus, Doro-
thea/Schößler, Franziska [Hg.]: *Politisches Thea-
ter nach 1968. Regie, Dramatik und Organisa-
tion*. Frankfurt/New York, 2006, 125-152.

Nieland, Jörg-Uwe: *Pop und Politik. Politische
Popkultur und Kulturpolitik in der Medienge-
sellschaft*. Köln: Halem, 2009.

Röper, Henning: *Handbuch Theatermanage-
ment: Betriebsführung, Finanzen, Legitimati-
on und Alternativmodelle*. Köln: Böhlau, 2001.

Sommer, Frank: „Kulturpolitik“. In: Glaab, Ma-
nuela/Weigl, Michael [Hg.]: *Politik und Regie-
ren in Bayern*. Wiesbaden: Springer VS, 2013,
399-411.

Spielmotor München e.V. [Hg.]: *Annalen einer
Initiative. Zwanzig Jahre Spielmotor*. Mün-
chen: Eigenpublikation, 1999.

1

Residenz Theater [Hg.]: „Marstall“. Entn. *Re-
sidenztheater*
<[https://www.residenztheater.de/artikel/marstal](https://www.residenztheater.de/artikel/marstall)
l>, letzter Zugriff: 10.1.2019).

2

Kulturreferat München [Hg.]: „Zahlen, Daten
Fakten“. Entn. *München.de Das offizielle Stadt-
portal* <[https://www.muenchen.de/rathaus/Stadt
verwaltung/Kulturreferat/Wir-ueberuns/Zahlen
_Daten_Fakten.html](https://www.muenchen.de/rathaus/Stadtverwaltung/Kulturreferat/Wir-ueberuns/Zahlen_Daten_Fakten.html)>, letzter Zugriff: 10.1.2019.

3

Bayerisches Staatsministerium für Wissen-
schaft und Kunst [Hg.]: „Förderung und An-
reize für Talente“. Entn. *Bayerisches Staats-
ministerium für Wissenschaft und Kunst*
<[https://www.stmwk.bayern.de/kunst-und-kultur
/foerderung.html](https://www.stmwk.bayern.de/kunst-und-kultur/foerderung.html)> letzter Zugriff 10.1.2019.

4

Wie erwähnt, wurde der Marstall von 1972 bis
1993 alternierend von Staatsschauspiel und
Staatsoper bespielt, aber unter Austausch von
künstlerischem Personal und Nutzung ge-
meinsamer technischer Kapazitäten. Daher
sind allein schon die (Teil-)Budgets beider
Staatstheater schwer zu beziffern, bei einem
Jahresetat der Staatsoper von ca. 67 Millionen
DM in den 1970er Jahren (Großer 1982, S.
242) und dem Staatsschauspiel mit einem Etat
von über 23 Millionen DM in den 1990ern
(Röper 2006, S. 102). Schwankungen ergeben
sich zudem ab der Saison 1993/94, trotz der
vornehmlichen Nutzung durch das Staats-
schauspiel, vor allem hinsichtlich des zu-
nächst erweiterten und nach 2000 phasenwei-
se (aufgrund von Renovierung) eingeschränkten
bzw. ausgesetzten Spielbetriebes.

5

Schütz, Heinz: „‘Vielleicht befinden wir uns an
einer Schnittstelle, wo Kunst kein Thema, kein
Gegenstand mehr ist‘. Heinz Schütz im Ge-
spräch mit Elisabeth Schweeger, Leiterin des
Münchener Marstalls.“ Entn. *KUNSTFORUM
International*
<[https://www.kunstforum.de/artikel/vielleicht-be
finden-wird-uns-an-einer-schnittstelle-wo-kunst-
kein-thema-kein-gegenstand-mehr-ist/](https://www.kunstforum.de/artikel/vielleicht-befinden-wird-uns-an-einer-schnittstelle-wo-kunst-kein-thema-kein-gegenstand-mehr-ist/)>,zahlung

spflichtig, letzter Zugriff: 10.1.2019.

6

O.A.: „Der letzte Terrorist? Affäre in München. Bier-bichler, Botha und die CSU.“ Entn. *Zeit Online* <<https://www.zeit.de/1985/50/der-letzte-terrorist>>, letzter Zugriff: 10.1.2019.

7

Krügel, Christian: „München bekommt zwei neue Bühnen.“ Entn. *Süddeutsche Zeitung* <<https://www.sueddeutsche.de/muenchen/kultur-muenchen-bekommt-zwei-neue-buehnen-1.3085725>>, letzter Zugriff 10.1.2019;
siehe auch: Bieber, Matthias: „Marstall. Jetzt spricht der Intendant.“ <<https://www.merkur.de/kultur/marstall-jetzt-spricht-resi-intendant-martin-kusej-6597570.html>>, letzter Zugriff: 10.1.2019.



Working Papers

Die Working Papers „Institutionelle Transformationsdynamiken in den Darstellenden Künsten“ erlauben sowohl theoretische als auch empirische Auseinandersetzungen mit dem Themenfeld der Forschungsgruppe. Die kurzen Beiträge dienen der kritischen Diskussion theoretischer Konzepte, der Darstellung aktueller empirischer Erhebungen und der Zusammenfassung erster Zwischenergebnisse. Aus diesem Grund sollten die Working Papers nicht als abgeschlossene theoretische Beiträge, sondern vielmehr als Einladung zum Austausch konzeptueller Positionen und empirischer Forschungsergebnisse betrachtet werden.

Herausgeber

- Prof. Dr. Christopher Balme, Ludwig-Maximilians-Universität München
- Prof. Dr. Axel Haunschild, Leibniz Universität Hannover
- Prof. Dr. Birgit Mandel, Universität Hildesheim
- Dr. Bianca Michaels, Ludwig-Maximilians-Universität München
- Prof. Dr. Anno Mungen, Universität Bayreuth
- Dr. Eckhard Priller, Maecenata Institut für Philanthropie und Zivilgesellschaft Berlin
- Prof. Dr. Franziska Schößler, Universität Trier
- Prof. Dr. Gerald Siegmund, Justus-Liebig-Universität Gießen
- Prof. Dr. Annette Zimmer, Westfälische Wilhelms-Universität Münster

Urheberrecht und Inhalt

Alle Rechte bleiben den Autoren der jeweiligen Working Papers vorbehalten. Die Autoren sind für den veröffentlichten Inhalt verantwortlich. Die Working Papers bilden lediglich die Ansichten der jeweiligen Autoren und nicht die der Herausgeber ab. Eine Weiterentwicklung des Inhalts sowie dessen finale Publikation sind ausdrücklich möglich.

Erscheinungsort: Ludwig-Maximilians-Universität München, München, 2019.



Working Papers

The Working Papers "Institutional transformations in the performing arts" provide a theoretical as well as empirical examination of the research unit's range of topics. They thus enable a discussion of theoretical concepts, the presentation of ongoing empirical research and a summary of preliminary results. The goal of the short contributions is to present, critically examine and further develop theoretical concepts. The Working Papers, then, should not be understood as conclusive theoretical contributions, but rather as an invitation to exchange conceptual positions and empirical results.

Editors

- Prof. Dr. Christopher Balme, Ludwig-Maximilians-Universität München
- Prof. Dr. Axel Haunschild, Leibniz Universität Hannover
- Prof. Dr. Birgit Mandel, Universität Hildesheim
- Dr. Bianca Michaels, Ludwig-Maximilians-Universität München
- Prof. Dr. Anno Mungen, Universität Bayreuth
- Dr. Eckhard Priller, Maecenata Institut für Philanthropie und Zivilgesellschaft Berlin
- Prof. Dr. Franziska Schöbeler, Universität Trier
- Prof. Dr. Gerald Siegmund, Justus-Liebig-Universität Gießen
- Prof. Dr. Annette Zimmer, Westfälische Wilhelms-Universität Münster

Copyright and Content

The copyright remains with the authors of the respective Working Papers. The authors are responsible for the published content. The Working Papers reflect the views of their respective authors and not those of the editors. Further development and the final publication of the content elsewhere by the authors are explicitly possible.

Place of publication: Ludwig-Maximilians-Universität München, Munich, 2019.