

Studienabschlussarbeiten

Fakultät für Geschichts- und
Kunstwissenschaften

Lin, Yan:

Stadttheater in der Stadtgesellschaft heute und in der
Zukunft: Die Positionierung der Münchner
Kammerspiele unter den Intendanten Johan Simons,
Matthias Lilienthal und Barbara Mundel (2010-2020)

Masterarbeit, Wintersemester 2022

Gutachter*in: Syzmanski-Düll, Berenika

Fakultät für Geschichts- und Kunstwissenschaften
Institut der Theaterwissenschaft
Theaterwissenschaft

Ludwig-Maximilians-Universität München

<https://doi.org/10.5282/ubm/epub.96118>

Ludwig-Maximilians-Universität München
Theaterwissenschaft München

Hausarbeit zur Erlangung des akademischen Grades Master of Arts (M.A.)
- Masterarbeit -

**Stadttheater in der Stadtgesellschaft heute und in der Zukunft:
Die Positionierung der Münchner Kammerspiele unter den
Intendanten Johan Simons, Matthias Lilienthal und Barbara Mundel
(2010-2020)**

Vorgelegt von Yan Lin

Fach: Theaterwissenschaft
Prüfer: Prof. Dr. Berenika Syzmanski-Düll

München, den 22. Februar 2022

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitung und Fragestellung	1
1.1	Zum Thema der „Positionierung der (Stadt-)Theater in der Stadtgesellschaft“	1
1.2	Zur Fallstudie der Münchner Kammerspiele.....	5
1.2.1	Begründung für die Fallauswahl	5
1.2.2	Die Geschichte der Münchner Kammerspiele und ihr Geist....	6
1.2.3	Die charismatische Herrschaft von Intendanten.....	9
1.3	Zur Methodik und zum Aufbau der Arbeit.....	11
2	2010 bis 2015 unter Johan Simons: Vom deutschen Traditionstheater zur europäischen Spielstätte.....	14
2.1	Neues Gesicht, Neuer Anfang	15
2.2	Das Stadttheater „mitten in der Stadt – mitten in Europa“.....	17
2.2.1	Ein „Hotel Europa“ auf der Grundlage der europäischen Gemeinschaft	17
2.2.2	Die Theaterproduktionen auf der Grundlage der städtischen Kultur	20
2.3	Ein Utopie-Raum der Stadtbewohner am Abend	24
2.3.1	Ein Ort, der gerne über Moral und Mentalität spricht	24
2.3.2	Die auf literarischen Werken konzentrierte Dramaturgie	25
2.4	Fazit: Eine gemäßigte Reform auf Grundlage der lokalen Kultur	28
3	2015 bis 2020 unter Matthias Lilienthal: Vom europäischen Haus zum internationalen offenen Ort.....	30
3.1	Ein Stadttheater, das nationale Grenzen überwindet.....	32
3.2	Hybridisierung zwischen Stadttheater und Freien Szenen	35
3.2.1	Eine Institutionskritik am Stadttheater	35
3.2.2	Mehr frisches Blut oder eine Krise?.....	38
3.3	Die Provokation der urbanen Realität als Theaterkunst	43
3.4	Fazit: Eine radikale Reform durch einen Sozialisten	45
4	In der Pandemie 2020 unter Barbara Mundel: Stadttheater, ein Theater für die Stadt	48
4.1	Auf der Suche nach dem Stadttheater der Zukunft.....	49

4.1.1	Die Stadtbürgerschaft als Programmkern.....	49
4.1.2	Der Begriff der theatralen Öffentlichkeit und ihr historischer Wandel	52
4.2	Netz-Stadttheater: Internet als Teil der Stadt	54
4.2.1	Verlagerung des öffentlichen Raums	54
4.2.2	Digitalität der Dramaturgie an den Netz-Kammerspielen.....	56
4.3	Fazit: Eine Theater-Zukunftsdenkerin.....	59
5	Fazit: Die Prinzipien der Positionierung von zeitgenössischen Stadttheatern in der Stadtgesellschaft	61
6	Literaturverzeichnis	70
7	Abbildungsverzeichnis.....	79

1 Einleitung und Fragestellung

1.1 Zum Thema der „Positionierung der (Stadt-)Theater in der Stadtgesellschaft“

Der Begriff der Stadtgesellschaft wurde erstmals Mitte der 1990er Jahre im öffentlichen Diskurs im Rahmen der Stadtsoziologie und Politik verwendet und ist in den letzten Jahren vermehrt in Debatten über die Zukunft der Stadttheater aufgetaucht. Beispielsweise werden häufig folgende Fragen gestellt: Was macht den gesellschaftlichen Wert von Stadt- und Staatstheatern aus? Welche Rolle nehmen Stadttheater heute noch für das Zusammenleben ein? Wie sollen sich die gegenwärtigen Stadttheater in einer pluralisierten Stadtgesellschaft positionieren? Laut der Theaterwissenschaftlerin Birgit Mandel wird das Forschungsthema „Bedeutung der Stadt- und Staatstheater für die Stadtgesellschaft“ als die Verankerung der Theater in der Bevölkerung einer Stadt verstanden – über das Theaterpublikum hinaus – sowie als eine Erweiterung der Aufgaben von Stadttheatern im Sinne von kulturellem Community-Building.¹ Deshalb handelt es sich bei dem Thema der „Positionierung der (Stadt-)Theater in der Stadtgesellschaft“ in der vorliegenden Arbeit hauptsächlich um eine Diskussion über die Relevanz der Stadttheater in Bezug auf ihre jeweilige Stadt und deren Bewohner.

Christopher Balme gab in seinem Artikel durch die sechs Legitimationsmythen einen Überblick über alle Positionierungen des Theaters im europäischen Kontext. Das seit dem 18. Jahrhundert als „moralisches Gut“ bezeichnete Theater zeigte seine aktualisierte Version Ende des 20. Jahrhunderts als „soziales Gut“; gestützt auf Benedict Andersons Terminologie „die imaginierte Gemeinschaft“ werde das Theater darüber hinaus als „Gemeinschaft“ und als „kreatives Gut“ betrachtet. Die fünfte Legitimationsmythe des Theaters sei als „öffentliches Gut“ ohne Marktveränderung, und es gelte natürlich in vielen Tourismusmetropolen immer noch als „Marktgut“.² Institutionsgeschichtlich gesehen war das deutsche Theater vor dem Ersten Weltkrieg ein kommerzielles Unterfangen, das allerdings zum Teil von den Städten bezuschusst

¹ Vgl. Ebd. hier 244–245.

² Vgl. Christopher Balme, „Legitimationsmythen des deutschen Theaters: eine institutionsgeschichtliche Perspektive,“ in *Cultural Governance: Legitimation und Steuerung in den darstellenden Künsten*, hg. von Birgit Mandel und Annette Zimmer (Wiesbaden: Springer VS, 2021), 19–42.

wurde.³ Unter der Ausweitung bürgerlicher Öffentlichkeit und der Gründung öffentlicher Kulturpolitik wurden die kommerziellen Theater institutionell in Regiebetrieben von Staat und Stadt umgewandelt, und somit wurde das deutsche staatliche und kommunale Theatersystem legitimiert.⁴ Das heißt, die Theater wurden zu öffentlichen, subventionierten Kultureinrichtungen, die verpflichtet waren, kulturelle Programme für die Bürger anzubieten.⁵ Infolgedessen bildete sich im deutschen öffentlichen Theatersystem eine solche Institution, dass regelmäßige Repertoires eines Theaters durch ein festes Ensemble an festen hauseigenen Spielstätten unter der Unterstützung beachtlicher öffentlicher Förderung aufgeführt werden.

Laut der Theaterstatistik des Deutschen Bühnenvereins 2018/2019 gebe es insgesamt 142 Staatstheater, Stadttheater und Landesbühnen sowie 128 Orchester in Deutschland.⁶ Das weltweit einzigartige Theatersystem in Deutschland ist auf die Pfadabhängigkeit der historischen Theaterpositionierungen zurückzuführen. Im 18. Jahrhundert schrieb der erste Dramaturg Gotthold Ephraim Lessing „Hamburgische Dramaturgie“, um die interne Theaterkunst mit der externen Öffentlichkeit zu verbinden und dem Hamburger Nationaltheater eine erzieherische Wirkung zuzuschreiben.⁷ Danach wurde am 26. Juli 1784 die Rede Friedrich Schillers „Die Schaubühne als moralische Anstalt“ veröffentlicht, die heute als wichtige künstlerische Positionsbestimmung gilt.⁸ Die deutschen Theater wurden damals als potenzielle Kraft für die Herausbildung der einheimischen Kultur während der Aufklärung betrachtet und somit wurde das Theater als „sittliche Bürgers Abendschule“⁹ beschrieben. Um einen respektierten Status für die deutsche Theaterlandschaft innerhalb Europas zu finden, wurde darüber hinaus der ästhetische Darstellungsstil – die in der Vergangenheit dominierten französischen Komödie und Melodramen – auch zu

³ Vgl. Christopher Balme, „Stadt-Theater: Eine deutsche Heterotopie zwischen Provinz und Metropole,“ in *Großstadt: Motor der Künste in der Moderne*, hg. von Burcu Dogramaci (Berlin: Mann, 2010), 64.

⁴ Vgl. Bernd Wagner, *Fürstenhof und Bürgergesellschaft: zur Entstehung, Entwicklung und Legitimation von Kulturpolitik* (Essen: Klartext Verl., 2009), 427.

⁵ Vgl. ebd.

⁶ Deutscher Bühnenverein. „Theaterstatistik 2018/2019,“ letzter Zugang am 10. Jan. 2022, <https://www.buehnenverein.de/de/publikationen-und-statistiken/statistiken/theaterstatistik.html>.

⁷ Vgl. Evelyn Deutsch-Schreiner, *Theaterdramaturgien von der Aufklärung bis zur Gegenwart* (Köln, Weimar, Wien: Böhlau Verlag, 2016), 27–54.

⁸ Vgl. ebd. 64.

⁹ Hilde Haider-Pregler, *Des sittlichen Bürgers Abendschule: Bildungsanspruch und Bildungsauftrag des Berufstheaters im 18. Jahrhundert* (München: Jugend-und-Volk-Verl.-Ges., 1980).

deutschen Originaldramen verändert.¹⁰ Daraus ist deutlich zu erkennen, dass die Wahrnehmung der Theaterpositionierung eng mit der Legitimität der Theaterinstitutionen, der Entwicklung der Theaterpolitik und der künstlerischen Theaterformen im Zusammenhang steht.

Doch das über eine langfristige Entwicklung gewachsene Theatersystem war nicht unzerstörbar. Spätestens seit Beginn der 1970er Jahre sind die Theater mit einer extrem turbulenten Umwelt konfrontiert, aufgrund der tiefgreifenden gesellschaftlichen Umwälzungen, dem demographischen Wandel, der allgemeinen Restrukturierung der öffentlichen Verwaltung und der Finanzkrise der kommunalen Haushalte, sowie ausgeprägten kulturell-ästhetischen Veränderungen. Wie Matthias von Hartz ausgedrückt hat, könnten die darstellenden Künste in dem Stadt- und Staatstheatersystem, die etwa 90 Prozent der öffentlichen Gelder erhalten, in der Zukunft nur zu 10 Prozent innovativ sein.¹¹ Das Stadttheatersystem befindet sich in einem Legitimationsdilemma, bzw. wie Lynne G. Zucker beschrieb – „organizational slack“¹². Ein weiterer kritischer Grund liegt darin, dass die im 19. Jahrhundert parallel mit dem Urbanisierungsboom entstandenen Stadttheater sich weder an die neue Wirklichkeit in der pluralistischen Stadtgesellschaft anpassten, noch ihre Rolle neu definieren konnten. In der gegenwärtigen deutschen Gesellschaft, die von Globalisierung, Migration und Digitalisierung geprägt ist, haben außerdem die Bürger von heute einen ganz anderen Bildungshintergrund, eine andere kulturelle Herkunft und ästhetische Vorlieben als diejenigen von früher. Es stellen sich deswegen folgende diskussionswürdige Fragen: Wie soll sich ein (Stadt-)Theater in seiner jeweiligen Stadtgesellschaft ausrichten? Gelten die Kultur- und Bildungszwecke der Vergangenheit noch für die heutigen öffentlichen Theater? Welche Neubestimmungen eines Theaters entstanden in der Gegenwart?

Zu diesem Thema bietet Heiner Goebbels seine persönliche Einsicht an, einige der dem Repertoire- und Ensemblebetrieb verpflichteten Häuser in künstlerische Labore

¹⁰ Vgl. Deutsch-Schreiner, *Theaterdramaturgien von der Aufklärung bis zur Gegenwart*, 27–54.

¹¹ Vgl. Matthias von Hartz, „Kunst oder Kerngeschäft?“ In „Heart of the city. Recherchen zum Stadttheater der Zukunft,“ Arbeitsbuch 11, hg. von Josef Mackert, Heiner Goebbels und Barbara Mundel, *Theater der Zeit* 7/8(2011): 30–42.

¹² Johannes Leitner, Michael Meyer, „Organizational Slack and Innovation,“ in *Encyclopedia of Creativity, Invention, Innovation and Entrepreneurship*, hg. von Ellias G. Carayannis (New York: Springer, 2013), letzter Zugang am 10. Jan. 2022, https://doi.org/10.1007/978-1-4614-3858-8_318.

umzuwandeln und damit weitgehend von institutionellen Schwerkräften zu befreien.¹³ Günther Heeg fordert in seinem Beitrag „Die Auflösung des Stadttheaters“ ein „Stadttheater als transkulturelles Theater“¹⁴, da die heutige deutsche Gesellschaft sich tatsächlich in einer Multikultur befindet. Thomas Schmidt hat in seinen Publikationen die Arbeitsstruktur von Stadttheatern deutlich kritisiert und eine Reihe von Anregungen zur Reform über die internen Arbeitsstrukturen an öffentlichen Theatern gegeben.¹⁵ Außerdem steht Hilko Eilts unter dem Gesichtspunkt, dass sich seit Beginn der 1990er Jahre bedeutende Veränderungen in den Repertoires und Spielplänen der Stadt- und Staatstheater vollzogen haben, die sich als Versuch der Theater interpretieren lassen, sich neu in der Stadtgesellschaft der Gegenwart zu verorten.¹⁶ Die Theaterwissenschaftlerin Bianca Michaels argumentiert ebenfalls, dass die verdoppelte Zunahme von „sonstigen Veranstaltungen“ und „theaternahen Rahmenprogramm“ seit den 1990er Jahren auf einen grundlegenden institutionellen Wandel in der Programmgestaltung sowohl deutschlandweit als auch in einzelnen Häusern hinweist.¹⁷ Basierend auf diesem Forschungsstand möchte ich eine Definition zum Thema „Positionierung eines (Stadt-)Theaters in der Stadtgesellschaft“ für die vorliegende Arbeit erstellen. Sie ist als die kulturelle Verortung einer Theaterinstitution in ihrer lokalen städtischen Gesellschaft und das für ihr Publikum konstruierte künstlerische Profil sowie die ästhetischen Eigenschaften ihrer Theaterproduktionen und ihrer dramaturgischen Arbeitsweisen zu verstehen. Darum geht es hauptsächlich bei meiner Arbeit und mit einem konkreten Beispieltheater – den Münchner Kammerspielen – im letzten Jahrzehnt zwischen den Jahren 2010 und 2020 als Fallstudie zur Untersuchung.

¹³ Vgl. Heiner Goebbels, „Der Kompromiss ist ein schlechter Regisseur – Theater als Museum oder Labo: Eine Rede anlässlich des Symposiums, Neue Theaterrealitäten‘ beim Körper Studio Junge Regie 2008 in Hamburg,“ *Theater der Zeit* 6 (2008): 21.

¹⁴ Vgl. Günther Heeg, „Die Auflösung des Stadttheaters. Die Zukunft des Stadttheaters liegt in einer transkulturellen Theaterlandschaft,“ in *Theater entwickeln und planen: Kulturpolitische Konzeptionen zur Reform der darstellenden Künste*, hg. von Wolfgang Schneider (Bielefeld: Transcript, 2013), 240.

¹⁵ Thomas Schmidt, *Theater, Krise und Reform: eine Kritik des deutschen Theatersystems* (Wiesbaden: Springer VS, 2017); *Macht und Struktur im Theater: Asymmetrien der Macht* (Wiesbaden, Springer VS, 2019b).

¹⁶ Vgl. Hilko Eilts, „Diversifizierung der Programme der Stadt- und Staatstheater als Reaktion auf die veränderte Stadtgesellschaft?“ In *Cultural Governance: Legitimation und Steuerung in den darstellenden Künsten*, hg. von Birgit Mandel und Annette Zimmer (Wiesbaden: Springer VS, 2021), 299–318.

¹⁷ Vgl. Bianca Michaels, „Spielplangestaltung im Kampf um Anerkennung – Diversifizierung als Legitimationsstrategie,“ in *Cultural Governance: Legitimation und Steuerung in den darstellenden Künsten*, hg. von Birgit Mandel und Annette Zimmer (Wiesbaden: Springer VS, 2021), 147–164.

1.2 Zur Fallstudie der Münchner Kammerspiele

1.2.1 Begründung für die Fallauswahl

Jedes Städtische Theater hat seine Einzigartigkeit aufgrund der verschiedenen Größen einer Stadt, ihrer speziellen industriellen Kapazität, demographischen Struktur und der unterschiedlichen Institutionsentwicklung. Die Münchner Kammerspiele liegen in der bayerischen Landeshauptstadt – München – einer deutschen und weltweiten Metropole¹⁸ mit einer gut entwickelten Industriestruktur und kulturellen Infrastruktur. Zudem hat die Stadt eine einzigartige bayerische Kultur mit langer Tradition. Laut dem lokalen Demografiebericht 2019 sei außerdem die Jugendquote (unter 20 Jahre) und Altersquote (über 64 Jahre) in München im bundesweiten Vergleich relativ niedrig¹⁹ Aufgrund der hohen ausbildungs- und berufsbezogenen Zuwanderung nach München dominieren die Jahrgänge der 20- bis 45-Jährigen die städtische Bevölkerungsstruktur, mit einem Anteil von fast 60 % und der Ausländeranteil beträgt 28,1 Prozent.²⁰ Hinzu kommt, dass die Gästezahlen Münchens im Zeitraum von 2008 bis 2018 um 71,1 % und die Übernachtungen um 73,9 % gestiegen seien. Der heutige Anteil Münchens an allen Übernachtungen in Bayern in Höhe von 17,4 % sei zehn Jahre zuvor, mit nur 12,8 % deutlich weniger bedeutend gewesen.²¹ Die Zahlen deuten darauf hin, dass die Kulturinteressierten Münchens überwiegend in der Altersgruppe der 20- bis 45-Jährigen zu finden sind und ein erhebliches Publikumspotenzial aus den Touristen der Stadt stammt.

Aus der anderen Perspektive der Theaterinstitution sind die Münchner Kammerspiele sowohl ein deutschlandweit traditionelles Sprechtheater mit einer über hundertjährigen Geschichte, das am Anfang des 20. Jahrhunderts einen institutionellen Wandel vom privaten zum öffentlichen Regiebetrieb miterlebte, als auch eine

¹⁸ GaWC Research Network. "The World According to GaWC 2020," 21. Aug. 2020, letzter Zugang am 10. Jan. 2022, <https://www.lboro.ac.uk/gawc/world2020t.html>.

¹⁹ Vgl. Landeshauptstadt München – Referat der Stadtplanung und Bauordnung. „Demografiebericht München – Teil 1: Analyse und Bevölkerungsprognose 2019 bis 2040 für die Landeshauptstadt,“ letzter Zugang am 10. Jan. 2022, https://stadt.muenchen.de/dam/jcr:9f74fb22-9f40-49de-8c47-32110718ec9e/Demografiebericht_Teil1_2021.pdf.

²⁰ Vgl. ebd.

²¹ Statistisches Amt der Landeshauptstadt München. „Let’s go to Minga*! – Anhalten-der Tourismusboom in München: Entwicklung und Struktur des Münchner Tourismus- und Beherbergungsmarktes 2018,“ letzter Zugang am 10. Jan. 2022, <https://stadt.muenchen.de/dam/jcr:6478ba7e-3f40-4c85-a22d-7d6c5abb41c8/mb190401.pdf>.

renommierte zeitgenössische Spielstätte. Seit 1964 sind die Münchner Kammerspiele nahezu jedes Jahr mit einer oder zwei Inszenierungen beim wichtigsten deutschen Theatertreffen, dem „Theatertreffen Berlin“, vertreten und haben bis 2011 insgesamt 41 Einladungen erhalten und im Jahrzehnt zwischen 2012 und 2021 noch weitere zehn eingeladene Produktionen.²² Seit 2000 wurden die Münchner Kammerspiele zudem fünfmal von der Theaterzeitschrift „Theater heute“ zum „Theater des Jahres“ gewählt und viele Künstler²³ aus dem Theater wurden in anderen Kategorien, wie „Inszenierung des Jahres“, „Schauspieler des Jahres“ und „Bühnenbildner des Jahres“ geehrt, wodurch die künstlerische Innovation und Fähigkeit des Hauses belegt wurde. Der Ruhm der Münchner Kammerspiele verbreitet sich weltweit, beispielsweise ist die Zahl der Artikel mit dem Stichwort „Munich Kammerspiele“ in englischsprachigen Publikationen seit den 1960er Jahren stetig hoch.²⁴ Aus der oben erwähnten Sichtbarkeit der Münchner Kammerspiele und ihrem kreativen Status wird verdeutlicht, dass sie über eine gewisse Repräsentanz unter den zeitgenössischen Theatern verfügen. Eine Studie über die Positionierung von Stadttheatern in der Stadtgesellschaft am Beispiel dieses Stadttheaters in der Metropole ist vorteilhaft, um die Prinzipien der Positionierung zu erforschen, die für Stadttheater in mittleren und großen Städten in der Gegenwart und Zukunft gelten.

1.2.2 Die Geschichte der Münchner Kammerspiele und ihr Geist

Die große Popularität der Münchner Kammerspiele im nationalen und internationalen Theaterkontext ist zum einen auf ihre über 100-jährige Geschichte und zum anderen auf die Leitung durch verschiedene Intendanten zurückzuführen. Die Münchner Kammerspiele, ehemals Lustspielhaus, wurden 1911 als Privattheater gegründet und 1912 offiziell in „Münchner Kammerspiele“ umbenannt.²⁵ Der Begriff

²² Laila Dambekalna, „Preise und Ehrungen – Sternstunden der MK,“ in *100 Jahre Münchner Kammerspiele*, letzter Zugang am 10. Jan. 2022, http://www.100mk.de/preise_und_ehrungen.html.

²³ Bei generellen Personen- und Gruppenbezeichnungen wird in dieser Arbeit zugunsten besserer Lesbarkeit die männliche Form verwendet, die weibliche Form ist aber stets mitgemeint.

²⁴ „Books Ngram Viewer. „Munich Kammerspiele,“ letzter Zugang am 10. Jan. 2022, https://books.google.com/ngrams/graph?content=Munich+Kammerspiele&year_start=1800&year_end=2019&corpus=26&smoothing=3&direct_url=t1%3B%2CMunich%20Kammerspiele%3B%2Cc0#t1%3B%2CMunich%20Kammerspiele%3B%2Cc0.

²⁵ Christine Binder-Catana, „Die Manns und die MK – Der Kampf um Münchens Kultur,“ in *100 Jahre*

„Kammerspiele“ für das Theater wurde zu jener Zeit sehr präzise eingesetzt: Die in einem kleinen Kammerraum stattfindenden Schauspiele. Genauer ausgedrückt widmete sich das Theater anspruchsvollen Aufführungen der modernen naturalistischen Theaterkunst oder Kabarettis unter den Bedingungen einer kleinen Theatertruppe und begrenzter Mittel. 1926 zogen die Kammerspiele in die heutige Maximilianstraße um, und das Gebäude ist eines von zwei erhaltenen Jugendstiltheatern in Deutschland, neben dem Stadttheater Cottbus.²⁶

Seit 1933 gingen die Kammerspiele in den Besitz des städtischen Kulturreferats über und wurden zum kommunal subventionierten Theater.²⁷ Otto Falckenberg wurde 1939 der erste kommunale Intendant im legitimierte Sinne. Obwohl die künstlerischen Darbietungen des Hauses aufgrund der Vorgaben und Gesetze des NS-Regimes zurückhaltend waren, leistete Falckenberg hartnäckigen Widerstand, um die direkte Kontrolle durch die Nationalsozialisten zu vermeiden und die künstlerische Freiheit zu gewährleisten. Dies führte dazu, dass ein Charakter *des mutigen politischen Kampfs* an den Kammerspielen seit den Falckenberg-Jahren gebildet wurde. Nach der schwierigen Zeit der Nachkriegsdepression setzten die Münchner Kammerspiele ihre schöpferischen, diskursiven und physischen Energien weiter frei. Zum Beispiel unterbrachen während der Studentenrevolte im Mai 1968 die Schauspieler und das Bühnenpersonal des Hauses die Aufführung für zehn Minuten und protestierten auf der Bühne gegen die bevorstehende Verabschiedung der Notstandsgesetze.²⁸ Diese Protestwelle führte bald zu weiteren Nachahmungen in anderen deutschen Theatern. In der weiteren politischen Auseinandersetzung mit dem Vietnamkrieg forderte der Schauspieler Wolfgang Neuss bei der Premiere der Produktion „Vietnam Diskurs“ am 5. Juli 1968 das Publikum auf, Waffen und Geld für den Vietcong zu spenden.²⁹ Obwohl das Stück nach vier Aufführungen abgesetzt wurde, wurde der Geist der Kammerspiele – *an der politischen Realität radikal teilzunehmen* – in den kulturell aktiven 1960er Jahren allmählich umrissen.

Münchner Kammerspiele, letzter Zugang am 10. Jan. 2022, http://www.100mk.de/die_manns_und_die_mk.html.

²⁶ Sandra Ballas, „Der Jugendstil – Richard Riemer Schmid und die MK,“ in *100 Jahre Münchner Kammerspiele*, letzter Zugang am 10. Jan. 2022, http://www.100mk.de/der_jugendstil.html.

²⁷ München.de, „Münchner Kammerspiele – Schauspielhaus: Spielplan, Geschichte, Ensemble,“ letzter Zugang am 10. Jan. 2022, <https://www.muenchen.de/veranstaltungen/orte/139973.html>.

²⁸ Nicole Zweckerl, „Protest durch Pause – Protestaktionen in München,“ in *100 Jahre Münchner Kammerspiele*, letzter Zugang am 10. Jan. 2022, http://www.100mk.de/protest_durch_pause.html.

²⁹ Nicole Zweckerl, „Vietnam Diskurs – Die Bühne als politische Anstalt,“ in *100 Jahre Münchner Kammerspiele*, letzter Zugang am 10. Jan. 2022, http://www.100mk.de/viet_nam_diskurs.html.

1983 begann die „Ära Dorn“ bei den Kammerspielen. Der künstlerische Stil und die administrative Art von Dieter Dorn prägten das Haus ein Vierteljahrhundert lang. Dieter Dorn wurde zu Beginn von Intendant Hans Reinhard Müller als Nachwuchs der „jüngeren Regiegeneration“ an die Kammerspiele geholt, in der Hoffnung, die Monotonie der Münchner Theater zu beenden.³⁰ Unter seiner Führung, zunächst als Oberspielleiter und später als Intendant, entwickelte sich die künstlerische Ausrichtung der Theaterarbeit als „publikumsorientiert, textzentriert und basierend auf dem hochwertigen Spielbetrieb“.³¹ Dies spielte eine entscheidende Rolle für die spätere Entwicklung der Kammerspiele, da diese Ausrichtung sowohl zu einem festen historischen Geist des Theaterhauses als auch zu einer unerschütterlichen Tradition gehörte.

Trotz der politisch-ästhetischen Errungenschaften im 20. Jahrhundert galten die Münchner Kammerspiele im Vergleich zu den Theatern in der kulturellen Hochburg Berlin als ein relativ traditionelles deutschsprachiges Sprechtheater. Das Kulturreferat Münchens traf daher eine wichtige Entscheidung: Frank Baumbauer, den erfahrenen Theaterleiter, als ersten Intendanten der Kammerspiele im neuen Jahrhundert einzuladen. Der in München geborene Baumbauer arbeitete am Düsseldorfer Schauspielhaus, am Bayerischen Staatsschauspiel, am Staatstheater Stuttgart, am Theater Basel und am Deutschen Schauspielhaus Hamburg sowie bei vielen Festivals. Im Jahr 2001 übernahm er die Leitung des Hauses von Dorn und gab dem Traditionshaus eine innovative Entwicklung, wodurch die Kammerspiele ihre erste große Veränderung erfuhren. Im Gegensatz zur klassisch-literarischen Ära Dorns erreichte Baumbauer eine gegenwärtige Ausrichtung der Kammerspiele, indem er zeitgenössische Regisseure wie Stephan Kimmig, Andreas Kriegenburg, Luc Perceval und René Pollesch ins Haus einlud, sowie durch die Zusammenarbeit mit der provokanten und streitbaren Autorin Elfriede Jelinek. Während seiner achtjährigen Amtszeit wurden zwölf Produktionen der Münchner Kammerspiele zum Berliner Theatertreffen eingeladen. Darüber hinaus setzte er sich für urbane Projekte ein, wie zum Beispiel das Projekt „Bunnyhill“, wodurch die darstellenden Künste von der Innenbühne des Theatergebäudes in die Außenräume der Stadt verlagert wurden. Indem

³⁰ Elsa B. „Dorn – ‚Lebenslänglich!‘“ In *100 Jahre Münchner Kammerspiele*, letzter Zugang am 10. Jan. 2022, http://www.100mk.de/die_aera_dorn.html.

³¹ Vgl. Christina Haberlik, *Das Münchner Ensemble und Dieter Dorn*, hg. von Deutschen Theatermuseum München (Leipzig: Henschel [u.a.], 2008), 112–117.

er sich auf öffentliche Dialoge mit anderen Gruppen in der Stadt konzentrierte, förderte er auch die Entwicklung vielfältiger kultureller Austauschprogramme für Studierende und richtete die erste theaterpädagogische Abteilung in Deutschland während seiner Amtszeit ein.

Meiner Ansicht nach markieren die Jahre 2001 bis 2009 einen entscheidenden Wendepunkt, in dem sich die Münchner Kammerspiele zu einem der gefragtesten deutschsprachigen zeitgenössischen Sprechtheater entwickelten. Baumbauer legte eine klare strategische Ausrichtung fest und entwarf Entwicklungspläne für die Münchner Kammerspiele. Seine Leistungen wurden auch offiziell gewürdigt: Die Münchner Kammerspiele wurden 2019 zum „Theater des Jahres“ gekürt, und Baumbauer selbst erhielt im selben Jahr den Kulturellen Ehrenpreis der Landeshauptstadt München. Wie die Münchner Kammerspiele auf dieser historischen Grundlage weiterentwickelt wurden und wie sich das Haus nach der Intendanz Baumbauers unter den drei nachfolgenden Intendanten – Johan Simons, Matthias Lilienthal und Barbara Mundel – weiter positionierte, sind die zentralen Fragestellungen dieser Arbeit.

1.2.3 Die charismatische Herrschaft von Intendanten

Aus der Entwicklungsgeschichte der Münchner Kammerspiele ist zu erkennen, dass die Positionsbestimmung eines deutschen Theaters eng mit dem persönlichen Charisma eines Intendanten und seinem eigenen künstlerischen Verständnis vom Theater in Zusammenhang steht. Dazu wird in Balmes Beitrag „Die Krise der Nachfolge: Die Institutionalisierung charismatischer Herrschaft an Stadt- und Staatstheatern“ deutlich gemacht, dass die deutschen Theater ihre Abhängigkeit von der charismatischen Autoritätsfigur des Intendanten kaum verändert haben.³² Aus diesem Grund steht die charismatische Herrschaft des Intendanten im Mittelpunkt dieser Studie.

Um die charismatische Herrschaft zu erklären, wird Max Webers der „charismatischen Dominanz“ zuerst eingeführt:

Charisma soll eine als außeralltäglich [...] geltende Qualität einer Persönlichkeit heißen, um derentwillen sie als mit übernatürlichen oder übermenschlichen oder

³² Christopher Balme, „Die Krise der Nachfolge: Zur Institutionalisierung charismatischer Herrschaft im deutschen Stadt- und Staatstheater,“ *Kulturmanagement*, 2(2019): 38.

mindestens spezifisch außeralltäglichen, nicht jedem anderen zugänglich Kräften oder Eigenschaften [...] oder als vorbildlich und deshalb als „Führer“ gewertet wird.³³

Die charismatische Herrschaft von Theaterintendanten ist zum einen auf die institutionelle Arbeitsstruktur des deutschen öffentlichen Theatersystems, zum anderen auf die laut Weber behauptete institutionelle Instabilität dieses Theatersystems zurückzuführen. Der Intendant eines Stadttheaters wird vom kommunalen Kulturreferat in der Regel für jeweils fünf Jahre ernannt, wobei es aber keine gesetzlich beschränkte Amtszeit gibt. Eine Argumentation hierzu wird von Christopher Balme gestellt, dass die Gefahren der Verfestigung von Besitzverhältnissen und Gewohnheiten relativ gering seien, wenn die Leitung alle fünf oder zehn Jahre wechsele; andernfalls würde das charismatische Modell eine Krisensituation der Erneuerung auslösen.³⁴ Die von Balme beschriebene „Krise der Nachfolge“ fand auch an den Münchner Kammerspielen statt und wird im dritten Kapitel über die Intendanz von Matthias Lilienthal wieder aufgegriffen.

Über den Beruf des Intendanten erklärt der Deutsche Bühnenverein wie folgt:

Der Intendant ist Leiter des künstlerischen, technischen und administrativ/wirtschaftlichen Theaterbetriebs [...] Die Aufgabe des Intendanten ist die Umsetzung der Ziele des Theaterträgers zu einer künstlerischen Gesamtkonzeption für Theater und Publikum mit den zur Verfügung stehenden Finanzmitteln.³⁵

Das heißt, dass der Intendant sowohl der direkte Verantwortliche für das ganze Theater und der Leiter der künstlerischen Transformationsarbeit, als auch der Konzepte und der Umsetzung des künstlerischen Profils des Theaters ist. Aus diesem Grund wird in der vorliegenden Arbeit zur Theaterpositionierung selbstverständlich aus Sicht der Intendanten analysiert.

In der Vergangenheit wurde die Arbeit der Intendanten meist von Regisseuren mit künstlerischen Erfolgen ausgeübt, und die Position der Intendanten diente den erfahrenen Regisseuren sogar als Sprungbrett für ihre weitere Karriere. Dies führte

³³ Max Weber, *Wirtschaft und Gesellschaft: Grundriß der verstehenden Soziologie* (Tübing: Mohr, 2002a), 140.

³⁴ Vgl. ebd.

³⁵ Deutscher Bühnenverein. „Intendant/in – Einzelne Theaterberufe,“ letzter Zugang am 10. Jan.2022, <https://www.buehnenverein.de/de/jobs-und-bildung/berufe-am-theater-einzelne.html?view=19>.

dazu, dass die Intendanten eine erhebliche Macht bei den Regiearbeiten hatten und ihre künstlerischen Eigenschaften und Arbeitsweisen unmittelbar das künstlerische Profil des Theaterhauses bestimmten. Somit bildete sich leichter eine charismatische Herrschaft an der Theaterinstitution. Seit den 1990er Jahren haben sich die Aufgaben der Intendanten sehr verändert, dadurch dass die Intendanten *ein ganzes Theater* statt eines Stücks inszenieren. Anstatt dass der berufliche Hintergrund der Intendanten auf den Regisseur beschränkt ist, können sie ein Dramaturg oder ein anderer Theaterproduzent sein. Sie arbeiten vielmehr als *Theatermacher* und aus einer projektorientierten Methode, weshalb die Theaterformen von deutschen Theatern seit den 1990er Jahren diversifiziert geändert sind. Dieser ästhetische Wandel vollzog sich auch an den Münchner Kammerspielen. Die Fragen, welche ästhetischen Schwerpunkte im letzten Jahrzehnt von den drei Intendanten mit unterschiedlichen beruflichen Hintergründen an den Kammerspielen gesetzt und welche künstlerischen Profile des städtischen Hauses somit in der Gesellschaft Münchens umgesetzt wurden, sind daher in dieser Arbeit von Interesse.

1.3 Zur Methodik und zum Aufbau der Arbeit

Meine Untersuchung der von den Intendanten konzipierten und realisierten Theaterpositionen wird durch eine Inhalts- und Dokumentenanalyse gestützt. Die analysierten Materialien bestehen hauptsächlich aus den veröffentlichten Materialien aus der Theaterinstitution sowie aus professionellen und unprofessionellen Rezensionen von Zuschauern. Außerdem wurden Experteninterviews und persönliche Webseiten der Intendanten in die Analyse einbezogen.

Da die Inhalte der Theaterproduktionen zu den künstlerisch transformierten Ergebnissen gehören, sind sie für die inhaltliche Analyse der Produktionen weniger geeignet. Um eine *subjektive* Konstruktion eines künstlerischen Theaterprofils, seine Gründe und Prozesse zu verstehen, sollten vielmehr die von den Theaterinstitutionen produzierten Vermittlungsmaterialien, wie z. B. Spielpläne, Programmhefte und Spielzeiten sowie die von Johan Simons geschaffene Website – 100 Jahre Münchner Kammerspiel – analysiert werden. Diese von den Dramaturgen und der Abteilung „Presse und Öffentlichkeitsarbeit“ gemeinsam zusammengestellten Materialien werden auch von den Intendanten in unterschiedlicher Weise beeinflusst.

Die begrifflichen und funktionalen Unterschiede zwischen den oben genannten drei Vermittlungsmaterialien werden zunächst erklärt: Unter dem Spielplan eines Theaters versteht man einerseits den monatlichen kurzfristigen Veranstaltungsplan. Inhaltlich enthält er die bestimmten stattfindenden Zeiten und Orte sowie die Einführungen der Aufführungen; formal wird er auf der Website oder als Plakat veröffentlicht. In einer zweiten Bedeutung identifiziert sich der Spielplan mit den jährlichen Spielzeiten (auch Jahrbuch genannt), der unter dem Namen des Intendanten in Form einer Broschüre herausgegeben wird und sämtliche geplante Produktionen sowie die ästhetischen Schwerpunkte im Verlauf eines Jahres vorstellt. Das Programmheft unterscheidet sich von den beiden vorherigen dadurch, dass es normalerweise vor einer bestimmten Veranstaltung veröffentlicht und zum Verkauf angeboten wird, und dass es hierbei um eine detaillierte Beschreibung des Veranstaltungsinhalts und des Produktionsteams geht. Da die Spielplangestaltung ein zentraler Baustein der Programmatik ist, die die Umsetzung eines künstlerischen Profils und die Ausrichtung eines Theaters darstellt, sind die Jahrbücher und die Spielpläne der Münchner Kammerspiele im letzten Jahrzehnt die vorrangigen Dokumente für diese Arbeit. In ihnen kommen nicht nur die künstlerischen Ansprüche der Theatermacher zum Ausdruck, sondern auch ihre strategische Positionierung und Zielsetzung.

Um das künstlerische Profil einer öffentlichen Kultureinrichtung zu bewerten, stellt eine weitere wichtige Quelle die Analyse von Rezensionen dar, da diese sich sogar auf die Nachfolge eines Intendanten und die Fördermittel des Theaters direkt auswirken können. Die anderen Materialien meiner Recherche bestehen deshalb aus Kommentaren und Rezensionen von Publikum und Theaterkritikern, die beispielsweise aus Theaterfachzeitschriften wie „Theater heute“, „Theater der Zeit“ und der lokalen „Süddeutschen Zeitung“ stammen. Um die Persönlichkeit und Ideen der Intendanten kennenzulernen, ist auch die Analyse von Experteninterviews und ihren Websites sehr hilfreich, da ihre künstlerischen Vorlieben aus persönlichen Aussagen unmittelbar wahrgenommen werden können.

Durch die Analyse der oben genannten Inhalte und Dokumente wird untersucht, aus welchen Gründen, zu welchen Zwecken und wie die Intendantin bzw. der Intendant die Kammerspiele in der Stadtgesellschaft Münchens positioniert hat, sowie welche ästhetischen und gesellschaftlichen Wirkungen von den verschiedenen Intendanten und ihren Positionierungen hervorgerufen wurden. Dazu ist die

vorliegende Arbeit chronologisch aufgebaut und nach den jeweiligen charakteristischen Amtszeiten der drei Intendanten in drei Kapiteln unterteilt. Im folgenden zweiten Kapitel wird zunächst analysiert, wie sich die Münchner Kammerspiele unter Johan Simmons von 2010 bis 2015 positionierten und wie er als Nicht-Deutscher das von Baumbauer neu gestaltete zeitgenössische Stadttheater über München hinaus in Europa bekannt machte. Im dritten Kapitel befasst sich diese Arbeit mit der kontroversen Amtszeit von Matthias Lilienthal zwischen 2015 und 2020, wobei diskutiert wird, wie er die Positionierung des Hauses in der Stadtgesellschaft sieht, welche ästhetischen Schwerpunkte gesetzt wurden und wie sich sein Haus von Simmons' Theater unterschied. Das vierte Kapitel bezieht sich auf einen besonderen Zeitraum – die Pandemiezeit im Jahre 2020. Da viele Schwierigkeiten für die Umsetzungen theatraler Programme während dieser öffentlichen Gesundheitskrise weltweit entstanden sind, wird die postpandemische Theaterästhetik der Kammerspiele unter der Leitung von Barbara Mundel, trotz ihrer nicht abgeschlossenen Amtszeit, untersucht. Dabei geht es beispielsweise um die Frage, welche neuen postpandemischen Theaterformen entwickelt wurden und welcher Einfluss von Mundels Erfahrung als Chefdramaturgin während Baumbauers Amtszeit auf ihre aktuelle Theaterbestimmung übertragen wurde. Im Fazit soll durch einen Vergleich zwischen den unterschiedlichen strategischen Ausrichtungen der drei Intendanten ein Ergebnis erzielt werden, welche strategischen Prinzipien für die Theaterpositionierung von zeitgenössischen Stadttheatern angeboten werden können und wie diese für die Zukunft der Kammerspiele und anderer Stadttheater in Großstädten anwendbar sind.

2 2010 bis 2015 unter Johan Simons: Vom deutschen Traditionstheater zur europäischen Spielstätte

„Ich habe sozusagen zwei Leitmotive. Das erste lautet: ‚Mitten in der Stadt!‘
Das zweite lautet: ‚Mitten in Europa!‘ Diese beiden Mottos sind mir sehr wichtig.“³⁶
—— Johan Simons (2010)

Auf Einladung des Kulturreferenten Hans-Georg Küppers begrüßten die Münchner Kammerspiele 2010 einen ausländischen Intendanten – Johan Simons, der als zweiter Intendant im neuen Jahrhundert die Nachfolge von Frank Baumbauer an den Münchner Kammerspielen antrat.

Johan Simons, 1946 in Heerjansdam, Niederlande geboren, war zunächst als Regisseur und Schauspieler in der freien Theaterszene der Niederlande tätig. Später gründete und leitete er die Theatergruppen Wespetheater (1979-1982), Het Regiotheater (1982-1985) und die Theatergroep Hollandia (später ZT Hollandia, 1985-2005). So breitete sich sein Ruf allmählich auf andere Länder der europäischen Theaterszene aus. Im Jahr 2004 wurde Johan Simons erstmals zum Berliner Theatertreffen eingeladen, mit seiner Inszenierung von Heiner Müllers „Anatomie Titus Fall of Rome“, die von den Münchner Kammerspielen produziert wurde und auch seine erste Inszenierung in Deutschland war. Danach wurde Simons regelmäßig von deutschsprachigen Theatern als Gastregisseur eingeladen. Von 2005 bis zur Übernahme der Kammerspiele war Simons Intendant des niederländischen Stadttheaters Gent und bewies dort seine Managementfähigkeit am öffentlichen Theater, so dass Simons von Küppers geschätzt wurde.³⁷ Ein weiterer wichtiger Grund für die Wahl von Simons zum Münchner Intendanten war, dass Küppers die Chance sah, die internationale Aufmerksamkeit für die Kammerspiele durch einen Intendanten wie Johan Simons, der die künstlerische Reputation und internationale Vernetzung hatte, noch zu verstärken, indem nicht-einheimische künstlerische Kräfte für

³⁶ Bayerischer Rundfunk, „alpha-Forum extra: Theater-Intendanten Johan Simons – Münchner Kammerspiele im Gespräch mit Dr. Wolf-Dieter Peter,“ Sendung vom 15. Nov. 2010, 20.15 Uhr, Textliche Interview-Material stand 13. Jan. 2012, S.9, letzter Zugang am 17. Dez. 2021, <https://www.br.de/fernsehen/ard-alpha/sendungen/alpha-forum/johan-simons-gespraech100.html>.

³⁷ Vgl. Der Tagesspiegel, „Johan Simons soll neuer Intendant werden,“ 15.Okt.2007, letzter Zugang am 17. Dez. 2021, <https://www.tagesspiegel.de/kultur/muenchner-kammerspiele-johan-simons-soll-neuer-intendant-werden/1069498.html>.

ihre Arbeiten an den Kammerspielen gewonnen werden sollten. Das Ziel war, den internationalen Status des Hauses aufzuwerten.³⁸

Unter der Leitung von Simons wurde dieser Auftrag erfüllt, und die Münchner Kammerspiele wurden aus ihrer ursprünglichen Positionsbestimmung als deutsches Traditionstheater gründlich herausgelöst und in eine neue Entwicklungsphase geführt: *zu einer zeitgenössischen europäischen Spielstätte*. In den fünf Jahren seiner Intendanz arbeiteten immer mehr internationale Regisseure an den Kammerspielen, viele internationale Ko-Produktionen wurden entwickelt und Gastspiele wurden nach München eingeladen. Die Schwerpunkte der Spielpläne bestanden darin, nicht nur zeitgenössische und klassische literarische Werke zu inszenieren, sondern auch experimentelle Aufführungen in den Bereichen Musik, Choreografie, intermediale Installationen und Dokumentartheater zu präsentieren. Während seiner Amtszeit feierte Simons auch das hundertjährige Jubiläum der Kammerspiele durch Produzieren einer neuen Website. Zwischen 2010 und 2015 wurden die Inszenierungen des Hauses siebenmal zum Berliner Theatertreffen eingeladen, darunter zwei unter Simons' Regie. Zudem wurden die Münchner Kammerspiele im Jahr 2013 von der Zeitschrift „Theater heute“ zum „Theater des Jahres“ gewählt. Simons' Führung an den Kammerspielen kann wie folgt zusammengefasst werden: Für die Metropole München schuf er ein Stadttheater „mitten in der Stadt – mitten in Europa“³⁹. Für die Künstler brachte er sie aus ganz Europa in einem „Hotel Europa“ in München zusammen, und für die Zuschauer bot er einen poetischen, nachdenklichen und sicheren utopischen Raum an.

2.1 Neues Gesicht, Neuer Anfang

Seit dem Umzug im Jahr 1926 befinden sich die Münchner Kammerspiele an der belebten Maximilianstraße in der Altstadt von München, in unmittelbarer Nähe zu den Luxusmarken. Auf der anderen Straßenseite liegt das Kulturviertel Max-Joseph-Platz mit dem Residenzmuseum, dem Residenztheater, der Bayerischen Staatsoper und der Kunsthalle München. Geografisch liegen die Kammerspiele mitten in der Stadt und ihre Umgebung hat positive Voraussetzungen für ihre hundertjährige Entwicklung geschaffen,

³⁸ Vgl. ebd.

³⁹ Münchner Kammerspiele, hg. Jahrbuch des Spielplans 2010/2011, 7.

nämlich eine höhere Mobilität und Konvergenz der Menschen aufgrund der lebhaften Geschäftstätigkeit sowie eine kulturfördernde Atmosphäre. Hinzu kommt, dass die Münchner Kammerspiele den seltenen architektonischen Jugendstil im Inneren ihres Theaterraums haben. Eine separate Fassade an den Kammerspielen fehlt jedoch, wodurch das Haus gegenüber den umliegenden Markenfronten an Sichtbarkeit verliert und leicht vom Café davor verdeckt ist, sodass selbst Taxifahrer den richtigen Ort nicht immer finden können. Um das Innere des Theaters zu erreichen, müssen die Zuschauer einen der beiden langen und unscheinbaren Gänge entlanggehen. Die erste Aufgabe von Simons nach seiner Ankunft bestand daher darin, das Erscheinungsbild des Traditionshauses visuell zu verändern und es in einen Ort der Sehnsucht und Neugierde zu verwandeln – ein „Stadttheater mitten in der Stadt“. Aus diesem Grund war der Berliner Bühnenbildner Bert Neumann die erste Person, die von Simons eingeladen wurde, um dort zu arbeiten.

Bert Neumann, ein renommierter deutscher Bühnenbildner, arbeitete seit den 1980er Jahren kontinuierlich unter Frank Castorf und war seit 1992 Chef-Bühnenbildner an der Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz in Berlin. Im Jahr 2003 begann er seine Zusammenarbeit mit Simons und gestaltete das Äußere des Traditionshauses in München mit seinem Partner „LSD Berlin“ um. Lauter kleine LED-Lämpchen als Hintergrund in den Interieurs, Schaufenstern und Fassaden ließen das Erscheinungsbild und die Eingänge der Kammerspiele seit dem 7. Oktober 2010 stark leuchten. Auf den ersten Blick fügte sich die Fassade des Hauses bruchlos in die Reihe der Luxusboutiquen von Coco Chanel bis Louis Vuitton ein und wurde zu einem schillernden Teil der lokalen Maximilianstraße. Neben dem helleren Äußeren entwarf Neumann außerdem das schlichte, aber auffälligere neue Label „MK“ in strengem Schwarz-Weiß, durch das die äußeren und inneren Schaufenster sowie die Vermittlungsmaterialien wie Plakate, Jahrbücher und Programmhefte neugestaltet wurden. So wurde ein ausgeprägtes Gesicht des Hauses mitten in der Stadt neu gezeichnet.

Auch die Spielräume wurden in die Umgestaltung des Gesichts einbezogen. Zuvor waren zwei Spielstätten an den Münchner Kammerspielen verfügbar, eine zentrale Bühne mit einer traditionellen Guckkastenstruktur namens „Schauspielhaus“, das mit einer Fläche von ca. 162 Quadratmetern und 690 Plätzen in der Maximilianstraße lag und für die Hauptproduktionen des Theaters genutzt wurde. Die andere Spielstätte war der Werkraum im dritten Stock des „Blauen Hauses“ in der Hildegardstraße 1, der schneller auf die zeitgenössischen Theatertrends reagierte. Nach Neumanns Plänen wurde der Werkraum unter dem Stichwort DISCO in eine Arena verwandelt, in der man sich in einem kleinen,

geschlossenen Raum an Pop-Musik sowie glitzernden und farbenfrohen Bildern erfreuen konnte. Mit der räumlichen Transformation hoffte Neumann, einen theatralen Rahmen zu schaffen, der – in Zeiten der Krise und des Fatalismus – eine neue Positionierung erfährt.⁴⁰ So wurden dort vor allem Werke von Avantgarde-Regisseuren wie Matthias Günther, René Pollesch, Susanne Kennedy inszeniert. Darüber hinaus wurde das neue Haus in der Falckenbergstraße 1 umgebaut, um seit der Spielzeit 2010/2011 unter dem neuen Namen „Spielhalle“ zur dritten Spielstätte der Kammerspiele zu werden, einem neuen und flexibleren Spielraum, der nun für das Publikum geöffnet wurde. Die Aufgabe der Spielhalle bestand darin, Theaterproduktionen zu entwickeln, die sich in Bezug auf Formen und Arbeitsweisen von traditionellen Repertoires unterschieden, wie zum Beispiel durch unregelmäßige Produktionszyklen und kollektive Arbeitsweisen, sowie theatrale Prozesse. Das heißt, dass die Spielhalle somit eine kreative Basis für die Kammerspiele war, um die künstlerische Innovation zu fördern. Hinzu kam, dass Simons, der sich auf Theater-Tourneen in den Niederlanden spezialisiert hatte, das von seinem Vorgänger Baumbauer geschaffene Programm des Stadtprojekts weiterentwickelte. Das Stadtprojekt wurde unter Simons' Programmatik zu einem festen Bestandteil des Spielplans und wurde regelmäßig in München aufgeführt. Dadurch betrachtete Simons den Stadtraum München als vierte Bühne.⁴¹ Eine seiner Strategien war es, die Theaterproduktionen je nach ihren unterschiedlichen ästhetischen Merkmalen auf die verschiedenen Spielräume zu verteilen, um den vier Spielstätten jeweils ihre räumlichen Funktionen und Rollen zu verleihen. Durch die konsequente Konzentration auf moderne Klassiker und experimentelle Innovationen trug Simons maßgeblich zur Positionierung der Münchner Kammerspiele als Stadttheater „mitten in der Stadt – mitten in Europa“ bei.

2.2 Das Stadttheater „mitten in der Stadt – mitten in Europa“

2.2.1 Ein „Hotel Europa“ auf der Grundlage der europäischen Gemeinschaft

Als Eröffnungsinzenierung wählte Simons das Stück „Hotel Savoy“ nach dem Roman von Joseph Roth aus. Für den Autor ist das Hotel Savoy eine Metapher für Europa, für Simons wiederum sei „dieses Hotel [Savoy] [...] eine wundervolle Metapher für ein

⁴⁰ Vgl. Münchner Kammerspiele, Jahrbuch des Spielplans 2010/2011, 10.

⁴¹ Vgl. ebd.

zeitgenössisches Stadttheater in der Mitte Europas“.⁴² Ein Theater in der Mitte Europas sollte für Simons die Geschichte Europas erzählen. Die künstlerische Herangehensweise zur Positionierung des „Stadttheater inmitten Europas“ wurde auch in der monatlichen Lesung „Hotel Europa“ aufgegriffen, welche auf dem Werk „In Europa: eine Reise durch das 20. Jahrhundert“ von Geert Mak basierte. Begleitet von dem Cellisten Carl Oesterheld wurden die europäischen historischen Ereignisse, die von Mak interviewt und aufgezeichnet wurden, für das Publikum erlebbar und greifbar gemacht. Die Schauspieler lasen dabei vor und das Schauspielhaus wurde als ein Hotel beschrieben – „ein Ort, wo sich Geschichte und Geschichten Europas kreuzen“⁴³. So wurde das Publikum nicht nur als Zuhörer politischer Umwälzungen in vielen europäischen Städten des 20. Jahrhunderts erlebbar gemacht, sondern auch als Gäste des Theaterhotels und des damaligen Münchens, um den Spuren des europäischen Reiseberichts im Theaterraum zu folgen.

Neben der Übernahme des Ensembles von Frank Baumbauer ergänzte Simons sein künstlerisches Team um einige holländische und belgische Neuzugänge wie Jeroen Willems, Elsie de Brauw, Benny Claessens, Kristof Van Boven und Katja Herbers. Die meisten von ihnen sprachen fließend Deutsch wie Simons selbst. Zudem lud er Ivo van Hobe, Julie van den Berghe und Alain Platel sowie die in Brüssel und Berlin lebende Choreografin Meg Stuart mehrfach zu Koproduktionen und Gastspielen ein, um dem Münchner Stadttheater mehr nicht-lokalen ästhetischen Impulsen zu verleihen. Die Dramatik in einem europäischen Kontext war außerdem einer der Schwerpunkte von Simons' Programm, zu welchem Theaterproduktionen wie „E la Nave Va“, „Three Kingdoms“ und „München/Diyarbakir“ unter dem Stichwort „Europa“ geschaffen wurden.

Die Kammerspiele sind wie ein bekanntes europäisches Hotel zu einer Zwischenstation für europäische Künstler geworden, und Simons empfing die Künstler und Theatergruppen wie ein Hotelbesitzer in den Kammerspielen. Obwohl diese Strategie der großen Stadt- und Staatstheater, ihre Batterien durch temporäre Koalitionen mit freien Künstlern oder Gruppen aufzuladen, längst nicht mehr neu ist, wird das Haus von Simons in München von „Theater heute“ hoch geschätzt.

Der Erfolg steht und fällt dabei jedoch vor allem mit der Sorgfalt der Auswahl, dem aufrichtigen Interesse und den tatsächlichen Berührungspunkten zwischen den

⁴² Ebd. 9.

⁴³ Münchner Kammerspiele, hg. auf dem Plakat des Spielplans für Oktober 2011/2012.

Beteiligten sowie einer nicht nur behaupteten Offenheit des einladenden Hauses, was im Fall der Kammerspiele sicherlich gegeben ist.⁴⁴

Um das Andocken solch eigenwilliger und nicht unbedingt kompatibler Künstlerpersönlichkeiten zu ermöglichen, gab das Theater einige Gewohnheiten in der Arbeitsweise auf. Beispielsweise verbrachte der finnische Regisseur Kristian Smeds vier Monate bei dem Projekt „Der imaginäre sibirische Zirkus des Rodion Raskolnikow“, um die beteiligten Ungarn, Finnen, Esten und Deutschen mit der angestrebten Perfektion im Chaos aufeinanderprallen zu lassen. Wie aus einem Interview hervorgeht, wäre diese von dem üblichen Probenplan abweichende internationale Produktion ohne die Unterstützung von Intendant Simons nicht zustande gekommen.⁴⁵ Auch der Dramaturg Matthias Günther betont, dass es eine große Qualität von Johan Simons sei, den Schauspielern wirklich als Künstlern zu begegnen und ihnen künstlerische Freiheit zu geben.⁴⁶ Seine Offenheit ist es, welche ich hervorheben möchte, da sie eine der wichtigen Voraussetzungen für die Gestaltung einer europäischen Spielstätte ist.

Um das Bild eines „Stadttheaters mitten in Europa“ auf den Spielplänen der Kammerspiele umzusetzen, lud Simons im Juli 2011 die finnische Theatergruppe „The Sadsongscomplex: fi“ zu einem Gastspiel ein, bei dem die Musik eine zentrale Rolle spielte. Musik war auch in Simons' Programmatik immer ein fester Bestandteil, und er kuratierte viele Musikreihenproduktionen wie das Eröffnungskonzert, Ritournelle, Pop-Konzerte und Kammermusiknächte. Dies ist auf seine Überzeugung zurückzuführen: „Musik ist die direkteste Kunstform, sie trifft direkt in die Seele. Musik ist untrennbar mit Theater verbunden. Im Theater ist für mich die Musikalität von Stimmen und Körpern von äußerster Wichtigkeit“⁴⁷, so beschreibt Simons auf einem Plakat. Meines Erachtens kann Simons' Vorliebe für die Musikalität als eine de-linguistische Kunstform interpretiert werden sowie auch als ein künstlerischer Träger, um die Künstler und das Publikum aus den Ländern mit unterschiedlichen Muttersprachen zu verbinden. Dadurch wurde ein städtisches Theater in München mit einer europäischen künstlerischen Gemeinschaft geschaffen.

Ein Ort wie ein Hotel, an dem allerlei Menschen zusammenkommen und sich treffen; ein Ort, an dem Menschen auf die Geschichte zurückblicken, die Gegenwart miterleben

⁴⁴ Ebd.

⁴⁵ Vgl. ebd.

⁴⁶ Ebd.

⁴⁷ Johan Simons, Münchner Kammerspiele, hg. auf dem Plakat des Spielplans für Oktober 2010/2011.

und die zukünftigen Erinnerungen schaffen, nämlich alles, was wir heute machen. Das ist das Stadttheater, das Simons mitten in Europa errichten wollte. Die Menschen sind sowohl die Künstler aus ganz Europa als auch das europäische Publikum. Sie erzählen und hören die Geschichten Europas in München, einer Stadt mitten in Europa.

2.2.2 Die Theaterproduktionen auf der Grundlage der städtischen Kultur

Die Münchner Kammerspiele liegen nicht nur von der Lage her mitten in der Stadt, sondern Simons schlug auch das künstlerische Konzept „mitten in der Stadt“ vor. „Weil – und das habe ich in München gemerkt: Es geht um eine Stadt. Wenn man in Holland eine Truppe hat, reist man herum. Wenn man in Deutschland ein Stadttheater leitet, dann steht es im Verhältnis zu einer Stadt“⁴⁸, so begründete Simons sein Konzept.

Um diese kulturelle Theaterposition zu erreichen, setzte Simons viele Produktionen über die Stadt ein. Darüber argumentierte er so: „Wir müssen Theaterstoffe machen, die mit München zu tun haben. Damit wir alle wissen: Wir sind in München, nicht in Hamburg oder Berlin.“⁴⁹ In seiner ersten Spielzeit entwickelte Simons vor allem den monatlichen Lesemarathon „Erfolg“ nach dem Roman von Lion Feuchtwanger, da er der Ansicht ist, dass „Erfolg“ eine Idee vom Herzen Münchens vermittele:⁵⁰ „München hat diese repräsentative Hof-Kultur [...] Deshalb habe ich Feuchtwangers Roman ‚Erfolg‘, eine münchenerisch-altbayerische Mentalitätsgeschichte aus den 1930er Jahren, in zehn Teilen gemacht, um die Münchner richtig kennenzulernen.“⁵¹ Die im Roman beschriebenen Charakteristiken Münchens vor neunzig Jahren können auch im heutigen Leben wiedergefunden werden, beispielsweise die bayerische „Mia san mia“-Mentalität und die rituell vorgeführte Bierseligkeit auf dem Oktoberfest. Aus dem Interview geht hervor, dass Simons das Sprichwort „Wer seinen Stall nicht kennt, kennt die Welt nicht“ so verstand: „[...] dass man, wenn man irgendwo hingehet – wie ich nach München, wo ich ab Herbst die Kammerspiele leiten werde –, unbedingt wissen muss, was da los ist, wie die

⁴⁸ Eva Behrendt, Franz Wille, „Fragen nach Gerechtigkeit: Ein Gespräch mit Ulrich Khuon, Oliver Reese und Johan Simons über Höhe und Angemessenheit von Intendanten-Gagen,“ *Theater heute* 2 (2013): 12.

⁴⁹ Gabriella Lorenz, „Aufbruch im LED-Strahl,“ *Abendzeitung München*, 05. Okt. 2010, letzter Zugang am 21. Jan. 2022, <https://www.abendzeitung-muenchen.de/kultur/aufbruch-im-led-strahl-art-127114>.

⁵⁰ Ebd.

⁵¹ *Theater heute*, Hg. „Strategie Schrotflinte – Ein Gespräch mit den Intendanten Johan Simons, Martin Kusej und Staffan Valdemar Holm über den fremden Blick, die Panik des Anfangs und ihr Selbstverständnis als internationale Theatermacher,“ *Theater heute*, Jahrbuch (2011): 74.

Menschen ticken.“⁵² Das heißt, die Geschichte der Stadt, in der sich das Theater befindet, und die Menschen vor Ort, die die Geschichte des Geschehens ausmachen, zu verstehen und im Theater zu präsentieren, war eine andere Umsetzungsstrategie des niederländischen Intendanten Johan Simons zur Positionierung im deutschen Traditionshaus.

Neben den städtischen Geschichten waren die städtische Architektur und der städtische Raum ebenfalls eine der Kulturen der Stadt, weshalb die beiden auch zu den künstlerischen Elementen der ästhetischen Programmatik von Simons wurden. So wurde nicht nur die Produktion „Dunkelkammer“ entwickelt, bei der die städtische Architektur von dem niederländischen Regisseur Dries Verhoeven mithilfe der digitalen Kameratechnik in den Theaterraum geholt wurde und dem Publikum eine besondere Wahrnehmung der Stadt München durch eine einzigartige Perspektive, durch die sechs blinden vegetarischen Schauspielern vermittelt wurde. Zudem wurden auch die städtischen Tournées wie „Komplett München“ und „Munich Central“ produziert, bei denen das Publikum auf einen Rundgang durch die Stadt mitgenommen wurde. Ein weiteres Beispiel wurde in der Inszenierung von Simons – „Die Perser von Aischylos“ – gezeigt, hier wurde die ehemalige Bayernkaserne, die heutige Flüchtlingsunterkunft in Freimann, als ein spezieller Spielort des Schauspiels verwendet. Während der Inszenierung setzte sich der Chor des persischen Volkes aus der Schauspielerin Hildegard Schmahl und den Flüchtlingen aus dem Irak, Uganda und Bosnien zusammen. Indem das Stück gegen die Blindheit der Kriegsführung und die Hybris der Herrscher an einem den Krieg thematisierten Ort inszeniert wurde, wurden die Geschichtlichkeit und die Bedeutung des speziellen Raums vollständig erforscht. Begleitend zur Inszenierung vervollständigten Johan Simons und seine Mitarbeiter das Stadtraumprojekt noch mit verschiedenen Projekten wie u.a. einer Radtour über das Gelände der Bayern-Kaserne, dem Dokumentartheater „Meet the Neighbours“ und der Videoinstallation „Salamis“, um einen Einblick in das reale Leben von Asylbewerbern aus der Stadt zu geben.

Die Wissenschaftlerin Mara Käser meint, dass mit den Stadtprojekten an den Münchner Kammerspielen im Sinne der Pfadabhängigkeit ein neuer Pfad gebildet worden sei,⁵³ dieser Argumentation schließe ich an. Nachdem Frank Baumbauer die Ära Dorn

⁵² Irene Bazinger, „Interview mit Theaterregisseur Johan Simons,“ *Tip Berlin*, 03. Mai 2010, letzter Zugang am 17. Dez. 2021, <https://www.tip-berlin.de/kultur/theater/interview-mit-theaterregisseur-johan-simons/>.

⁵³ Mara Käser, „Intendantwechsel als Auslöser institutionellen Wandels – Eine qualitative Studie am Fallbeispiel der Münchner Kammerspiele,“ in *Methoden der Theaterwissenschaft*, hg. von Christopher Balme, Berenika Szymanski-Düll, (Tübingen: Narr Francke Attempto, 2020), 306.

abgelöst und die Theaterproduktionen der Kammerspiele erstmals aus der geschlossenen Black-Box in den offenen Stadtraum gebracht hatte, bestand der Beitrag seines Nachfolgers, Simons, darin, zum einen diese neuen Formate in der Programmatik zu stabilisieren und als künstlerische Transformation für seine Theaterpositionierung einzusetzen. Zum anderen entwickelten sich die Stadtprojekte von Simons im Vergleich zu denen von Baumbauer künstlerisch erheblich weiter, da es bei seinen städtischen Theaterproduktionen nicht nur um die Verschiebung der Spielräume, sondern auch um eine Integration der dramatischen Inhalte mit einer räumlichen Bedeutung ging, sodass die erzählerische Kraft der Arbeiten über die „Dramatik“ durch die historische Bedeutung eines Ortes verstärkt wurde.

Die enge Verbindung zwischen den Spielplänen und der Stadt war ein Schwerpunkt, den Simons in Interviews mehrfach ansprach.⁵⁴ Das Ziel der obigen Stadtprojekte, ob am speziellen oder mobilen Ort, lag mehr in der Verknüpfung der Theaterkunst mit der städtischen Realität, neben der Wahrnehmung der urbanen Kultur in Form der architektonischen Erscheinung und visuellen Präsentation. Mit anderen Worten, die enge Verbindung zwischen Theaterkunst und Stadt bedeutete in der Tat eine enge Verbindung mit *der Realität*. Demgegenüber war die Visualisierung und Verräumlichung der Stadtarchitektur eine der direkten und immersiven Formen für die Darstellung der städtischen Realität. Zum Beispiel ist „Migration“ seit jeher eine der wichtigen städtischen Realität in München. In der Zeit der Intendanz Simons vor zehn Jahren wurde das durchschnittliche Verhältnis bereits erreicht, dass jeder vierte Münchner Einwohner einen Migrationshintergrund hatte, weshalb viele Produktionen der Kammerspiele das Thema Migration aufgriffen, beispielsweise die Dokumentartheaterproduktionen „Gleis 11“ (2011) und „Niemandland“ (2014). Aufgrund eines Anwerbeabkommens, das vor 60 Jahren zwischen der Türkei und Deutschland in Bad Godesberg unterzeichnet wurde, wurde 1961 ein Bunker unter Gleis 11 des Münchner Hauptbahnhofs direkt zur Zwischenunterkunft für die einreisenden ausländischen Arbeitskräfte genutzt. In der Produktion „Gleis 11“ wurden daher die Abläufe im Bunker am Originalschauplatz von Zeitzeugen nachgestellt und nacherzählt. In Dries Verhoevens Stadtrauminstallation „Niemandland“ wurde die Form des Hörspiels aufgegriffen, bei der zwanzig Zuhörer vom ursprünglichen Ankunftsort der Stadt, dem Münchner Hauptbahnhof, starteten und durch

⁵⁴ Vgl. *Theater heute*, Hg. „Strategie Schrotflinte,“ 68; Bayerischer Rundfunk, „Theater-Intendanten Johan Simons im Gespräch mit Dr. Wolf-Dieter Peter“ usw.

jeweilige authentische Erzählung von einheimischen Migranten auf dem I-Pod einer speziellen städtischen einwandernden Spur in München folgten.

Anlässlich der 100-jährigen Gründung widmete die Nobelpreisträgerin Elfriede Jelinek, die stets mit den Kammerspielen zusammenarbeitete, im Jahr 2012 ein neues Stück den Kammerspielen. Das Stück mit dem Namen „Die Straße. Die Stadt. Der Überfall“ wurde unter Simons' Regie uraufgeführt und 2013 zum Berliner Theatertreffen eingeladen. Im Gegensatz zu den auf den realen Ereignissen beruhenden Dokumentartheatern fokussiert sich das Stück vielmehr auf die aktuelle städtische Kultur. Kaum ein Besucher kennt nicht die Maximilianstraße, eine prachtvolle Modestraße, die an der Spitze der Modetrends steht, aber auch ein Symbol für Eitelkeit ist. Die Menschen werden von den Schaufensterartikeln angezogen, sie kaufen ein und ziehen sich die glitzernden Kleider der Models an, nur um dann im Spiegel festzustellen, dass sie sich nicht verändert haben. Dies ist eines der realen Dilemmas der meisten urbanen jungen Menschen in der Gegenwart, was nicht nur in München, sondern auch in New York, London, Paris, Shanghai und anderen Metropolen existiert. Außer dem Stück „Die Straße. Die Stadt. Der Überfall“ entwickelte Simons weitere Produktionen wie z. B. „Gestrandet an der Nachtseite Münchens“, „Dein Reich Komme“, in denen die städtische Kultur auf der Bühne dramatisch dargestellt wurde, um ein Stadttheater mitten in der Stadt, in dessen Zentrum die städtische Kultur stand, zu schaffen.

Der künstlerische Stil von Simons war poetisch geprägt, weshalb seine letzten vier Jahrbücher immer mit einem poetischen Gruß begannen. Obwohl Simons ein Stadttheater mit Schwerpunkt auf der Integration der Theaterkunst mit der urbanen Realität und den historischen Fakten schuf, brach er weder die künstlerische Illusion, noch zeigte er die Realität direkt. Denn er war davon überzeugt, dass Theater in das reale Leben von realen Menschen eingreifen könne: „Nicht durch einen Aufruf zu blindem Aktionismus oder zu einer Revolte, sondern durch einen Appell an das menschliche Denkvermögen, durch das Darbieten anderer Denkmuster, anderer Perspektiven auf dieselbe Wirklichkeit.“⁵⁵ Zu diesem Zweck schuf er für das Publikum einen sicheren und utopischen Raum, in dem sowohl die Realität des Augenblicks widergespiegelt als auch der Kunstgenuss nicht verloren wurde.

⁵⁵ Bayerischer Rundfunk, „Theater-Intendanten Johan Simons im Gespräch mit Dr. Wolf-Dieter Peter“.

2.3 Ein Utopie-Raum der Stadtbewohner am Abend

2.3.1 Ein Ort, der gerne über Moral und Mentalität spricht

„Ich empfinde in der Tat das Theater als einen Ort, an dem man über Moral sprechen muss. Eigentlich wollte ich sagen, dass man im Theater über Politik sprechen muss, aber Moral ist sogar das noch bessere Wort“, so beschreibt es Simons.⁵⁶ Dies deutet darauf hin, dass die frühere Positionsbestimmung eines Theaters als „moralische Institution“, nicht nur dem Bedürfnis nach kultureller Aufklärung der deutschen Bevölkerung im 19. Jahrhunderts entsprach, sondern auch auf die heutigen Bürger anwendbar ist, die eine erheblich gesteigerte Bildung haben. Es ist jedoch wichtig festzustellen, dass die Positionierung des Moraltheaters heute nicht mehr ganz dieselbe ist wie in der Vergangenheit. Die ehemaligen Theaterproduzenten verfolgten eher eine moralische Erziehung der Bürger und gaben eine Anleitung zur moralischen Urteilsbildung durch einen didaktischen Ansatz und bildeten so eine intellektuelle Identität aus, weshalb das Theater als „bürgerliche Abendschule“ betrachtet wurde. Aber mit der allgemeinen Zunahme der heutigen individuellen Bürgerkompetenz, ist es heute eher der Fall, dass die Künstler und das Publikum gemeinsam über ein moralisches Thema diskutieren und persönliche Meinungen und Gefühle zum Ausdruck bringen, um gegenseitige Empathie zu gewinnen.

Das heißt, die zeitgenössische Positionierung des Theaters zur Moral bedeutet, dass mehr Theaterstücke moralische und menschliche Themen aufnehmen und die Verbindung der Theaterkunst mit den Menschen und dem Sozialen betont wird. Dazu sagt Simons im Jahrbuch der Spielzeit 2010/2011: „Ich möchte ein Theater machen, das von der menschlichen Verletzlichkeit zeugt, und in diesem Zeugnis etwas von der menschlichen Widerstandskraft offenbart.“⁵⁷ Aus diesem Grund handelte es sich bei den meisten Kernproduktionen um ein „Wir-Gefühl“ in der Spielzeit von 2010/2011 bis zur Spielzeit von 2014/2015. Am Beispiel der acht im Schauspielhaus aufgeführten Theaterproduktionen der ersten Spielzeit: Neben der Inszenierung „Gestrandet an der Nachtseite Münchens“, die eine Reise durch die nächtliche Stadt darstellte, und dem Stück „Hermannsschlacht“, in dem es um den historischen Krieg zwischen den römischen und germanischen Völkern ging, basierten die übrigen sechs Stücke alle auf dem Ausdruck

⁵⁶ Ebd. 11.

⁵⁷ Münchner Kammerspiele, Jahrbuch des Spielplans 2010/2011, 7.

menschlicher Gefühle und Eigenschaften, wie z.B. „Ruf der Wildnis“ nach Jack Londons Roman, „Angst“ nach Stefan Zweigs Novelle, „Alles nur der Liebe Wegen“ von Andreas Kriegenburg, sowie „Winterreise“ von Elfriede Jelinek und „Ludwig II“ nach Luchino Viscontis Film. Beide Stücke befassen sich mit der menschlichen Einsamkeit. Noch ein weiteres Stück, das die menschliche Machtgier widerspiegelt, ist „Macbeth“ von William Shakespeare.

Nach einer Zählung der Spielpläne fanden die damaligen Veranstaltungen der Münchner Kammerspiele meist abends statt. Mit Ausnahme von Weihnachten und dem Theaterurlaub war die Kernbühne – Schauspielhaus – jeden Abend durch Aufführungen oder Vorbereitungen für Aufführungen belegt. Die monatlichen durchschnittlichen Aufführungen im Schauspielhaus betragen bis zu ca. 27 Abende. Die Aufführungsanzahl in den anderen drei Zweigspielorten – Werkraum, Spielhalle und Stadtbühne – betrug insgesamt durchschnittlich nur etwa zwei Dritteln von dreißig Tagen pro Monat. Das bedeutet, dass die Diskussion über Moral am Schauspielhaus von Simons in erster Linie in der Programmatik verankert wurde. Auf diese Weise bot er dem Münchner Publikum einen utopischen Zufluchtsort, in dem die Menschen nicht nur fantastische und utopische Theaterkunst wahrnahmen, sondern auch tiefgründig nachdenken konnten. Simons' künstlerische Vorliebe wurde in vielen Kritiken darüber hinaus als „eine Ästhetik der Reduktion“ beschrieben – bodenständig und minimalistisch, intellektuell und diskursiv, sowie nahe an den Menschen. Dazu verwende Simons sein niederländisches Prinzip „weniger ist mehr!“⁵⁸. Meiner Meinung nach ist diese, den Ruf nach Menschlichkeit und Moral betonende Ästhetik außerdem noch auf seine dramaturgische Arbeitsweise zurückzuführen, die dazu neigt, die klassischen und zeitgenössischen Literaturen zu interpretieren und zu inszenieren.

2.3.2 Die auf literarischen Werken konzentrierte Dramaturgie

Die Programmatik von Johan Simons an den Münchner Kammerspielen besaß eine solide literarische Kraft, weshalb eine Positionierung des moralischen Theaters unter seiner Leitung erfolgreich etabliert werden konnte. Laut der Statistik aller neuen Produktionen der Münchner Kammerspiele in der Spielzeit 2010/2011 bis zur Spielzeit 2014/2015 – wie

⁵⁸ Bazinger, „Interview mit Theaterregisseur Johan Simons“.

in der folgenden Grafik gezeigt – ist zu erkennen, dass zum einen der programmatische Schwerpunkt unter seiner Intendanz in der Art von geprobtem und wiederholbar aufgeführtem „Schauspiel“ lag, obwohl viele andere theaternahe Rahmenprogramme wie Konzert, Stadtprojekt, Installation, Lesung und Diskussion in den Spielplänen konzipiert wurden. Zum anderen war die dramaturgische Methode seines künstlerischen Teams davon geprägt, aus literarischen Werken erneut zu inszenieren oder zu adaptieren. Hier wird ein „weites“ Begriffsverständnis der Literatur ergriffen und bezieht sich auf u.a. klassische und neue Theaterstücke, bekannte Romane und Drehbücher von Filmen sowie Werke von zeitgenössischen Autoren.

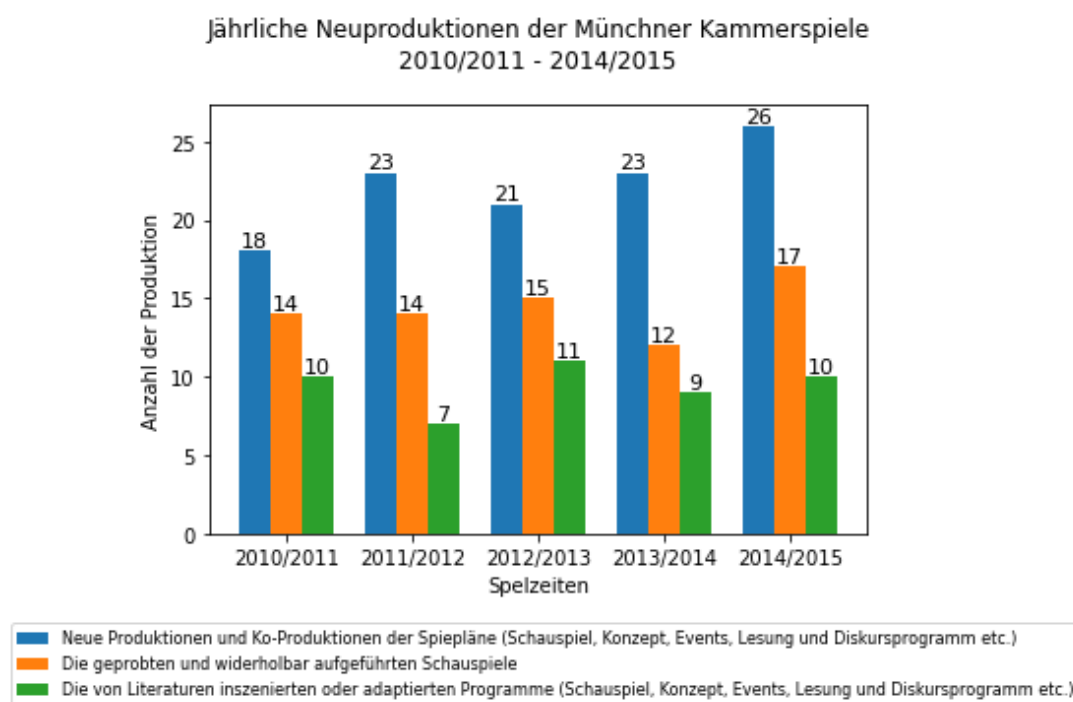


Abb. 1 Jährliche Neuproduktionen der Münchner Kammerspiele 2010/2011–2014/2015.

(Quelle: Spielpläne der Münchner Kammerspiele in den Spielzeiten 2010/2011–2014/2015.

©Yan Lin, 2022)

In den von Simons ausgewählten Literaturen gab es sowohl die im 20. Jahrhundert veröffentlichten Romane deutschsprachiger Schriftsteller wie Joseph Roth, Lion Feuchtwanger und Ödön von Horváth, als auch die Drehbücher von Luchino Visconti, Luis Buñuel und Stanley Kubrick, die Klassiker früherer Dramatiker wie Aischylos, Shakespeare, Georg Büchner und Heinrich von Kleist, und die literarischen Werke berühmter zeitgenössischer Autoren wie Michel Houellebecq und Elfriede Jelinek. Die Kritiken legen nahe, dass die Kammerspiele unter der Intendanz Simons intellektuell und

diskursiv seien. Simons selbst glaubt jedoch, dass seine geistige Kraft von diesen Dramatikern und seinen Schauspielern stammt.⁵⁹

Ich vertrete in dieser Arbeit den Standpunkt, dass dieser dramaturgische Schwerpunkt unter der Intendanz Simons an eine der im Einleitungskapitel erwähnten Traditionen der Kammerspiele anknüpft, nämlich den Stil Dieter Dorns, der sich auf Literaturen und Klassiker konzentrierte. Es gab allerdings auch Unterschiede, etwa dass das von Simons geschaffene Literaturtheater *eine größer kreative Freiheit* bei der Gestaltung von Szenen hatte, wobei das alte dramaturgische Prinzip der „Treue zum Originaltext“ keine unerschütterliche Regel mehr war und stattdessen vielfältige Verwandlungen der Szenen hervorgehoben wurden. Anders ausgedrückt: Die Integration eines Textes in die Räumlichkeit und Realität galt als das Hauptanliegen der Regisseure. Beispielsweise wurde das 129-seitige literarische Stück „Die Straße. Die Stadt. Der Überfall“ von Simons auf die Hälfte gekürzt und so inszeniert. Ein weiterer Unterschied zu Dorns Theater lag darin, dass die von Simons für die Kammerspiele gewählten literarischen Werke thematisch von der Beschäftigung mit der menschlichen Natur und von empathischem Mitgefühl geprägt waren. Dies ist auf seine eigenen Erfolgskriterien als Intendant und die Positionierung seines Theaters zurückzuführen: „Ich möchte mit und an meinem Theater endlich den Zynismus überwinden. Das bedeutet nicht, dass man aufhört, mit dem Theater die Leute und die Gesellschaft zu kritisieren. Aber man muss auch irgendwie weiterkommen“⁶⁰, so seine Antwort.

Der ästhetische Stil von Simons ist ähnlich, wie sein persönlicher Charakter: sanft und nachdenklich. Aus heutiger Sicht gehören seine Stücke jedoch zu einer relativ konventionellen Kategorie von zeitgenössischer Theaterkunst, da er neben der Betonung der szenischen Kunst gleichzeitig auch die dramatische Erzählung und die dramatisch-literarische Sprache von Stücken hoch schätzt. Er wollte auf der Maximilianstraße einen nachts geöffneten und utopischen Raum erschaffen, in dem sich das Publikum sowohl sicher fühlte als auch in einer verträumten und poetischen Black-Box über sein eigenes persönliches und soziales Leben nachdenken konnte. Wie er sagte: „Das Theater ist ein Ort der Begegnung, ein Übungsterrain, ein sicherer Schutzraum für das Denken und Zeigen.“⁶¹

⁵⁹ Münchner Kammerspiele, Jahrbuch des Spielplans 2010/2011, 7.

⁶⁰ *Theater heute*, Hg. „Strategie Schrotflinte,“ 74.

⁶¹ Ebd.

2.4 Fazit: Eine gemäßigte Reform auf Grundlage der lokalen Kultur

Im Jahr 2013 gab Simons seine Entscheidung bekannt, nach der Spielzeit 2014/2015 nicht mehr als Intendant der Kammerspiele tätig zu sein, da er Heimweh litt.⁶² Die meisten Menschen, u.a. Politiker, Theaterexperten und Zuschauer, anerkannten die großartige Leistung, die Simons in seinen fünf Jahren an den Kammerspielen erbracht hatte. Im Mai 2014 erhielt Simons den Berliner Theaterpreis für seine herausragenden Verdienste um „das europäische Theater“ in München. „Wenn ein Regisseur für ein Theater steht, das über Grenzen – Sprachgrenzen, Landesgrenzen, Genregrenzen – springt, dann ist es Johan Simons“⁶³, so hieß es in der Jurybegründung. Im November desselben Jahres erhielt Simons den Deutschen Theaterpreis „Der Faust“ für die beste Schauspielinszenierung mit seiner Inszenierung von „Dantons Tod“, die von den Münchner Kammerspielen produziert wurde. Im Dezember wurde er mit dem Prinz Bernhard Kulturfonds Preis ausgezeichnet, der höchsten künstlerischen Ehrung der Niederlande.

In den fünf Jahren von 2010 bis 2015 entwickelte Simons das traditionsreiche deutschsprachige Münchner Stadttheater zu einer renommierten europäischen Spielstätte. Er positionierte dabei nicht nur die Kammerspiele als „mitten in der Stadt – mitten in Europa“, sondern verwirklichte auch sein eigenes Verständnis von der Theaterbestimmung in der Münchner Maximilianstraße – ein Theater zur Diskussion über Moral und einen poetischen und utopischen Raum für die Stadtbewohner. Um diese Ausrichtung zu erreichen, verfolgte dieser ausländische Intendant eine gemäßigte Reformstrategie, die auf der Lokalität an den Münchner Kammerspielen basierte. Dies bezog sich zum einen auf die lokale Geschichte der Theaterinstitution. Simons erreichte zunächst eine sanfte Übernahme, indem er das gesamte ursprüngliche Ensemble von Baumbauer übernahm und so eine heftige Reaktion oder eine Krise des Intendantenwechsels vermied. Indem zudem die Stadtprojekte, die Theaterpädagogik, die Austauschplattformen mit dem Campus und die Vermittlung mit den Schulen unter der Intendanz Simons weiterentwickelt wurden, wurden die vom Vorgänger – Baumbauer konzipierten Pläne und institutionellen Grundlagen fortgeführt. So entstand seit der Amtszeit Simons eine Pfadabhängigkeit an den

⁶² Eva-Elisabeth Fischer, „Münchner Kammerspiele: Intendant Johan Simons hat Heimweh,“ *Süddeutsche Zeitung*, 17. Mai. 2013, letzter Zugang am 24. Dez. 2021, <https://www.sueddeutsche.de/muenchen/intendant-der-muenchner-kammerspiele-johan-simons-hat-heimweh-1.1674845>.

⁶³ Wikipedia, Hg. „Biografie über Johan Simons,“ 08. Dez. 2021, letzter Zugang am 23. Dez. 2021, https://de.set18.net/Johan_Simons.html.

Kammerspielen. Eine weitere Lokalität der Reformstrategie von Simons lag offensichtlich in der Kultur der Stadt München. Zum einen lokalisierte Simons das Erscheinungsbild des Theaters und passte es an die lokale städtische Architektur auf der Maximilianstraße an. Zum anderen spiegelte es sich in der künstlerischen Gestaltung der Theaterprogramme wider: Neben den Stadtprojekten in den äußeren spezifischen Stadträumen wählte Simons für die inneren Spielräume die Stücke, die bevorzugt die städtischen Geschichten erzählten und die urbane Realität darstellten. Dadurch bot er abends einen utopischen poetischen Raum für das Publikum, in dem nach Menschlichkeit und Moral gerufen wurde und durch eine sich auf literarische Werke konzentrierte dramaturgische Arbeitsweise verwirklicht wurde. Hinzu kam, dass der Fokus bei Simons auf einer weiteren Lokalität lag, nämlich der europäischen Gemeinschaft. Während seiner Amtszeit wurden die Kammerspiele als „europäisches Hotel“ positioniert und viele europäische Künstler ins Theater eingeladen, um dort ausgezeichnete internationale Kooperationen zu entwickeln. Somit nahmen die Münchner Kammerspiele unter der Leitung von Johan Simons zwischen 2010 und 2015 eine der besten Positionen unter den hervorragenden Theatern in Deutschland ein.

Johan Simons ist ein Intendant, der gerne durch sein Charisma und seine Geistigkeit andere beeinflusst. Er legte deswegen großen Wert auf die Arbeitsatmosphäre an den Kammerspielen. „Wenn man auf der Bühne über Moral spricht, über Utopie und die Schlechtigkeit der Verhältnisse, dann sollte man im eigenen Haus darauf achten, dass eine gute Mentalität herrscht“⁶⁴, so sagte er. Diese weite, offene und tolerante Haltung von Simons war eine Voraussetzung für seinen Einstieg als Nicht-Deutscher in einem traditionellen deutschen Sprechtheater und auch der Grund für seine erfolgreiche Führung der Theaterpositionierung „mitten in der Stadt – mitten in Europa“ in der Stadtgesellschaft Münchens.

⁶⁴ *Theater heute*, Hg. „Strategie Schrotflinte,“ 68.

3 2015 bis 2020 unter Matthias Lilienthal: Vom europäischen Haus zum internationalen offenen Ort

„Ich kämpfe um ein Laboratorium, wo man versucht, diese Verunsicherung in der Welt auch auf dem Theater zuzulassen.“⁶⁵

— Matthias Lilienthal (2017)

Aus dem Wunsch heraus, das europäische Stadttheater in München weiterhin als einen internationalen Ort zu positionieren,⁶⁶ hat Hans-Georg Küppers Matthias Lilienthal zum Nachfolger von Johan Simons für die Spielzeit 2015/2016 bis zur Spielzeit 2019/2020 auserkoren, weil er ihn für den „zukunftsweisendsten und wandlungsfähigsten Theatermacher unserer Zeit“ hält.⁶⁷

Matthias Lilienthal, Jahrgang 1959 in Berlin geboren, arbeitete zunächst als freier Journalist für die „taz“, die „zitty“ und die „Süddeutsche Zeitung“, danach als Regieassistent von Achim Freyer am Wiener Burgtheater. Von 1988 bis 1991 war er Dramaturg unter dem Intendant Frank Baumbauer am Theater Basel, dann Chefdramaturg unter Frank Castorf an der Volksbühne Berlin. Er ist einer der wenigen Intendanten, die Stücke selten in der Regie inszenieren. Aber dank seiner starken Beteiligung verwandelte sich die Volksbühne in „ein Wundertheater“, und die Bühne wurde für Diskussionen, Popmusik, Lesungen, Themenabende und Performances geöffnet, was in den Neunzigerjahren für ein Stadttheater unüblich war. Nach seinem Ausscheiden von der Volksbühne leitete er 2002 das Festival „Theater der Welt“ im Rheinland und wurde 2003 der erste Intendant des Hebbel am Ufer in Berlin, genannt HAU. Unter seiner Leitung wurde das HAU 2004 und 2012 zum „Theater des Jahres“ im deutschsprachigen Raum gewählt. Aufgrund seiner unkonventionellen künstlerischen Konzepte, wie z. B. die Entwicklung von Projekten mit Architekten und

⁶⁵ Walter Hess, Matthias Lilienthal, Christoph Leibold, „Wir machen nur Schauspielertheater!“ *Theater der Zeit* 2 (2017): 14.

⁶⁶ Hans-Georg Küppers, „Vorhang auf für 2015! Münchens Bühnen,“ *Süddeutsche Zeitung*, 31. Dez. 2014, letzter Zugang am 03. Jan. 2022, <https://archiv-szarchiv-de.emedien.ub.uni-muenchen.de/Portal/restricted/Fulltext.act?parentAction=DirectArticleSearch>.

⁶⁷ Vgl. Gabriela Herpell, „Der Mann aus Reihe drei – Im Herbst tritt Matthias Lilienthal als neuer Intendant der Münchner Kammerspiele an,“ *Süddeutsche Zeitung*, 02. Mär. 2016, letzter Zugang am 01. Jan. 2022, <https://sz-magazin.sueddeutsche.de/theater/der-mann-aus-reihe-drei-82236?reduced=true>.

Migranten, Zusammenarbeit mit freien Gruppen und die Einbindung von jungen Leuten ins Theater, wurde das HAU zur weltweiten Avantgarde-Adresse.

Im Rückblick auf seine Arbeiten in Berlin und München kann Matthias Lilienthal als Pionier zur zeitgenössischen Neubestimmung der Theaterpositionen bewertet werden. Unter seiner Intendanz in den letzten fünf Jahren von 2015 bis 2020 sind die Münchner Kammerspiele zu einem offenen Theater geworden, das gerne die Grenzen überschritt. Einerseits wurden die national kulturellen Grenzen durch die Öffnung der „Kammer“ hin zur Welt durchbrochen; andererseits wurde mit einer hybriden Institution zwischen Stadttheater und der freien Szenen im Haus experimentiert; drittens wurden immer mehr interdisziplinäre Arbeiten entwickelt, sodass die Kunst im Elfenbeinturm durch performative Formate und postdramatische Programme hin zu sozialer politischer Intervention geöffnet wurde. 2019 und 2020 wurden die Münchner Kammerspiele zweimal als „Theater des Jahres“ ausgezeichnet und mit den Stücken „Trommeln in der Nacht“, „Dionysos Stadt“ und „The Vacuum Cleaner“ zum Berliner Theatertreffen eingeladen.

Trotz seiner Verdienste sorgte sich das Münchner Theaterpublikum seit dem Erscheinen von Lilienthal darum, dass die Kammerspiele vom ehrwürdigen Ensemble-Theater zum Jugendzentrum mit Graffiti werden könnten. Die Feuilletons in München betitelten ihn auch als den „Edelpenner aus Neukölln“ und schrieben vom „Berliner Straßenkötter“ über ihn.⁶⁸ Somit gelten die Münchner Kammerspiele unter seiner radikalen Führung als in eine Krise geraten.⁶⁹ Aber es ist unbestreitbar, dass er ein einzigartiges Verständnis für die zeitgenössische Positionsbestimmung des Theaters hatte und zur institutionellen Entwicklung an den Kammerspielen beitrug. Es lohnt sich deswegen, seine charismatische Herrschaft, seine künstlerische Programmgestaltung und die Anpassungsfähigkeit der neuen Theaterbestimmung in der Stadtgesellschaft Münchens zu analysieren.

⁶⁸ Vgl. Lukas Barth, „Interview von Christine Dössel: ‚Hallo, Hybrid – Der Stadttheater-Schreck Matthias Lilienthals übernimmt die Münchner Kammerspiele. Und wie!‘“ *Süddeutsche Zeitung*, 08. Mai 2015, letzter Zugang am 03. Jan. 2022, <https://archiv-szarchiv-de.emedien.uni-muenchen.de/Portal/restricted/ExtendedResultList.act>.

⁶⁹ Christine Dössel, „Kammerspiele? Jammerspiele!“ *Süddeutsche Zeitung*, 11. Nov. 2016, letzter Zugang am 18. Jan. 2022, <https://www.sueddeutsche.de/kultur/theaterkrise-in-muenchen-kammerspiele-jammerspiele-1.3243228> ; Egbert Tholl, „Dramen hinter der Bühne – Absage und Abschied: Intendant Lilienthal erklärt die Situation an den Kammerspielen,“ *Süddeutsche Zeitung*, 04. Nov. 2016, letzter Zugang am 03. Jan. 2022, <https://archiv-szarchiv-de.emedien.uni-muenchen.de/Portal/restricted/ExtendedResultList.act>.

3.1 Ein Stadttheater, das nationale Grenzen überwindet

Mit der Entwicklung der Internettechnologie verbreiteten sich die Begriffe *der Globalisierung* und *der Internationalisierung* seit Anfang der 1990er Jahre rasch und werden häufig im Rahmen der ökonomischen und politischen Diskussionen verwendet. Laut dem Geograph Benno Werlen seien heute die meisten alltäglichen Lebensbedingungen in globale Prozesse eingebettet, obwohl die meisten Menschen ihr Alltagsleben ausschließlich in einem lokalen Kontext verbringen.⁷⁰ Lokales und globales seien miteinander verwoben, und globale Prozesse äußern sich im Lokalen und seien gleichzeitig Ausdruck des Lokalen.⁷¹ Der Prozess der Internationalisierung, Entgrenzung und wechselseitiger Durchdringung und Abhängigkeit der Räume sei ausgeprägt,⁷² so argumentiert der Politikwissenschaftler Frank Deppe. Die Verbindung der Lokalisierung mit der Globalisierung wird durch die Kopplung von Raum, Zeit und Ort verknüpft. Der Begriff der Internationalisierung wird vom Soziologen Franz-Xaver Kaufmann darüber hinaus in den Spähern der Kommunikation und der Austauschbeziehungen sowie der Entstehung eines weltweiten Bewusstseins definiert.⁷³ Die Arbeit der Internationalisierung am Theater ist deshalb zu verstehen als „eine kollektive Zusammenarbeit von Theaterkünstlern aus verschiedenen Orten mit unterschiedlichem kulturellem Hintergrund in einem gemeinsamen Theaterraum, wobei sie kulturell differenzierten Austausch und transkulturelles Zusammenspiel miteinander erleben, um internationale und interkulturelle Arbeiten gemeinsam zu entwickeln“.

Aufbauend auf diesem Ansatz stellte Lilienthal zunächst ein internationales Ensemble an den Kammerspielen zusammen. Abgesehen von den zwölf Schauspielern, die aus der vorherigen Leitung übernommen wurden, kamen die restlichen Schauspieler von außen, die meisten von ihnen sprachen kein Deutsch und kommunizierten während der Proben hauptsächlich auf Englisch. Es wurde daher von Kritikern angemerkt, dass der Paradigmenwechsel von Simons zu Lilienthal doch um

⁷⁰ Vgl. Benno Werlen, *Sozialgeographie: Eine Einführung* (Bern, Stuttgart & Wien: Haupt, 2000), 23.

⁷¹ Vgl. ebd.

⁷² Vgl. Frank Deppe, „Globalisierung und Ausgrenzung,“ in *Sozialer Ausschluss und Soziale Arbeit. Positionsbestimmung einer kritischen Theorie und Praxis Sozialer Arbeit*, hg. von Roland Anhorn und Frank Bettinger (Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2005), 45.

⁷³ Vgl. Franz-Xaver Kaufmann, „Globalisierung und Gesellschaft,“ *Aus Politik und Zeitgeschichte: APuZ*, 18 (1998): 3–10.

einiges tiefgreifender sei als die fast innerfamiliäre Betriebsübergabe von Baumbauer an Simons.⁷⁴ Hinzu kommt, dass die öffentlich geförderten Theaterkulturen einen besonders tief verwurzelten Sinn für staatliche Grenzen haben, weil die einzelnen Kulturen länderspezifisch sind. Obwohl sich die frühere Positionsbestimmung von Johan Simons – „die europäische Spielstätte“ – auf die Gemeinschaft Europas und die Lokalisierung der Stadt stützte, neigte sie eher zu klaren kulturellen Grenzen, weil die Gemeinschaften zwischen Regionen oder Kontinenten aus den Grenzen entstehen. Im Gegensatz dazu zielte Lilienthals Positionierungsarbeit zur *Internationalisierung* darauf ab, die Grenzen aufzubrechen und ein offenes Theater ohne staatliche-kulturelle Grenzen zu schaffen. Er lud deswegen wenige Wochen nach seinem Antritt zum „Open Border Kongress“ ein, um mit Vorträgen, Diskussionen, Theater- und Filmbeiträgen sowie Workshops für offene Grenzen zu werben. Durch die Etablierung des Flüchtlings-Welcome-Café auf der teuren und elitären Maximilianstraße versuchte er darüber hinaus das Schauspielhaus als *sozialen Treffpunkt* neu zu definieren, an dem Menschen aus allen Gesellschaftsschichten zum grenzüberschreitenden Gedankenaustausch zusammenkommen. Später erweiterten die Schauspieler im Exil die Darstellerriege im Open Border Ensemble, dessen Ziel es ebenfalls war, die Positionsbestimmung des Hauses selbst in ein „Welcome Theatre“ zu verwandeln.⁷⁵ Die Kammerspiele verschrieben sich offensichtlich unter seiner Intendanz vor allem den Themen Migration, Flucht und gesellschaftlicher Umbruch.

Das aus den Flüchtlingen und den Migrant*innen bestehende Ensemble und die sich darauf beziehenden Programmthemen identifizierten sich jedoch *nicht direkt* mit der Internationalisierung des Hauses, sondern wurden als ein Teil der Internationalisierung gesehen. Die Strategie von Lilienthal zur internationalen Positionierung bestand darin, künstlerische Verbindungen überall in der Welt aufzunehmen und eine Solidarität aus der Ferne zu zeigen.⁷⁶ Die Bereitstellung der Flüchtlingsbühne am Stadttheater war nur *eines* der internationalen Projekte, das im damaligen politischen Kontext der Flüchtlingsaufnahme in Deutschland entwickelt wurde. Darüber hinaus wurde ein japanischer Regisseur aus Tokio – Toshiki Okada – in die Kammerspiele eingeladen, um mit den deutschen Schauspielern zusammenzuarbeiten. Er produzierte jede

⁷⁴ Vgl. Silvia Stammen, „Auf die Grenzen, fertig, los!“ *Theater heute* 12 (2015): 9.

⁷⁵ Vgl. Kulturstiftung des Bundes. „Open Border Ensemble – Erweiterung des Schauspiel-Ensemble“, letzter Zugang am 03. Jan. 2022, https://www.kulturstiftung-des-bundes.de/de/projekte/bild_und_raum/detail/open_border_ensemble.html.

⁷⁶ Vgl. Münchner Kammerspiele, Jahrbuch des Spielplans 2015/2016, 98

Spielzeit zwischen 2015/2016 und 2019/2020 ein Projekt – „Hot Pepper, Air Conditioner and the Farewell Speech“ (2016), „Nō Theater“ (2017), „No Sex“ (2018), „The Vacuum Cleaner“ (2019) und „Olympia 2666“ (2020). Durch seine internationalen Arbeiten hoffte Lilienthal, eine künstlerische Brücke zwischen den beiden Metropolen – München und Tokyo – zu schlagen und einen breit angelegten Austausch aufzubauen.⁷⁷ Neben der räumlichen Mobilität von Künstlern zwischen der Welt und München, setzte Lilienthal sich außerdem durch enge Zusammenarbeit mit dem transkulturellen Goethe-Institut dafür ein, die Münchner Kunstprogramme in die Welt zu tragen und die Künste der Welt nach München zu bringen, wie z.B. das Kooperations-Festival SPIELART, das neue Strömungen in der internationalen Theaterwelt seit 1995 erforschte und recherchierte, sowie alle zwei Jahre im Herbst dem Münchner Publikum vorstellte.⁷⁸

Durch grenzüberschreitende Mobilität, transkulturellen Austausch und internationale Zusammenarbeiten wurde das Profil der offenen und internationalen Kammerspiele unter der Intendanz Matthias Lilienthal zwischen 2015 und 2020 nach und nach etabliert. Einerseits konnten die internationalen Künstler und die vielfältigen Gruppen neue Perspektiven in das Münchner Stadttheater einbringen, was dazu beitrug, das kreative Potenzial der Theaterkunst zu stimulieren. Andererseits hatte die Öffnung des Hauses für die Internationalisierung auch ihre Schattenseiten, beispielsweise wurden einige Darstellungen und Diskurse transkultureller Theaterproduktionen als oberflächlich bewertet und manchmal sogar Missverständnisse verursacht.⁷⁹ Zudem gab Lilienthal offen zu, dass einige engagierte Projekte mit und für Geflüchtete nicht funktionierten.⁸⁰ Hinzu kam, dass die übermäßige Bedeutung der ausländischen Mitglieder und der Zusammenarbeit innerhalb des Ensembles nicht förderlich war. Damit ging Lilienthal bei der Umsetzung leider nicht gut um. Solche Nebeneffekte waren jedoch nicht leicht zu vermeiden, unter einer in kurzer Zeit gewagten Reformstrategie. Die durch die Grenzüberschreitung herbeigeführten Stärken und

⁷⁷ Vgl. Münchner Kammerspiele, Jahrbuch des Spielplans 2015/2016, 4.

⁷⁸ Vgl. Münchner Kammerspiele, hg. Jahrbuch des Spielplans 2017/2018, 108.

⁷⁹ Die Bewertungen kommen aus den internationalen Studierenden in den bezüglichen praktischen Workshops am Institut TWM.

⁸⁰ Vgl. Tobias Krone, „Refugee-Welcome-Theatre an den Münchner Kammerspielen: Große Bühne für Flüchtlinge,“ *Deutschlandfunk Kultur*, 16. Jul. 2016, letzter Zugang am 03. Jan. 2022, <https://www.deutschlandfunkkultur.de/refugee-welcome-theatre-an-den-muenchner-kammerspielen-100.html>.

Schwächen spiegelten sich ebenfalls in der von Matthias Lilienthal befürworteten Hybridisierung zwischen Stadttheater und freien Szenen wider.

3.2 Hybridisierung zwischen Stadttheater und Freien Szenen

3.2.1 Eine Institutionskritik am Stadttheater

Die Münchner Kammerspiele unter der Intendanz von Matthias Lilienthal wurden als „das Ende des Ensembletheaters“ bezeichnet,⁸¹ weil die internationalen Künstler und die freien Gruppen von außen als kreativer Kern des Hauses dominierten und das ursprüngliche Ensemble somit in den Schatten gestellt wurde. Zum anderen zeigten die meisten im Haus entwickelten Produktionen ein hybridisches Merkmal in Bezug auf den ästhetischen Stil und die Arbeitsweise zwischen den beiden unterschiedlichen Theatersystemen, dem Stadttheater und dem Privattheater. Unter der Programmatik Lilienthals wurden die ausgewählten Vorstellungen von freien Gruppen aus München, aus dem deutschsprachigen Raum und aus der ganzen Welt zwei- bis dreimal im Monat an den Kammerspielen gezeigt, entweder als Einladung oder auf der Grundlage einer Ko-Produktion.⁸² Bereits zu Beginn der Spielzeit 2018/2019 fand zudem das von der Bundeszentrale für politische Bildung, Spielmotor e.V. und den Kammerspielen veranstaltete Festival „Politik im Freien Theater“ zum ersten Mal in München und im Bundesland Bayern statt.⁸³ Auch der Schauspieler Walter Hess, der seit 2002 als Mitglied des Ensembles an den Kammerspielen tätig ist und die Amtszeiten der drei Intendanten erlebt hatte, ist der Meinung, dass die Münchner Kammerspiele unter der Intendanz Lilienthals ganz anders im Vergleich zu denen unter den „schauspielorientierten“ Baumbauer und Simons seien, und das Haus sich im Moment wandle.⁸⁴ Die Veränderungen in der Programmplanung unter der Intendanz Lilienthals wurden von Michaels in den Legitimationsdiskursen eingeführt und als Arbeit zur Neupositionierung und Selbstlegitimierung betrachtet.⁸⁵ Meiner Meinung

⁸¹ Franz Wille, „Berliner Erbhöfe – Berlin bereitet sich auf Frank Castorfs Intendandämmerung vor“, *Theater heute* 5 (2015): 1.

⁸² Vgl. Münchner Kammerspiele, hg. Jahrbuch des Spielplans 2019/2020, 98.

⁸³ Vgl. ebd. 99.

⁸⁴ Vgl. Walter Hess, Matthias Lilienthal, Christoph Leibold, „Wir machen nur Schauspielertheater!“ 13.

⁸⁵ Vgl. Michaels, „Spielplangestaltung im Kampf um Anerkennung“, 147–164.

nach sind seine Positionierungsstrategien und seine charismatische Ästhetik von einer *Institutionskritik* geprägt, was die Traditionen des Hauses in gewisser Weise erschütterte.

Institutionskritik als Terminus wurde im Rahmen der neoliberalen Debatte sowie der zeitgenössischen Kunst gebraucht und tauchte erstmals als Ausdruck *Institutional Critique* im Mel Ramsdens 1975 erschienenen Essay auf.⁸⁶ Die Künstlerin Andrea Fraser hielt sich selbst für die Begründerin des Terminus,⁸⁷ mit dem sie 1985 Louise Lawlers Werk beschrieb.⁸⁸ Weitreichende Bekanntheit erlangte der Begriff durch Benjamin H.D. Buchlohs Aufsatz „Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration“, wobei Institutionskritik als konzeptuelle Kunstpraxis definiert wurde.⁸⁹ Diese konzeptuelle Kunstpraxis wurde in den 1960er von Künstlern wie u.a. Hans Haacke, Daniel Buren, Marcel Broodthaers im institutionellen Rahmen eingeführt und bezieht sich auf die erste Welle der Institutionskritik. Im Buch „DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst“ wird die Institutionskritik also als „eine Haltung in künstlerischen Arbeiten und Verfahrensweisen, welche die gesellschaftlichen und institutionellen Rahmenbedingungen der Herstellung und des Gebrauchs von Kunst analytisch untersuchten“ beschrieben.⁹⁰ Bis zu den späten 1980er und frühen 1990er Jahren entstand ein geschichtlicher Wandel des Begriffs dadurch,⁹¹ dass das Subjekt der Institutionskritik von Künstlern zu Kunstkritikern, die Inhalte von künstlerischen Kriterien zu ökonomischen Kriterien und der kritisierte Rahmen von außen bis intern in der Institution verbreitet wurden. Laut Fraser erscheint eine weitere Verschiebung in der Verortung der gegenwärtigen Institutionskritik, d.h. die Institution sei sowohl als Problem als auch als Lösung involviert, da die Strukturen der Institution völlig internalisiert worden seien und sich niemand außerhalb der Institution befinde.⁹² Sie schlägt deswegen *Selbstbefragung* und *Selbstreflexion* vor, die von

⁸⁶ Vgl. Mel Ramsden, „On Practice,“ in *Institutional critique: an anthology of artists' writings*, hg. von Alexander Alberro und Blake Stimson (Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2009 [1975]), 171–199.

⁸⁷ Vgl. Andrea Fraser, „From the Critique of Institutions to an Institution of Critique,“ *Artforum* 44 (2005): 278–286.

⁸⁸ Vgl. Andrea Fraser, „In and out of place,“ *Art in America*, 6 (1985): 124.

⁸⁹ Vgl. Benjamin H.D. Buchloh, „Conceptual art 1962-1969: From the aesthetic of administration to the critique of institutions,“ *October*, 55 (1990): 105–143, <https://www.jstor.org/stable/778941>.

⁹⁰ Johannes Meinhardt, „Eintrag zu ‚Institutionskritik‘,“ in *DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst*, hg. von Hubertus Butin (Köln: 2002), 126–130.

⁹¹ Vgl. Franziska Brüggemann, *Institutionskritik im Feld der Kunst* (Bielefeld: transcript Verlag, 2020), 88–97.

⁹² Vgl. Fraser, „From the Critique of Institutions to an Institution of Critique,“ 278–286.

Administratoren, wie u.a. Kuratoren und Direktoren zur eigenen Institutionenkritik angewendet werden.⁹³ Dazu erkennt Simon Sheikh in der Institutionskritik der Gegenwart aus kunsttheoretischer Perspektive das Verhältnis zwischen einer Methode (Kritik) und ihrem Objekt (Kunstinstitution).⁹⁴

Meiner Meinung nach zeigt sich der konzeptionelle Wandel der Institutionskritik ebenfalls im Rahmen der Entwicklung der deutschen Theaterinstitutionen. Die sich seit den 1960er Jahren rasch entwickelnde „freien Szene“ galt als entgegengesetztes Modell der darstellenden Künste zu den öffentlichen Theaterinstitutionen, da sich ihre unabhängige Finanzierung, ihr flexibles Arbeitssystem und ihre in kleinen Theaterräumen präsentierten Kunstwerke von denen in Staats- und Stadttheatern, die speziell Hochkulturkunst produzierten, unterschieden. Die Entstehung der freien Szene kann deshalb vor allem als eine Institutionskritik in der ersten Welle angesehen werden, wobei *freie Theaterkünstler*, durch ihre künstlerische Praxis an öffentlichen Theaterinstitutionen, hier die Kritik betrieben. Während das deutsche Stadttheatersystem nach einer langfristigen Entwicklung eine stabile Institution bildete, entstand eine Reihe institutioneller Probleme, die seit den 80er bis 90er Jahren häufig *von externen Kritikern* aufgewiesen und kritisiert wurden, wie z. B. übermäßige öffentliche Ausgaben, mangelnde Innovation und Abkopplung von der breiten Öffentlichkeit, was sich tatsächlich auf die zweite Phase der Institutionskritik bezog. In der Gegenwart wandelt sich die Konzeption der Institutionskritik im Bereich der Theaterlandschaft weiter um, sodass jetzt nämlich *die internen Administratoren* wie Intendanten sich selbst an den eigenen Institutionen kritisieren, im Gegensatz zur externen kritischen Perspektive von u.a. Theaterwissenschaftlern oder -Kritikern, wie es in der zweiten Welle der Fall war. Das Verfahren der *Selbstkritik* führte Matthias Lilienthal ebenfalls an den Kammerspielen durch. Um eine innere Dynamisierung am städtischen Theater Münchens zu erreichen, wurde eine innere hybridische Institution zwischen Stadttheater und freien Szenen von Lilienthal geleitet, wobei die Kammerspiele sowohl als Problem, als auch gleichzeitig als die Lösung angesehen wurden. Seine künstlerische Praxis an den Kammerspielen wurde deshalb auch als

⁹³ Vgl. ebd.

⁹⁴ Simon Sheikh, „Notizen der Institutionskritik,“ Übers. von Hito Steyerl, im Jan. 2006, letzter Zugang am 17. Jan. 2022, <https://transversal.at/transversal/0106/sheikh/de>.

neoliberale Adressbuch-Dramaturgie beschrieben,⁹⁵ und er ist als *das Subjekt der Institutionskritik* zu bezeichnen.

3.2.2 Mehr frisches Blut oder eine Krise?

Lilienthal wirkte bei der Startaufstellung mit einem etablierten Rebellen, wie Nicolas Stemann als Hausregisseur, einer Phalanx altbekannter Weggefährten aus Festivalmacherzeiten – vom Rimini Protokoll, She She Pot und God Squad bis zu Rabih Mroué, Philippe Quesne und Toshiki Okada – sowie einigen nicht mehr unbekanntem Regie-Hoffnungsträgern wie Simon Stone, Christopher Rüping, Felix Rothenhäusler und Alexander Giesche. Darüber hinaus waren auch die gern über politische und Machtdiskurse hinterfragten Künstler, wie u.a. Milo Rau und Florentina Holzinger, beteiligt. Unter ihnen wurden viele hochgelobte Koproduktionen produziert, die sogar zu der 10er Auswahl des Berliner Theatertreffens eingeladen wurden, beispielsweise Holzingers „TANZ“, Okadas „The Vacuum Cleaner“, Anta Helena Reckes „Die Kränkungen der Menschheit“, sowie die Produktionen des Hauses u.a. Rüpings „Dionysos Stadt“ und „Trommeln in der Nacht“. Aufgrund der Zusammenarbeit mit den freien Gruppen wurden ihre zum Berliner Theatertreffen eingeladenen Produktionen auch an den Münchner Kammerspielen aufgeführt, wie „Oratorium“ von She She Pop, „Girl From The Fog Machine Factory“ von Thom Luz, sowie die Auswahl des Impulse Theater Festivals in NRW, wie das Stück „All Inclusive“ von Julian Hetzel, „Zweiter Versuch über das Turnen von Hauptaktionär und Zwischen den Säulen“ von Markus & Markus Theaterkollektiv. Aus Sicht der Spielpläne und des Preises ist es festzuhalten, dass Lilienthal viele *frische* und *aktuelle* Theaterproduktionen an das städtische Theater Münchens brachte und die kulturelle Erfahrung des Publikums in hohem Maße bereicherte.

Lilienthal zeigte darüber hinaus an den Kammerspielen eine hohe Affinität zu neuen theatralen Formen und Formaten, was durch die Statistik von Michaels bewiesen wird:

Unter der Intendanz von Matthias Lilienthal ab der Spielzeit 2015/2016 lässt sich ein sprunghafter Anstieg der „sonstigen Veranstaltungen“ und des „theaternahen

⁹⁵ Stammen, „Auf die Grenzen, fertig, los!“ 9.

Rahmenprogramms“ von insgesamt 153 Veranstaltungen in der letzten Simons-Spielzeit 2014/2015 um mehr als das Doppelte auf insgesamt 355 Veranstaltungen dieser beiden Kategorien in der Spielzeit 2015/2016 beobachten. Prozentual steigt der Anteil der genannten Veranstaltungen von 23 % bzw. 24 % in den Spielzeiten 2013/2014 und 2014/2015 auf über 40 % in den darauffolgenden zwei Spielzeiten unter der Leitung von Matthias Lilienthal.⁹⁶

Durch diversifizierte Veranstaltungen, wie z. B. Pop, Reden, ein liebevolles Umsorgen der Flüchtlinge im Café-Haus und städtische Projekte in temporären Gebäuden, wurden die Münchner Kammerspiele zum einen vollständig geöffnet und programmatisch als interdisziplinäres partizipatorisches, postdramatisches Diskurs- und Performancetheater positioniert. Zum anderen wurde ein von Lilienthal ausgerichtetes kulturelles Rundum-Paket für den jungen und aufgeschlossenen Kulturbürger angeboten und somit wurde das Publikum des Hauses erweitert. Laut dem Bericht von dem geschäftsführenden Direktor des Hauses, Oliver Beckmann, kamen zwischen Oktober 2015 und Ende März 2016 etwa 98.000 Besucher in die Kammerspiele, bei einer Auslastung von 75 Prozent. Dies entspreche etwa der gleichen Anzahl wie in der letzten Saison von Johan Simons, und die Einnahmen blieben stabil.⁹⁷ Darunter sei der Anteil der Studentenkarten im Vergleich zur Vorsaison von 13 auf 28 Prozent, durch das Angebot eines kostengünstigen Jahresrabatts mit dem Studentenausweis, gestiegen.⁹⁸ Die Zahlen deuten darauf hin, dass die Kammerspiele unter der Intendanz Lilienthals ein neues Publikum generierten, das in Teilen offenbar zuvor nicht ins Theater gegangen war.

Das Theater hatte für Lilienthal bereits seit der Zeit der Volksbühne stets mindestens einen postdramatischen Charakter, fungierte als Ort der Reflexion und diente als Treffpunkt für Begegnungen. Unter dieser Positionsbestimmung vermittelte er eine ganze Theaterinstitution in der Stadtgesellschaft für die Bürger, anstatt ausschließlich Theaterstücke auf den Bühnen zu inszenieren. Er gestaltete deshalb in der Programmatik vielmehr den theatralen Prozess statt des künstlerischen Ergebnisses, beispielsweise die monatliche „Exklusion“, die speziell die Entwicklungsprozesse von Theaterstücken vom Konzept zur fertigen Produktion vorstellte. Das heißt, das Theaterhaus in München unter der Intendanz Lilienthals wurde als ein erweitertes

⁹⁶ Michaels, „Spielplangestaltung im Kampf um Anerkennung“, 151.

⁹⁷ Egbert Tholl, „Zum Entzücken und Erschaudern des Publikums“, *Süddeutsche Zeitung*, 28. Apr. 2016, letzter Zugang am 17. Jan. 2022, <https://www.sueddeutsche.de/kultur/muenchner-kammerspiele-zum-entzuecken-und-erschaudern-des-publikums-1.2971837?reduced=true>.

⁹⁸ Ebd.

Wohnzimmer entwickelt, in dem man neben schönem Sprechtheater am Abend auch Bands im Theater hören, postdramatische Serien sehen und sich mit Geflüchteten austauschen, sowie sich in der Bar aufhalten oder an einer Party teilnehmen konnte. Dagegen wirkte das Residenztheater auf der anderen Straßenseite wie das Programm eines Musterschülers: politisch korrekt, anspruchsvoll, Klassiker statt Textwerkstatt, Schauspieltheater statt Performance-Labor. Während am Residenztheater ein anspruchsvolles Regietheater ausgerichtet wurde, positionierten sich die Kammerspiele als *ein Labor*, und ihr Experimente-Angebot war für das Münchner Publikum komplementär. Denn es ist aus Sicht der Positionierung der Kultureinrichtungen oder der kulturellen Popularisierung nicht förderlich, zwei „Resis“ oder zwei „Kammer“ in der Münchner Stadtgesellschaft zu haben. Stattdessen kann die städtische Öffentlichkeit des Theaters mithilfe unterschiedlicher Positionierungen der Theater oder verschiedener Programmgestaltungen erweitert werden.

Aber nicht jeder war mit der Positionierung des Hybridlabors von Lilienthal für die Kammerspiele einverstanden. Relevanten lokalen Stakeholdern in München erschien die Gefahr seiner Kritikpraxis der (Theater-)Institution Kammerspiele infolge der Neuausrichtung als zu groß. Laut den Theaterkritiken hatten die Münchner Sorge, dass ihr Stolz auf das traditionelle Stadttheater in eine berlinerisch Eventboutique umgewandelt werde.⁹⁹ Dies ist vor allem auf die erste Entscheidung Lilienthals seit seinem Amtsantritt zurückzuführen, die drei Spielräume der Kammerspiele in Anlehnung an das HAU 1&2&3 in Kammer 1&2&3 umzubenennen. Die lokale Theaterkritikerin Silvia Stammen kritisierte darüber hinaus deutlich, dass Matthias Lilienthal die Institutionen und freie Produzenten partout in einen Topf werfen wollte, was dabei herauskomme, habe in München bisher noch wenig Eigengeschmack.¹⁰⁰ Der Kritiker Dieter Schneider berichtete auch in der „Süddeutsche Zeitung“, dass der Kulturreferent Hans-Georg Küppers einen falschen Ort für die Experimente gewählt habe und aus den Münchner Kammerspielen ein konzeptlos wirkendes Versuchslabor unter der Intendanz Lilienthals geworden sei.¹⁰¹ Aus diesen sozialen Rezensionen wird deutlich, dass der Außenseiter-Intendant aus der anderen Kulturmetropole – Berlin – in München nicht so beliebt war und seine provokante und kritisch-charismatische

⁹⁹ Stammen, „Auf die Grenzen, fertig, los!“ 9.

¹⁰⁰ Silvia Stammen, „Je ne sais quoi,“ *Theater heute* 5 (2016): 6.

¹⁰¹ Dieter Schneider, „Konzeptloses Versuchslabor,“ *Süddeutsche Zeitung*, 14. Nov. 2016, letzter Zugang am 17. Jan. 2022, <https://archiv-szarchiv-de.emedien.uni-muenchen.de/Portal/restricted/ExtendedResultList.act>.

Führung noch mehr Widerstand hervorrief, im Gegensatz zu der gemäßigten und lokalen Reformstrategie des ausländischen Intendanten Johan Simons. Ein weiterer Grund für die Schwierigkeit von Lilienthals neuer charismatischer Institutionenbildung an den Kammerspielen war, dass sich die Kammerspiele bei seiner Übernahme im Jahr 2015 bereits in einem sehr erfolgreichen Prozess zur internationalen und diversifizierten Neupositionierung durch den Vorgänger Simons befanden, was es für Lilienthal schwierig machte, sich zu profilieren.

Hinzu kam, dass sein Ansatz zur Hybridisierung zwischen Stadttheater und freien Szenen als „vampirisches Prinzip“ kritisiert wurde: „Indem sie sich im Außen mit frischem (Kunst-) Blut versorgen, ohne derzeit selbst wesentliche Substanz in den Kreislauf einzubringen.“¹⁰² Laut der Kritikerin führte dies nach einer guten Weile dazu, nichts mehr von außen zu holen und das ganze System implodierte.¹⁰³ Auch der Intendant am Hamburger Thalia Theater, Joachim Lux, sprach sich klar gegen die Hybridisierungsstrategie der Kammerspiele von Lilienthal aus und argumentierte: das Stadttheater gegen die freien Produktionshäuser in Stellung zu bringen oder umgekehrt, mache keinen Sinn; es gebe auch keine Notwendigkeit, beide zu etwas Identischem zu verschmelzen, weil beiden Systeme eigene Charakteristika, Stärken und Schwächen sowie ihre Berechtigung haben und die Unterschiede der beiden die Voraussetzung für ein friedliches Zusammenleben seien.¹⁰⁴ Außerdem gab es noch solche Stimmen, dass das größere Risiko der Hybridisierungsstrategie auf Seiten der freien Gruppen liege, die sich ungeschützt auf das Spiel der Auftragsproduktionen einlassen. Der Nimbus einer Gruppe wie Gob Squad oder She She Pop könne angesichts der Abhängigkeit von der Disposition eines Ensemblebetriebs im Stadttheater und der Gefahr ihrer künstlerischen Kernidentität beschädigt werden, dabei werde es auch Ressentiments gegenüber dem angeblich so innovationsfeindlichen Stadttheaterpublikum geschürt.¹⁰⁵

Ein weiterer wichtiger kritisiert Punkt bestand darin, dass das von Lilienthal etablierte postdramatische Diskurs- und Performancetheater für die traditionellen Schauspieler des Ensembles nicht geeignet war, besonders im Hinblick auf ihre Spielweise, weil sie bei den Proben nicht mehr Schauspieler sein, die Rolle spielen,

¹⁰² Silvia Stammen, „Schlingensiefel verzweifelt gesucht,“ *Theater heute* 1 (2017): 59.

¹⁰³ Vgl. ebd.

¹⁰⁴ Vgl. Joachim Lux, „Friedliche Koexistenz! – Der ‚echte‘ Joachim Lux antwortet Amelie Deuffhard, Stefan Hilterhaus und Annemie Vanackere zum Verhältnis von Stadttheater und Freier Szene (TH 8-9/16),“ *Theater heute* 10 (2016): 63.

¹⁰⁵ Vgl. Stammen, „Je ne sais quoi,“ 9.

sondern sich selbst auf der Bühne – als „Ich“ – spielen sollten. Laut der Kritikerin der „Süddeutschen Zeitung“, Christine Dössel, verlangte Lilienthal in den Kammerspielen nicht mehr den klassischen Schauspieler, der gut sprechen kann und eins-a-wandlungsfähig sei, sondern den „Performer“.¹⁰⁶ In ihrer Rezension führt sie die Resignation der überragenden Schauspielerinnen, u.a. Brigitte Hobmeier und Katja Bürkle, mehr oder weniger auf Lilienthals postdramatische theaterästhetische Positionierung zurück.¹⁰⁷ Hobmeier gab auch an, dass sie keine Grundsatzkritik an dessen Kurs hin zu Performances und theatralen Hybrid-Formen üben wolle, aber sie hätte nur gerne mitgemacht und jetzt fühle sie sich „wie auf dem Abstellgleis“.¹⁰⁸ Katja Bürkle hat eine ähnliche Situation durchgemacht und war in der ersten Spielzeit kaum sichtbar. Im von Lilienthal gebildeten hybriden Kreativteam waren die einheimischen Mitglieder nicht nur zahlenmäßig unterrepräsentiert, sondern das spätere Ensemble wurde durch den Weggang der drei langjährigen Mitglieder noch mehr benachteiligt und somit als eine von Lilienthal verursachte Krise angesehen. Außerdem wurden die künstlerischen Konzepte der Koproduktionen häufig von der externen Gruppe eingebracht und folgten auch deren Aufführungsästhetik, was dazu führte, dass die internen Mitglieder des Stadttheaters die künstlerische Macht als Gastgeber verloren.

Dössel machte keinen Hehl daraus, dass ihr die Entwicklung „weg vom Schauspiel hin zu einem Diskurs- und Performancetheater“ nicht gefiel. Sie wirft Lilienthal zudem vor, seiner Betreuungs- und Fürsorgepflicht gegenüber den Ensemble-Mitgliedern, eingekauften Regisseuren und freien Gruppen nicht nachzukommen, und sprach von einer „kompletten Unterforderung von Publikum und Schauspielern“.¹⁰⁹ In den sozialen Medien gab es inzwischen auch solche Kritik schon überall: „Ich brauche doch nicht schon wieder den Ich-Performer.“¹¹⁰ Laut dem Bericht sei die prozentuale Gesamtauslastung auf 60 Prozent in der zweiten Spielzeit gesunken, 18 Prozent der

¹⁰⁶ Vgl. Christine Dössel, „Als ließe der FC Bayern Lewandowski auf der Ersatzbank hocken“, *Süddeutsche Zeitung*, 3. Nov. 2016, letzter Zugang am 18. Jan. 2022, <https://www.sueddeutsche.de/kultur/theater-als-liesse-der-fc-bayern-lewandowski-auf-der-ersatzbank-hocken-1.3231419?reduced=true>.

¹⁰⁷ Vgl. ebd.

¹⁰⁸ Vgl. Christine Dössel, „Ich hätte gerne mitgemacht – Die Münchner Kammerspiele verlieren. Brigitte Hobmeier“, *Süddeutsche Zeitung*, 3. Nov. 2016, letzter Zugang am 18. Jan. 2022, <https://archiv-szarchiv-de.emedien.ub.uni-muenchen.de/Portal/restricted/ExtendedResultList.act>.

¹⁰⁹ Vgl. Britta Schultejans, „Das Experiment fängt erst an – Kammerspiele in der Krise?“, *dpa-Newskanal*, 21. Nov. 2016, letzter Zugang am 18. Jan. 2022, <https://www.sueddeutsche.de/kultur/theater-das-experiment-faengt-erst-an-kammerspiele-in-der-krise-dpa.urn-newsml-dpa-com-20090101-161121-99-256603>.

¹¹⁰ Ebd.

Abos seien gekündigt worden, wobei etwa die Hälfte davon durch neu aufgelegte Probe-Abos teilweise aufgefangen worden sei.¹¹¹ Während die Anzahl der Veranstaltungen gestiegen sei, haben die Erlöse an der Kasse abgenommen.¹¹² Das Problem dahinter lag tatsächlich darin, dass sich die Bewertungskriterien des Publikums *nicht* im Einklang mit der Ästhetik des Theaters veränderten und bei der Bewertung einer Performance immer noch an den ästhetischen Kriterien der konventionellen dramatischen Theaterkunst orientierten, sodass eine unpassende Auswirkung zwischen der Theaterkunst und der Lokalität in München entstand.

Aus diesem Grund reichen die Hybrid-Produktionen und -Modelle nicht als künftiger Maßstab aus, trotz ihrer frischen Kreativität, laut der Theaterkritikerin.¹¹³ Aber Lilienthal brachte eine seit langem nicht vorkommende Aufmerksamkeit auf die Kammerspiele. Während seiner fünfjährigen Reise nach München zielte seine Aufgabe *nicht* auf das Gelingen des Experiments ab, sondern darauf, ob das Experiment umgesetzt werden konnte. Von diesem Ausgangspunkt aus gesehen, hatte er bereits Erfolg, denn wie er sagte, er kämpfe um ein Laboratorium, wo man versuche, diese Verunsicherung in der Welt auch im Theater zuzulassen,¹¹⁴ beispielsweise tauchten die hybridisierte Institution und Produktionen aus den Freien Szenen unter seiner Leitung im Stadttheater Münchens auf.

3.3 Die Provokation der urbanen Realität als Theaterkunst

Die Theaterpraxis und die künstlerische Positionierung von Matthias Lilienthal an den Kammerspielen stellten ein provokatives Verhältnis zwischen ihm und der Stadt München dar. Wie in der Rezension beschrieben, „der lässige und schnodderig wirkende Lilienthal und die Stadt München – das waren von Anfang an starke Gegenpole“.¹¹⁵ Aus seiner Sicht, sei München und das Stadttheater ein repräsentativer

¹¹¹ Vgl. Egbert Tholl, „Verjüngung und Vervielfältigung,“ *Süddeutsche Zeitung*, 11. Nov. 2016, letzter Zugang am 18. Jan. 2022, <https://archiv-szarchiv-de.emedien.ub.uni-muenchen.de/Portal/restricted/ExtendedResultList.act>.

¹¹² Vgl. ebd.

¹¹³ Stamm, „Schlingensiefel verzweifelt gesucht,“ 59.

¹¹⁴ Vgl. Walter Hess, Matthias Lilienthal, Christoph Leibold, „Wir machen nur Schauspielertheater!“ 14.

¹¹⁵ Susanne Burkhardt, „Das Experiment ist zu Ende,“ *Deutschlandfunk Kultur*, 19. Mär. 2018, letzter Zugang am 18. Jan. 2022, <https://www.deutschlandfunkkultur.de/intendant-lilienthal-verlaesst-muenchner-kammerspiele-das-100.html>.

Ort des Bürgertums, ¹¹⁶ dessen bürgerliches Schauspiel von ihm sogar als „Kunstkacke“ abgetan worden sei.¹¹⁷ Das Erste, was von Lilienthal in München sichtbar wurde, war das städtische Projekt „Shabbyshabby-Apartments“, bei welchem er sowohl seine politische als auch eine ästhetische Provokation für die urbane Realität Münchens zeigte.

„Shabbyshabby war eine Antwort auf die hohen Mieten in München“¹¹⁸, so sagte Lilienthal. Die Aufgabe des Projekts war es deswegen, Apartments zu erfinden, die sich jeder leisten kann. Der Hintergrund des Projekts wird so beschrieben:

Munich is not always part of the avantgarde, but with the prices for living space it has reached European top level. Many people pay more than 50% of their income for their apartment. Residents without a continuous cash flow are always endangered having to leave the city. It is hard for small businesses to survive. Most artists cannot afford a studio. No one can afford to hang out in public space. Currently the real estate market drains our cities from everything we love about them, city life becomes shopping life, becomes work work work.¹¹⁹

Neben der Zusammenarbeit mit dem langjährigen Partner – raumlaborberlin, wurden im September 2015 noch 24 Teams aus ganz Europa eingeladen, um für einen kurzen Zeitraum in München zu leben und zu arbeiten sowie ihre Ideen für Shabbyshabby-Apartments in den verschiedenen urbanen Camps umzusetzen. Nach dem Bau konnte jedes Shabbyshabby Apartment zwischen dem 12. Sept. und 13. Okt. von jedermann für 35 Euro pro Nacht inklusive eines Frühstücks gemietet werden. Begleitend zum Übernachtungsangebot fanden auch die Stadtführungen „Shabbyshabby Walkietalkie“ entlang der Apartments sowie das Diskursprogramm über die urbane Realität „Urban Issues – Wie man Stadt verändern kann“ statt.

Die pfadabhängigen Stadtprojekte der Kammerspiele wurden somit offenbar kühner und ausgeprägter unter der Intendanz Lilienthals weiterentwickelt. Mit den urbanen Projekten wollte Lilienthal dem Münchner Publikum *ein Experiment-Leben* bieten, das es so in der normalen Realität Münchens nicht erleben könne, d.h. eine

¹¹⁶ Matthias Lilienthal, Armin Nassehi, „Ich will ja gar nicht provokativ sein,“ in Kursbuch 194 – *anders alternativ*, von Armin Nassehi, Peter Felixberger, Jeff Beer (Hamburg: Kursbuch Kulturstiftung gGmbH, 2018): 129–134.

¹¹⁷ Vgl. Dössel, „Kammerspiele? Jammerspiele!“

¹¹⁸ Lilienthal, Nassehi, „Ich will ja gar nicht provokativ sein,“ 129–134.

¹¹⁹ Raumlaborberlin. „Shabbyshabby Apartments,“ 2015, letzter Zugang am 22. Jan. 2022, <https://raumlabor.net/shabbyshabby-apartments/>.

Fantasie taucht nicht in dem geschlossenen Theaterraum, sondern in der realen Stadt auf. Lilienthal drückte im Gespräch aus:

[...] wo auf der Maximilianstraße ein Shabbyshabby-Apartment aus alter Kleidung direkt vor Hermès stand, nachts Menschen drin schliefen und morgens um sieben Uhr rauskamen, um auf die Dixie-Toilette zu gehen, sahen sie sich plötzlich im Fenster von Hermès. So entstand eine extreme Differenz. Gleichzeitig hat das Projekt auf sehr verschiedenen Ebenen stattgefunden. Plötzlich erlebte man eine andere Stadt.¹²⁰

Das bedeutet, während die Verunsicherung des institutionell-hybriden Modells im Stadttheater eingeführt wurde, verwirklichte Lilienthal die Verunsicherung des Lebens in der städtischen Realität Münchens.

Seine urbanen Projekte, wie u.a. das bereits erwähnte „Welcome-Café“ und „Olympia 2666“, stellten nicht nur das Wahrzeichen und den historischen Charakter der Stadt sowie ihre Größe dar, sondern zeigten auch eine politische Absicht der Künstler und eine starke Aktualität. Daher war die Theaterkunst unter der Intendanz Matthias Lilienthals weder eine Repräsentation der Realität noch eine künstliche Gestaltung einer künstlerischen Fantasie, sondern selbst eine politische Realität. Durch seine künstlerischen Interventionen in der Stadtgesellschaft wurden die gegenwärtigen Positionsbestimmungen des Theaters verschoben: räumlich, von geschlossenen Theatern zu offenen urbanen Räumen; künstlerisch, von der Hochkultur zu (sozial-)politischen Interventionen für die Stadtgesellschaft; schauspielerisch, von konventioneller Schauspielkunst des Rollenspiels zu partizipativen, interdisziplinären und öffentlichen Diskursen.

3.4 Fazit: Eine radikale Reform durch einen Sozialisten

Unter dem Druck der Lokalpresse entschied sich die CSU-Stadtratsfraktion gegen die Vertragsverlängerung Lilienthals mit der Begründung sinkender Abonnementzahlen und seines umstrittenen künstlerischen Stils – zu experimentell und gesellschaftskritisch, zu viel Performance und zu wenig Sprechtheater.¹²¹ Obwohl mehr

¹²⁰ Lilienthal, Nassehi, „Ich will ja gar nicht provokativ sein,“ 129–134.

¹²¹ Vgl. Christiane Lutz, „Der Unvollendete,“ *Süddeutsche Zeitung*, 21. Mär. 2018, letzter Zugang am

als 300 Theaterakteure die offenen Briefen mitunterschrieben und der Stadtratsfraktion mehrmals vorschlugen, diese Entscheidung zu überdenken,¹²² endete Lilienthals Amtszeit an den Münchner Kammerspielen zur Spielzeit 2019/2020. Aufgrund des Ausbruchs der Corona-Pandemie im Februar 2020 wurde sein Schlusspunkt – das große Stadtprojekt „Olympia 2666“ leider abgesagt, und er verließ still und leise die Münchner Kammerspiele.

Diversität, Vielfalt und Unruhe – Lilienthal brachte mit seinem Konzept in den fünf Jahren von 2015 bis 2020 all das in die Kammerspiele und positionierte damit ein internationales, interdisziplinäres und offenes Stadttheater in der Münchner Stadtgesellschaft. Die Werktreue für Klassiker des Literatur- und Bildungsbürgertheaters war mit seiner Programmgestaltung nicht mehr zu haben; stattdessen wurden viele progressive Produktionen entwickelt, u.a. urbane Erlebnisprojekte in großen temporären Gebäuden, soziale Projekte für Migranten, internationale und interdisziplinäre Diskurse, Partys und Bars für das junge Publikum und sogar Prozess von Theaterproduktionen usw. Der ästhetische Schwerpunkt Lilienthals lag in der Einführung der freien Szene in das Stadttheater, um die stabile Institution zu dynamisieren und eine neue Hybridisierung der Institution zu schaffen. Seine Positionierung an den Kammerspielen war somit tatsächlich von der Institutionskritik am Stadttheatersystem geprägt. Jedoch stieß sein progressives Theater auf ein konservativ eingestelltes Publikum, das mit dieser Art des Theaters Probleme hatte. Angesichts der negativen lokalen Kritik reagierte Lilienthal folgendermaßen: „Ich glaube an die Pressefreiheit, und Kritiker haben das Recht zu schreiben, wie sie die Dinge sehen. Und wir haben das Recht, Dinge zu produzieren, so wie wir künstlerisch daran glauben.“¹²³

Seine künstlerische Überzeugung war auf sein Festhalten an der postdramatischen Theaterästhetik zurückzuführen. Dabei wurden die tradierten Grenzen der Gattungen aufgehoben und die Rolle des Schauspielers neu definiert. Außerdem wurde die Gegenwärtigkeit (Präsenz) und Selbstreflexivität statt Repräsentationsfunktion des

18. Jan. 2022, <https://archiv-szarchiv-de.emedien.ub.uni-muenchen.de/Portal/restricted/Fulltext.act?parentAction=DirectArticleSearch>.

¹²² Vgl. CLU, „300 Künstler setzen sich für Lilienthal ein“, *Süddeutsche Zeitung*, 14. Apr. 2018, letzter Zugang am 18. Jan. 2022, <https://archiv-szarchiv-de.emedien.ub.uni-muenchen.de/Portal/restricted/ExtendedResultList.act>.

¹²³ Bernd Noack, „Das Theater muss seine Funktion neu definieren“, *Neue Zürcher Zeitung*, 12. Dez. 2016, letzter Zugang am 18. Jan. 2022, <https://www.nzz.ch/feuilleton/matthias-lilienthal-und-die-muenchner-kammerspiele-theater-muss-seine-funktion-neu-definieren-ld.134076>.

Theaters betont, weshalb viele unkonventionelle experimentelle Theaterformen in der Programmgestaltung Lilienthals produziert wurden. Laut dem „Metzler Lexikon Theatertheorie“ geht es in allen Hans-Thies Lehmann vorgestellten Formaten des postdramatischen Theaters nicht zuletzt darum, dass die in ihnen manifeste künstlerische Praxis eine Reflexion veränderter gesellschaftlicher Wahrnehmungs- und Verhaltensformen bezeuge.¹²⁴ So setzte sich Lilienthal dafür ein, das zeitgenössische Theaterhaus als „Sozialverein“ zu positionieren und die politische Funktion des Theaters in der Gesellschaft zu verwirklichen. In seiner Rolle an den Kammerspielen spielte er nicht den Regisseur oder den Administrator mit Macht, sondern vielmehr einen Sozialpolitiker, der wie ein Journalist den ganzen Tag nicht im Büro, sondern im Außen interviewte.¹²⁵ Sein politisches Theater, das über nationale, disziplinäre und institutionelle Grenzen hinwegschritt, suchte tatsächlich nach *einer wirklichen Utopie*, die im realen Raum existierte, jedoch keiner fantastischen Utopie in einer künstlichen Black-Box.

Doch einen solchen freien Radikalen und interdisziplinären Meister der Performing-Arts-Szene an ein klassisches Stadttheater zu holen, erfordert jenen Mut, der den meisten politischen Entscheidern letztendlich dann jedoch fehlt. Obwohl die künstlerische Vision Lilienthals in der damaligen Zeit keine volle Unterstützung erhielt und seine Beziehung zur Stadt sich in einem risikoreichen Zustand befand, bedauern viele Leute Lilienthals Weggang und das Münchner Publikum entdeckte seine Liebe zu dem fantasievollen, mutigen und unangepassten Intendanten erst spät.¹²⁶ Der Wandel der (Theater-)Institutionen braucht Zeit; das institutionskritische Experiment von Lilienthal in München hatte jedoch nicht genügend Zeit zur Entwicklung, um das Ergebnis des Experiments zu überprüfen. Seine Vision, das gesellschaftliche Publikum für die Kammerspiele zu erweitern, wurde auch von den bürgerlichen Stimmen abgelehnt. Daraus stellt sich die Frage: Wem gehört das Theater wirklich? Darüber hat die Intendantin Barbara Mundel auch ihr eigenes Verständnis.

¹²⁴ Christel Weiler, „Postdramatisches Theater,“ in *Metzler Lexikon Theatertheorie*, hg. von Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch, Matthias Warstat (Stuttgart: J.B. Metzler, 2005), 247.

¹²⁵ Dies wurde in vielen Rezensionen bewiesen; im Jahrbuch der Spielzeit 2015/2016 wird auch erwähnt, dass der Intendant Lilienthal gerne nach Hause von Bewohnern gehen und seine Idee für das Münchner Stadttheater vermitteln könne; Er selbst gab in Interviews auch mehrmals zu, dass er nicht ordentlich und berechenbar arbeiten könne und den Titel „Edelpenner“ in den Zeitungen akzeptiere.

¹²⁶ Dpa-Newskanal, „Intendant Lilienthal verlässt München,“ *Süddeutsche Zeitung*, 19. Jul. 2020, letzter Zugang am 19. Jan. 2022, <https://www.sueddeutsche.de/kultur/theater-intendant-lilienthal-verlaesst-muenchen-dpa-urn-newsml-dpa-com-20090101-200719-99-843828>.

4 In der Pandemie 2020 unter Barbara Mundel: Stadttheater, ein Theater für die Stadt

„Wir verstehen die Münchner Kammerspiele als ein Theater für die Menschen der Stadt.“¹²⁷
 — Barbara Mundel (2020)

Seit der Spielzeit 2020/2021 ist sie die erste weibliche Intendantin in der hundertjährigen Geschichte der Münchner Kammerspiele – Barbara Mundel, geboren 1959 in Hildesheim. Sie studierte Neueren deutschen Literatur, Kunstgeschichte und Theaterwissenschaft und arbeitete seit den 80er Jahren als Dramaturgin und Regisseurin an verschiedenen Stationen, wie dem Theater Basel, der Volksbühne Berlin, den Münchner Kammerspielen, der Oper Frankfurt, den Salzburger Festspielen und bei den Ruhrtriennalen. Neben zahlreichen Jurytätigkeiten war sie Gastprofessorin am Institut für Angewandte Theaterwissenschaft in Gießen. Zwischen 2004 und 2006 war sie als Chefdramaturgin für zwei Spielzeiten unter Frank Baumbauer an den Münchner Kammerspielen tätig. Ab dem 19. Mai 2020 kehrte sie in einer anderen Funktion, der Intendanz, wieder an die Münchner Kammerspiele zurück – ihr dritter Einsatz als Theaterleiterin. Ihr Debüt als Direktorin gab sie von 1999 bis 2004 am Theater Luzern; von 2006 bis 2017 wurde sie für zwei Amtszeiten als Intendantin am Theater Freiburg wiedergewählt, wo sie mit ihren Arbeiten mehrfach von der Zeitschrift „Die deutsche Bühne“ ausgezeichnet wurde. Ihre programmatische Frage nach einem „Stadttheater der Zukunft“ wurde sowohl am ältesten und größten Theater in Freiburg umgesetzt als auch maßgeblich die Theaterpositionierung der Münchner Kammerspiele sowie ihr Verhältnis mit der städtischen Öffentlichkeit beeinflusst, was im Folgenden behandelt wird.

Aufgrund des weltweiten Ausbruchs des Coronavirus seit 2020 steht die Umsetzung von Theaterkonzepten vor einer beispiellosen Krise. Wie Barbara Mundel die Entwicklung des städtischen Theaters während der Pandemiezeit unter dem Corona-Lockdown fortgeführt hat, wird ein weiterer Schwerpunkt in diesem Kapitel sein, da die Diskussion über die Positionierung der Theater unter pandemischen

¹²⁷ Barbara Mundel, Annette Walter, Interview „Die Wirklichkeit nicht in Ruhe lassen“ – Barbara Mundel ist die neue Intendantin an den Münchner Kammerspielen. Sie knüpft an die weibliche Geschichte des Hauses an,“ *taz.de*, 05. Okt. 2020, letzter Zugang am 26. Jan. 2022, <https://taz.de/!5716774/>.

Bedingungen auch für die Zukunft relevant ist. Das Vorgehen von Barbara Mundel während der ersten Spielzeit 2020/2021 an den Kammerspielen wird daher in meiner Arbeit zur Untersuchung der Positionierung der Kammerspiele in der Stadtgesellschaft Münchens berücksichtigt, obwohl ihre Amtszeit noch nicht abgeschlossen ist und es schwierig ist, ihre ästhetische Vision innerhalb des kurzen Zeitraums vollständig zu verwirklichen.

4.1 Auf der Suche nach dem Stadttheater der Zukunft

4.1.1 Die Stadtbürgerschaft als Programmkern

Die Suche nach dem „Stadttheater der Zukunft“ trieb seit 2006 die Ausrichtung des Freiburger Stadttheaters unter der Intendanz von Barbara Mundel gedanklich an, wobei hauptsächlich über die Rolle des Stadttheaters in der sich verändernden Stadtgesellschaft diskutiert wurde.¹²⁸ Für die Frage nach neuen Wechselbeziehungen von Theater und Stadt stellte Mundel in der Jubiläumsspielzeit 2010/2011 die Kunstaktion „(HE)ART OF THE CITY“ vor, in der gezeigt werden sollte, dass das Stadttheater der Zukunft das „Herz“ einer Stadt sein wird – ein pulsierendes und vitalisierendes Zentrum, das den Austausch verschiedener Ströme organisiert und in immer neuen Anläufen das Alte und Neue in ein kreatives Mischverhältnis bringt.¹²⁹ Bezeichnenderweise wurde diese Positionsbestimmung ebenfalls an den von ihr aktuell geleiteten Münchner Kammerspielen widergespiegelt, wie ein Slogan auf der Website zeigt: „Die Münchner Kammerspiele sind das Theater der Stadt. Ein ästhetisches Organ, ein soziales Organ, ein Organ, das versucht, Freiheiten auszuweiten. Wir ermöglichen gesellschaftlichen Austausch, eröffnen Perspektiven, erzählen ungehörte Geschichten.“¹³⁰ Aus der ersten neuen Spielplangestaltung unter Mundel gesehen, stand die Identität der Bürger im Mittelpunkt ihrer Programmatik.

Mit der großen Veranstaltung – “What is the city but the people” am 10. Oktober 2020 auf dem Münchner Odeonsplatz wurde das Manifest der Kammerspiele –

¹²⁸ Vgl. Dorte Lena Eilers, Jutta Wangemann, hg. Editorial, in „Heart of the city II. Recherche zum Stadttheater der Zukunft,“ *Theater der Zeit*, Arbeitsbuch 26, 7/8 (2017): 5.

¹²⁹ Vgl. Josef Mackert, Heiner Goebbels, Barbara Mundel, hg. Eine Einleitung, in „Heart of the city. Recherchen zum Stadttheater der Zukunft,“ *Theater der Zeit*, Arbeitsbuch 11, 7/8 (2011): 6.

¹³⁰ Ein Slogan auf der Website, Münchner Kammerspiele, hg. letzter Zugang am 10. Nov. 2020, <https://www.muenchner-kammerspiele.de/de/>.

„Stadttheater für die Stadt“ eröffnet. Nach dem Konzept des britischen Künstlers Jeremy Deller sollte eine Stadtraumperformance im Stadtzentrum mit 150 lokalen Münchnern präsentiert werden, wobei das Produktionsteam viele großartige Menschen interviewte und fotografisch portraitierte, um ein Zeichen für die Vielfalt der Lebensentwürfe dieser Stadt zu setzen. Aufgrund der Bedingung der Corona-Pandemie wurde das Portrait-Shooting mit 60 Münchnern live begonnen und für jeden frei und kostenlos zugänglichen fortgesetzt. Mit der Begleitung der aus Münchner Musikern zusammengestellten Band konnte jeder Bürger sein Statement abgeben, was die Stadt München für ihn ausmacht, und was geändert werden sollte.

Die Themen zum Leben der Stadt und zur Zukunft der Stadt wurden ebenfalls als programmatischer Schwerpunkt in anderen Projekten gezeigt, wie z.B. „Digitale Akademie“, eine Reihe von Diskursprogrammen, bei denen die Kammerspiele sowohl Bürger als auch andere Akteure für die Stadtentwicklung, u.a. die Oberbürgermeisterin Münchens, Kulturstadträtin der Stadt oder einen Professor der Stadtsoziologie, usw. zu Diskussionen einluden, um professionellere öffentliche Debatten für die Stadtgesellschaft zu entwickeln. Auf diese Weise wurden die Stadtprojekte der Münchner Kammerspiele unter der Intendanz Barbara Mundels sowohl architektonisch und räumlich, als auch inhaltlich zum Thema der Stadt weiterentwickelt und sogar durch andere ästhetische Merkmale ausgezeichnet, nämlich frei und professionell sowie für jeden Bürger zugänglich, um das Theaterpublikum der Stadt zu erweitern. In den von ihr entwickelten Stadt- und Diskursprojekten gab es weder repräsentierbare dramatische Geschichten noch von Schauspielern gespielte dramatische Rollen, sondern nur die Stadtbürger und ihre Aussagen über die Entwicklung der Stadt. Diese wurden als Unterstützungsinhalte konzipierte einmalige Ereignisse. Dies ermöglichte eine Neudefinition des „Dramatischen“, insbesondere im Hinblick auf das künstlerische Subjekt, d.h. die dramatische Aktion der Stadtraumperformance wurde nicht von Theaterkünstlern geschaffen, sondern von den Bürgern bereitgestellt; das Theater wird zudem nicht mehr als Vermittler von Bildungsideen gesehen, sondern als Empfangsplattform der Stimmen der Bürger.

Daraus wird deutlich, dass sich das Haus unter Mundel im Gegensatz zu den Kammerspielen unter Lilienthal und Simons noch weiter von den konventionellen darstellenden Künsten entfernte, wobei urbane Projekte unter ihrer Intendanz zum absoluten Mittelpunkt wurden. Neben der Stadtraumperformance und Diskursprogramme spielte die Stadtbürgerschaft auch in anderen künstlerischen

Performances eine vorrangige Rolle. Beispielsweise sollten 120 nackte Münchner unter dem ursprünglichen Konzept der Performance „Habitat/Munich“ von Doris Uhlich gemeinsam tanzen.¹³¹ Hellere, dunklere, straffere und schlaffere, dicke, dünne und in diversester Weise von der Norm abweichende Körper sollten sich zunehmend eruptiver bewegen, hibbeln und sich auf den Boden oder gegen Wände und Türstöcke platschen lassen, wodurch die Choreographin Uhlich auf ihre politische Absicht für die Anti-Body-Shaming-Kampagne aufmerksam machen wollte. Dieses Konzept war gleichzeitig auch ein ästhetisches Verfahren der Intendantin Mundel zur Umsetzung der „Öffnung des Stadttheaters für *alle* Stadtbürger“, unabhängig davon, ob er/sie einen perfekten Körper oder eine den gesellschaftlichen Normen entsprechende Geschlechterperspektive hat oder nicht. Aus diesem Grund arbeiteten die Kammerspiele unter ihrer Leitung mit der Stiftung Pfennigparade, einem Rehabilitationszentrum für körperbehinderte Menschen, sowie mit körperbehinderten Schauspielern wie Erwin Aljukić, Julia Häusermann, Lucy Wilke und dem queeren Migranten Paweł Duduś zusammen. Dadurch wurden die Theaterproduktionen wie „Touch“, „Ich bin's Frank“, „Scores that shaped our friendship“ entwickelt, in denen unkonventionelle Körper oder unkonventioneller körperlicher Ausdruck im Vordergrund standen. Hinzu kam, dass die vergessene weibliche Geschichte auch von der Intendantin aus einer weiblichen Perspektive zurückgeholt wurde. Zum einen wurde der Spielraum „Kammer 2“ in Therese-Giehse-Halle umbenannt, nach einer der interessantesten und berühmtesten Schauspielerinnen der Kammerspiele. Zum anderen wurde das Projekt „Bayerische Suffragetten“ unter Mundels Konzept im Haus durchgeführt, da München vor 120 Jahren eine absolute Hochburg der Frauenbewegung war. „In den 1950er Jahren hat man es nicht geschafft, an viele Dinge, die die Frauen damals gedacht haben, anzuknüpfen. Das versuchen wir ins Gedächtnis zu rufen“¹³², so erklärte Mundel das Projekt.

Die Relevanz des Theaters für die Stadtgesellschaft wurde von Harald Wolff, der seit 2020 als Dramaturg zum künstlerischen Leitungsteam der Kammerspiele gehört, folgendermaßen beschrieben: „[...] offenbar gibt es keine Institution, die sich besser für die Selbstverständigung einer Stadtgemeinschaft eignet als das Theater [...] Wer Demokratie und Zivilgesellschaft stärken möchte, muss die Theater, die Lehranstalten

¹³¹ In einer Pandemie-Version standen nur zwölf nackte Menschen an der Therese-Giehse-Halle.

¹³² Mundel, Walter, Interview „Die Wirklichkeit nicht in Ruhe lassen“.

der Pluralität, stärken.“¹³³ Die Notwendigkeit der Öffnung des Theaters in der Stadt und der Öffnung für neue Publikumsschichten, sogar die Bedeutung der Öffnung für künstlerische Perspektiven aus anderen Ländern und anderen Kulturen, wird in immer mehr Stadttheatern erkannt und umgesetzt. Während die Münchner Kammerspiele unter den Intendanten Johan Simons und Matthias Lilienthal in Richtung Internationalisierung positioniert wurden, drängte Mundel das Theater in die Lokalisierung hinein und machte es zu einem Stadttheater für die Stadt und für die lokalen Bewohner. Ihre Positionsbestimmung „Stadttheater für die Stadt“ und ihr dahinterstehender Programmschwerpunkt hin zur Stadtbürgerschaft lassen sich eigentlich auf die Öffentlichkeit der Theaterinstitution zurückführen.

4.1.2 Der Begriff der theatralen Öffentlichkeit und ihr historischer Wandel

„The theatrical public sphere should theoretically concern itself with theatre’s role in this democratic process, and it does make use of this potential on occasions“¹³⁴, so beschreibt Balme den Begriff in seinem 2014 erschienen Buch „The theatrical public sphere“. Er macht eine klare Unterscheidung zwischen den Theatermedien und anderen Massenmedien, indem er argumentiert, dass der Begriff der theatralen Öffentlichkeit neben der „rationalen Kritik“ zusätzlich auf den Dimensionen des „Agonismus“ und des „Spielerischen“ basiere. Diese drei Modi des Engagements ergänzen sich gegenseitig und charakterisieren die Theaterform der Öffentlichkeit.¹³⁵

Die Definition der theatralen Öffentlichkeit stützt Balmes auf die demokratiethoretische Perspektive des ursprünglichen Begriffes – „Öffentlichkeit“ von Jürgen Habermas. In seiner bekannten Publikation „Strukturwandel der Öffentlichkeit: Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft“ sieht Habermas die „bürgerliche Öffentlichkeit“ als „die Sphäre der zum Publikum versammelten Privatleute“¹³⁶, bei der die Menschen

¹³³ Harald Wolff, „Goldene Zeiten: Debatte um die Zukunft des Stadttheaters – Der Dramaturg Harald Wolff über Theater als Erfahrungsräume für Demokratie,“ nachtkritik.de, 08. Nov. 2016, letzter Zugang am 26. Jan. 2022, https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=12994:erfahrungsraeu-me-der-demokratie&catid=101&Itemid=84.

¹³⁴ Christopher Balme, *The theatrical public sphere* (London: Cambridge University Press, 2014), IX.

¹³⁵ Vgl. ebd. 12.

¹³⁶ Jürgen Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit: Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft* (Frankfurter am Main: Suhrkamp, 1990[1962]), 86.

öffentliche Angelegenheiten gemeinsam diskutieren und schließlich im Kollektiv „eine öffentliche Meinung“ bilden.¹³⁷ Die von Habermas herausgestellte bürgerliche Öffentlichkeit entstand bereits im 17. und 18. Jahrhundert in England und Frankreich in Form von Cafés und Salons.¹³⁸ Dort erstreckte sich die Diskussion von der privaten Sphäre der Literatur und Kunst bis hin zu öffentlichen gesellschaftspolitischen Themen und erzeugte eine *vernünftige, zweiseitige und diskursive* Institution, welche Barbara Mundel tatsächlich an den zeitgenössischen Kammerspielen konstruieren wollte.

Historisch gesehen hatten die antiken Theater bereits eine durch Massenversammlung gebildete Öffentlichkeit, egal ob im griechischen Amphitheater des Westens oder in Goulan-Washe (勾栏瓦舍) der Song- und Yuan-Dynastien Chinas im Osten. Die damaligen Theater waren soziale Räume, dort sprachen die Zuschauer unter den Bühnen frei miteinander und konnten sogar kommen und gehen, wie sie wollten. Unter August Strindbergs Ästhetik des intimen Theaters und des naturalistischen Theaters begann das westliche Theater in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts einen großen Wandel, d.h. weg vom Amphitheater unter freiem Himmel mit einer hohen Anzahl an Massenansammlung und Offenheit, hin zum kleinen, dunklen und geschlossenen Theater – das seit dem 20. Jahrhundert bis heute bekanntes ästhetisches Modell der „Black-Box“. Hier wird eine intime Distanz zur Darstellung betont und an das Publikum appelliert, sich auf die Interpretation von ästhetischen Inszenierungszeichen zu konzentrieren. Dies führte dazu, dass die aktiv soziale Erfahrung des Publikums durch eine aufmerksame beobachtende Haltung ersetzt und das Publikum somit „stumm“ wurde, sowie eine Differenzierung zwischen Publikum und Öffentlichkeit entstand. Das bedeutet, aufgrund des Verlustes der Institution als einen Ort des öffentlichen Diskurses, wandelten sich die modernen Theater durch die ästhetische Orientierung des letzten Jahrhunderts von einer offenen öffentlichen Sphäre in eine geschlossene und dunkle Privatsphäre.

In der Gegenwart haben immer mehr Performance-Künstler bereits erkannt, dass ihre künstlerische Praxis in einer Black-Box nur schwer eine rationale Resonanz beim Publikum erzeugt. Trotz der blutigen, brutalen oder provokativen körperlichen Darbietungen bleibt das Publikum meist auf einer spielerischen Ebene oder bezeichnet die Präsentationen als fiktive Bühnenfantasien. Die Künstler und Kuratoren suchten

¹³⁷ Vgl. ebd. 161.

¹³⁸ Vgl. Habermas, *Strukturwandel der Öffentlichkeit*, 92.

deswegen nach Alternativen der Verknüpfung mit dem Publikum, entweder mithilfe von Plakaten, Theaterzetteln und Trailern, um die Black-Box mit der äußeren Öffentlichkeit zu verbinden, oder durch Vor- und Nachgespräche, um die Black-Box zu öffnen. Es gab noch weitere Künstler, die einfach die Black-Box verließen und neue alternative Aufführungsräume in der Stadt suchten. Wie z. B. Frank Baumbauer, Johan Simons, Matthias Lilienthal und Barbara Mundel, sie alle wollten oder versuchten eine theatrale Öffentlichkeit in der Stadt durch „reale urbane Aktionen“, u.a. das städtische Dokumentartheater, Aufführungen in speziellen Stadträumen, Aktivitäten in temporären Stadtgebäuden, öffentliche Diskussion oder Partizipation sowie Straßenperformance zu entdecken. Martina Löw, eine Wissenschaftlerin der Raumsoziologie, die von Barbara Mundel eingeladen worden war, schlug sogar während der öffentlichen Diskussion der Kammerspiele vor, dass die heutige Theaterpositionsbestimmung vom „Spieltheater“ zum „Stadttheater“ verwandelt werden sollte.¹³⁹ Das bedeutet, die Hervorhebung der theatralen Öffentlichkeit in der Gegenwart führte dazu, dass sich die ästhetischen Schwerpunkte und die Positionierungen der Theater in der Stadtgesellschaft weiter veränderten. Darüber hinaus ist die theatrale Öffentlichkeit unter den Pandemiebedingungen in Bezug auf die Struktur weiter umgewandelt geworden, insbesondere zu einer dezentralisierten digitalen Öffentlichkeit im Netz-Theater. Basierend darauf passte Barbara Mundel die Produktionsstruktur der Programme und die Dramaturgie an, um den von ihr eingeschlagenen Kurs – das Stadttheater für die Stadt – an den Kammerspielen fortzusetzen.

4.2 Netz-Stadttheater: Internet als Teil der Stadt

4.2.1 Verlagerung des öffentlichen Raums

Nach nur wenigen Monaten Live-Präsentationen im Sommer wurden alle deutschlandweiten Theaterproduktionen ab dem 2. November 2020 aufgrund der kompletten Schließung im zweiten Lockdown in die digitale Form überführt, sodass

¹³⁹ Martina Löw, Gespräch „What is the City? #5 Die Neubestimmung des Öffentlichen Raumes“ (Münchner Kammerspiele, München), Prem. und besucht am 20. April 2021.

das Internet als Bühne bespielt wurde. In diesem Zusammenhang stellt der Kritiker Falk Schreiber die Idee vor, dass man den Begriff Netztheater nicht nur als Theater im Internet verstehen sollte, sondern als Theater, das eine Art Netz über den Stadtraum lege.¹⁴⁰ Unter dem Konzept – „Internet als Teil der Stadt“ verschob die Intendantin Barbara Mundel den öffentlichen Raum der Münchner Kammerspiele von offline auf online.

Durch die Einladungen von Experten, Aktivisten und Interessierten aus verschiedenen Städten entwickelte Mundel vor allem einen digitalen öffentlichen Raum – die „Digitale Akademie“. Dort fanden monatlich tiefgehende Online-Diskussionen statt. In der Spielzeit 2020/2021 gab es bereits Diskussionen unter Titeln wie „In welcher Stadt wollen wir leben“, „Heute an morgen denken“, „Die Zukunft der Kulturpolitik“. Somit wurde das Stadttheater München unter der Intendanz Mundels zu einem Anknüpfungspunkt für alle Bereiche der Stadtgesellschaft, um das Potenzial der öffentlichen städtischen Foren zu erschließen. Dabei wurde die theatrale Öffentlichkeit durch die Online-Diskursprogramme erweitert und erfuhr einen Strukturwandel von live zu online, von der Bühne zum Netz, von real zu virtuell.

Die Öffentlichkeit im digitalen öffentlichen Raum ist zum einen durch „Bühnendekentralisierung“ gekennzeichnet und zum anderen sind die Handlungsregeln der Zuschauer/Teilnehmer freier und offener geworden. Dies zeigt sich am Beispiel der Diskussionsveranstaltungen auf der ZOOM-Plattform: Während in konventionellen Gesprächen die eingeladenen Gäste vom Publikum umringt werden und ihre Stimmen sich deutlich verstärken, aber die Stimmen des Publikums manchmal verschwimmen, gibt es in Zoom-Gesprächen keine festen Protagonisten, sondern nur die Rolle des Moderators, der die Ordnung aufrechterhält und den Zeitlauf kontrolliert. Dort kann jeder Redner im Mittelpunkt stehen und frei sprechen, sogar kann jemand sich nach seinen eigenen Vorlieben in den Mittelpunkt des Bildschirms stellen. Eine *umfassende, flexible* und *interaktive* Öffentlichkeit bildet sich somit im digitalen Netz-Theater.

Das bedeutet, während die Form der „face-to-face“ sozialen Interaktion durch soziale Medien allmählich ersetzt wird, wird das Prinzip der „verkörperten Versammlung“¹⁴¹ ebenfalls digitalisiert und virtualisiert. Dadurch werden physischer,

¹⁴⁰ Vgl. Falk Schreiber, „So schnell verschwindet das Theater nicht,“ *Theater heute* 1 (2021): 11.

¹⁴¹ Ein Terminus von Judith Butler, es bezieht darauf, dass „[die via Sprache geäußerte Menschen] durch die Versammlung von Körpern, deren Gesten, Bewegungen, Stimmen und die Art ihres gemeinsamen Handelns inszeniert [werden]“, zitiert aus *Anmerkungen zu einer performativen Theorie der Versammlung* (Berlin: Suhrkamp, 2016), 204.

realer Raum und Präsenz nicht mehr als notwendige Bedingungen für eine Versammlung betrachtet. Hinzu kommt, dass die Begriffe der Räumlichkeit und der Zeitlichkeit, die früher „hier und jetzt“ betonten, in digitalen öffentlichen Räumen zu „jederzeit und überall“ erweitert werden. Da die virtuelle Öffentlichkeit sowohl aus Online- als auch aus Offline-Nutzern besteht, verteilt sich die Öffentlichkeit des Internets in einer ästhetischen Struktur in räumlichen und zeitlichen, realen und virtuellen Abläufen.

Angesichts dieses Strukturwandels der Öffentlichkeit kann die Positionierung der Münchner Kammerspiele unter der Intendanz Mundels so verstanden werden: Ihr digitales Stadttheater in der Pandemiezeit existierte nicht losgelöst von der Stadt. Stattdessen gilt das Internet als ein Teil der Stadt und eine virtuelle Plattform für die Versammlung des Publikums. Zwischen innerer und äußerer Öffentlichkeit des Publikums sowie zwischen Wirklichkeit und Fiktion des Theaters sind die Netz-Stadttheater der Zukunft und ihre dezentralisierte und breitere Öffentlichkeit im Theater im Prozess der „Cyber-Urbanisierung“ weiterzuentwickeln.

4.2.2 Digitalität der Dramaturgie an den Netz-Kammerspielen

Da die Hygienevorschriften der Pandemie zu Veränderungen der Theaterproduktionen und Aufführungsbedingungen führten, erforderte das Theater neue ästhetische Formate und dramaturgische Methoden. Das digitale Theater, das die häufigste Theaterform während der Pandemiezeit war, bedeutet jedoch nicht, dass eine fertige Inszenierung auf der Theaterbühne mittels Videotechnik unveränderlich auf den Bildschirm übertragen wird, was nur als Reproduktion des „Filmtheaters“ bezeichnet werden könnte. Stattdessen sollte eine theatrale ästhetische Produktionsstruktur basierend auf Digitalität im Rahmen des digitalen Theaters geschaffen werden. Wie der Direktor des NRW-Kultursekretariats Christian Esch argumentiert:

Digitalität ist hingegen mehr als die transmediale Übertragung, sondern bezieht sich auf ihre eigenen Regeln und Möglichkeiten. Entsprechend erfordert ein komplexes digitales Theater, anstelle eines irgendwie digitalisierten, einige

Technologie und technische Kompetenz, vor allem aber eine veränderte, differenzierte Dramaturgie.¹⁴²

Esch ist außerdem der Ansicht, dass trotz der Tatsache, dass viele Theater während der Pandemie eine spezielle Videoabteilung eingerichtet und das Projekt der „digitalen Dramaturgie“ vorgeschlagen haben, sich das digitale Theater noch in einem Anfangsstadium befinde, in dem es ein riesiges Potenzial zu erforschen gelte.¹⁴³

Die Produktion der Münchner Kammerspiele „The Digital Assembly“ (eine digitale Version von „The Assembly“) ist ein Beispiel, das sich von anderen Livestream-Theaterproduktionen unterscheidet und „andere Regeln und Möglichkeiten“ laut Esch zeigt. „The Assembly“ ist eines der städtischen Theaterprojekte an den Kammerspielen, das nach dem Konzept der kanadischen Dokumentartheaterkompanie „Porte Parole“ produziert wurde. Es wird außerdem als „wirklichkeitsnahes Schauspiel“ beschrieben, da die Charaktere und die Inhalte des Stücks nicht fiktiv sind, sondern aus den realen Figuren und ihren realen Ereignissen in München stammen. Die Vorbereitungen für das Projekt begannen im März 2020. Nach einem langen Prozess der Kommunikation und des Kennenlernens der Kandidaten wurden vier Münchner unterschiedlichen Alters, Geschlechts, Hintergrunds und unterschiedlicher politischer Ansichten ausgewählt. Danach wurden sie von zwei Schauspielerinnen der Münchner Kammerspiele zu einer Diskussionsrunde bei einem Abendessen eingeladen, um gemeinsam über die aktuellen Themen in der Stadt wie Geschlecht, Rassismus und Parteizugehörigkeit zu debattieren. Der Dramaturg hielt ihre echte Diskussion in einem über 500 Seiten umfassenden Dokument fest,¹⁴⁴ das dann durch ein dramaturgisches Mittel zu einer rund eineinhalbstündigen Inszenierung verkürzt adaptiert wurde, die schließlich von den Schauspielern des Ensembles aufgeführt wurde. Die gesamte Theaterproduktion bestand aus zwei Teilen: Nach dem Auftritt der Schauspieler wurden sechs freiwillige Zuschauer zu einer realen „Versammlung“ auf der Bühne eingeladen, um die gleichen Themen in den kommenden zwanzig Minuten weiter zu

¹⁴² Christian Esch, „Jenseits des Echoraums Digitalisierung und Digitalität als Chancen für ein Theater nach Corona,“ in *Lernen aus dem Lockdown? Nachdenken über Freies Theater*, hg. von Haiko Pfof, Wilma Renfordt, Schreiber Falk (Berlin: Alexander Verlag, 2020), 111–120, hier 111.

¹⁴³ Vgl. ebd.

¹⁴⁴ Vgl. Ein Interview mit Mehdi Moradpour, organisiert vom Prof. Andreas Enghart des Instituts TWM an der LMU München im Rahmen seines Forschungsseminars „Die Wirklichkeit nicht in Ruhe lassen? Aktuelles dokumentarisches und investigatives Theater (Aktuelle Theaterformen)“.

diskutieren. Auf diese Weise entstand ein „autopoietic feedback loop“¹⁴⁵ auf der Bühne durch die Beteiligung des Publikums und es wurde eine physisch präsente öffentliche Sphäre innerhalb des Theaterraums geschaffen.

Nach den fünfmaligen Offline-Aufführungen wurde „The Assembly“ aufgrund der erneuten Schließungen der Theater zur „digitalen Versammlung“ neu aufgelegt. Ein bemerkenswerter Aspekt von „The Digital Assembly“ ist es, dass sechs Zuschauer nach der Vorführung des Performance-Streamings freiwillig einer zuvor geschaffenen ZOOM-Plattform beitreten können, um eine auch etwa 20-minütige Online-Diskussion zu führen. Das heißt, die theatrale Öffentlichkeit, die bei ihrer Positionierung Aufmerksamkeit von Barbara Mundel erhielt, wird im Internet *digitalisiert* und *plattformalisiert*. Die Online-Zuschauer von verschiedenen Orten aus, in verschiedenen Zeitzonen können sich mittels der Übertragungstechnologie „versammeln“. Durch die Umwandlung von physischer Präsenz zu digitaler Bildpräsenz wird die bisherige Prämisse der theatralen Öffentlichkeit hinsichtlich räumlicher Einheitlichkeit aufgebrochen. Gleichzeitig ist die Globalisierung des digitalen Theaters somit nicht mehr von der räumlichen Mobilität der Menschen abhängig, wie in den Kammerspielen unter Simons und Lilienthals, sondern es wird eine andere Internationalisierung über die digitale Anwesenheit im Netz-Theater erzeugt.

Eine weitere städtische Tanzperformance, „Habitat“, zeigt auch eine andere ästhetische Möglichkeit zur Digitalität in ihrer digitalen Workshop-Version „Habitat@Home“. Mithilfe der Internettechnologie und elektronischen Geräten beteiligt sich das Publikum am Workshop und tanzt vor der Kamera, um die Relevanz zwischen dem eigenen Körper und dem persönlichen „Habitat“ – dem Zuhause – als Alternative zum ursprünglichen Konzept der Beziehung zwischen dem Individuum und dem gemeinsamen „Habitat“ der Stadt zu suchen. Dabei ist das Feld der körperlichen Präsenz weder physisch, noch wird es durch die Singularität des Theaterraums begrenzt, sondern wird *digital* und *vielfältig* durch verschiedene Hintergründe von Zuschauern/Teilnehmern vor der Kamera dargestellt. Das bedeutet, durch mehrere echten privaten Sphären verschiedener Netznutzer bildet sich von der Theaterinstitution aus einer neuen virtuellen öffentlichen darstellenden Plattform, die nicht in der realen Stadt existiert, jedoch für alle relevant und offen ist und dadurch Barbara Mundel die

¹⁴⁵ Erika Fischer-Lichte, *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics* (London [u.a.]: Routledge, 2008), 38.

Kammerspiele während der Pandemiezeit in der Stadt weiterhin so positionierte. Denn die heutige moderne Stadt kommt sicherlich nicht mehr ohne das Internet aus, und das Internet ist bereits ein Teil der Stadt geworden.

4.3 Fazit: Eine Theater-Zukunftsdenkerin

Barbara Mundel unterscheidet sich deutlich von ihrem Vorgänger – dem Außenseiter-Intendanten der Kammerspiele Matthias Lilienthal –, da sie einschlägige Erfahrungen mit der Stadt hatte: erst als Studentin an der LMU, dann von 1986 bis 1988 als Regieassistentin am Residenztheater und zuletzt von 2004 bis 2006 als Chefdramaturgin der Kammerspiele unter dem Intendanten Frank Baumbauer. Im Hinblick auf ihre Spielplangestaltung kann man jedoch entdecken, dass sie eigentlich einiges von dem fortsetzte, was Lilienthal angestoßen hatte, beispielsweise das Haus zu öffnen, gesellschaftlichen Debatten einen Raum zu geben, andere künstlerische Ansätze zu verfolgen, mit den freien Szenen zu kooperieren und ein neues und jüngeres Publikum anzusprechen. Die Münchner Kammerspiele werden von der Intendantin Mundel als „eine Plattform für politische und gesellschaftliche Diskussionen“ und „als Labor für die Gegenwart und die Zukunft“ verstanden.¹⁴⁶ Aus diesem Grund wurde die demokratische theatrale Öffentlichkeit an ihren Kammerspielen hervorgehoben, und in der Spielplangestaltung der ersten Spielzeit 2020/2021 dominierten die öffentlichen Stadt- und Diskursprogramme, während die Werke des klassischen Theaterkanons nicht zu finden waren.

Mundel hat das Konzept eines Stadttheaters radikal anders gedacht, sodass die Kammerspiele unter ihrer Leitung nicht länger eine internationale Spielstätte für darstellende Künste, sondern eine gesellschaftliche Institution für die Menschen der Stadt geworden sind. Diese Positionsbestimmung habe am Stadttheater Freiburg, auch durch Kollegen anderer Stadttheater, heftige Kritik und starke Widerstände erfahren, laut Mundel. Man habe ihr „Verrat an der Kunst“, „Aufgabe des professionellen Schauspiels bzw. Abschaffung des Schauspielberufes“ und die „Reduktion des Stadttheaters auf die Perspektive eines soziokulturellen Zentrums“ vorgeworfen.¹⁴⁷ Ich

¹⁴⁶ Mundel, Walter, Interview „Die Wirklichkeit nicht in Ruhe lassen“.

¹⁴⁷ Barbara Mundel, „Auf der Suche nach dem Stadttheater der Zukunft“, Barbara Mundel, 28. Nov.

würde sie als „Theater-Zukunftsdenkerin“ bezeichnen, denn was sie an den Münchner Kammerspielen macht, ist, wie sie selber sagt, ein Experiment im Labor „für die Gegenwart und die Zukunft“.

Die Corona-Pandemie war eine Krise, aber zugleich auch eine Chance für das Zukunftsmodell des Theaters, da die Entwicklung anderer Theaterparadigmen deutschlandweit ausgelöst wurde, sodass die Stärken und Schwächen von verschiedenen Theaterform-Experimenten diskutiert werden konnten. In den von Mundel geleiteten Netz-Kammerspielen wurde ein „digitaler öffentlicher Raum“, eine „Digitalität des Theaters“ und eine „digitale Dramaturgie“ realisiert, wodurch das Netzwerk als Teil der Stadt betrachtet und das Stadttheater weiter an die Stadt und die Menschen angeknüpft wurde. Aber Mundels Online-Theater war leider *nicht* in der Lage, Paradigmen der digitalen Dramaturgie mit Einzigartigkeit und Dauerhaftigkeit zu entwickeln. Sie plädierte sogar: „Die Theater müssen offenbleiben, nicht trotz, sondern gerade wegen Corona!“¹⁴⁸ Wie den meisten Theaterleitern war das digitale Theater für sie auch nur ein Übergangsmodell während des Corona-Lockdowns und wurde nicht weiterentwickelt. Zu ihrer Positionsbestimmung – ob die städtische Spielstätte zu einer soziokulturellen Institution umgewandelt wurde – können die Schlussfolgerungen aufgrund ihrer kurzen Amtszeit und der schwierigen Betriebsbedingungen während der Pandemiezeit nicht leicht gezogen werden. Aus zukünftiger Sicht, die Mundel vertritt – welche Rolle die Stadttheater in der zukünftigen Stadtgesellschaft spielen sollen – lohnt es sich jedoch zu diskutieren, weshalb die Positionierung der Münchner Kammerspiele unter der Intendanz von Mundel als letztes Kapitel des Hauptteils in der Arbeit aufgebaut wurde.

2012, letzter Zugang am 27. Jan. 2022, <http://www.barbara-mundel.de/texte/auf-der-suche-nach-dem-stadttheater-der-zukunft/>.

¹⁴⁸ Barbara Mundel und Nicole Köster, Interview „Intendantin der Münchner Kammerspiele | Plädiert für die Öffnung von Kunst und Kultur,“ *SWR1*, 31. Mär. 2021, letzter Zugang am 27. Jan. 2022, <https://www.swr.de/swr1/bw/swr1leute/swr1-leute-mit-barbara-mundel-intendantin-der-muenchner-kammerspiele-100.html>.

5 Fazit: Die Prinzipien der Positionierung von zeitgenössischen Stadttheatern in der Stadtgesellschaft

Die deutschen Stadttheater, die im 19. Jahrhundert mit der Verstädterung eingerichtet wurden und nach dem Zweiten Weltkrieg eine vollständige Reform erfuhren und zum öffentlichen Betrieb wurden, haben sich zu Beginn des 21. Jahrhunderts ebenfalls deutlich verändert, besonders in Bezug auf ihre ästhetischen Formate und ihre veränderten Bestimmungen. Ausgehend von dieser Prämisse wurde in dieser Arbeit die Entwicklungen der einzelnen Positionierungen der Münchner Kammerspiele im letzten Jahrzehnt untersucht, die von den jeweiligen Intendanten stark geprägt waren. Die Analyse dieses Beispieltheaters wurde verwendet, um einige Grundsätze für die Positionierung von zeitgenössischen Stadttheatern in ihren Stadtgesellschaften abzuleiten, die insbesondere für die öffentlichen Stadttheater in einer Metropole wie München gelten.

Rückblickend auf das Jahrzehnt und die Spielzeiten von 2010/2011 bis 2020/2021 lässt sich festlegen, dass die drei Intendanten der Münchner Kammerspiele – Johan Simons, Matthias Lilienthal und Barbara Mundel – im Haus unterschiedliche ästhetische Profile und soziale Orientierungen verfolgten, bedingt durch ihre unterschiedlichen Verständnisse der Theaterkunst und ihrer jeweiligen charismatischen Arbeitsweisen. Gemäß dem Strategieplan der CSU-Stadtratsfraktion für die Stadtkultur Münchens entwickelten sich die Kammerspiele zu Beginn dieses Jahrzehnts in eine internationale Richtung: Von 2010 bis 2015 verwandelte der niederländische Starregisseur Johan Simons das Münchner Stadttheater in eine renommierte europäische Spielstätte und positionierte das Theater unter dem Motto „mitten in der Stadt – mitten in Europa“; von 2015 bis 2020 führte der revolutionäre Berliner Dramaturg Matthias Lilienthal die Kammerspiele in die weite Welt und gestaltete sie zu einem offenen und grenzüberschreitenden Ort um. Barbara Mundel, die ab der Spielzeit 2020/2021 als erste Intendantin der Kammerspiele nach vierzehn Jahren nach München zurückkehrte, setzte die unter dem Intendanten Frank Baumbauer begonnenen und am Nürnberger Theater umgesetzte Positionierungsstrategie fort. Im Gegensatz zum internationalen Kurs ihrer Vorgänger konzentrierte sie sich stärker auf die Lokalisierung des Theaters. Sie machte die Stadt und ihre Bürger zum Thema des

Theaters, was dazu führte, dass die Kammerspiele von einem reinen Spieltheater zu einem Stadttheater wurden.

Obwohl Simons und Lilienthal die gleiche Ausrichtung der Internationalisierung der Kammerspiele verfolgten, unterschieden sich ihre ästhetischen Schwerpunkte und Umsetzungsmethoden. Vor allem aus der Perspektive der Spielplangestaltung bestanden die Produktionen unter der Intendanz von Simons hauptsächlich aus Schauspielen, die durch weitere vielfältige Programme ergänzt wurden. Die meisten davon wurden von einem literarischen Werk dramaturgisch transformiert, weshalb die Inszenierungen unter der Amtszeit von Simons an den Kammerspielen eine solide literarische Kraft besaßen. Diese Profilierung entstand durch seine persönliche Auffassung zur Rolle der Theaterinstitution: Das Theater gilt hier als Ort, an dem über Moral gesprochen wird. Unter diesem Konzept neigte er dazu, das Publikum durch dramatische Erzählung zum eigenständigen Denken anzuregen und die Gedanken der Menschen über ihr eigenes Verhältnis zur Gesellschaft zu fördern. Deshalb wirkten die Kammerspiele unter der fünfjährigen Leitung von Simons wie eine Utopie, die nachts allein in der Stadt München leuchtete. Dort vergnügten sich die Menschen in einer poetischen und fantastischen Atmosphäre.

Im Gegensatz dazu präsentierte die Programmatik von Lilienthal die künstlerischen Merkmale des postdramatischen Theaters durch pluralistische Aufführungen, diskursive Programme und soziale Partizipation. Da er mehr Wert auf die sozialpolitische Funktion und die Vermittlungsrolle des Theaters als auf den rein künstlerischen Aspekt einer Aufführung legte, wurden die Kammerspiele als ein Treffpunkt und Ort des Austauschs für die städtische Gemeinschaft positioniert, an dem Menschen unterschiedlicher Nationalitäten, Ethnien, Disziplinen und Berufe zusammenkamen. Die von ihm angestrebte Theaterkunst bestand darin, das Publikum in Aktion zu versetzen und direkt an der städtischen Realität teilzunehmen, also die Kunst im politischen Theater. Aus diesem Grund wurde die Abschottung der Kunst von der Wirklichkeit an den Münchner Kammerspielen unter seiner Leitung aufgebrochen.

Die unterschiedlichen Kurse und Arten der Programmgestaltung der beiden künstlerischen Leiter hängen mit ihren jeweiligen Theaterkarrieren in der Vergangenheit zusammen. Der Theaterregisseur Simons befasste sich vielmehr mit der Szenekunst und der Verkörperung der Schauspieler; hingegen war der Dramaturg Lilienthal mehr an der Gesamtplanung und der Aktualität des Programms interessiert. Mundel, ebenfalls eine Dramaturgin, konzentriert sich auch mehr auf die

pluralistischen und diskursiven Programme, und ihr Kurs ist sogar noch stärker ein Weg vom „Schauspielhaus“ hin zum „urbanen Theater“ als bei Lilienthal. Die städtischen Projekte und Diskussionsprogramme unter dem Konzept Mundels sind nicht nur für alle städtische Bürger zugänglich, sondern die während der Coronapandemie entwickelte „Digitale Akademie“ führte auch zu einer breiteren und aktiveren Beteiligung der Stadtbürger, durch die Verbreitung des Internets. Hinzu kam, dass die Debatten dank der Einladung vieler Experten zu Diskursthemen professioneller sowie zukunftsfähiger waren. Die Zukunftsfähigkeit bezieht sich darauf, dass Mundels soziale Diskussionen vielleicht keine unmittelbare Aktion zeigten, aber das Nachdenken der Teilnehmer durch tiefgreifende Debatten erzeugt haben dürfte, und so ihr individuelles Handeln in ihrem zukünftigen Alltag beeinflusst haben könnte.

Darüber hinaus folgten die drei Intendanten bei der Bildung ihrer jeweiligen künstlerischen Teams ihren unterschiedlichen Ansätzen, obwohl sie alle eine Reihe ausländischer Künstler zur Arbeit an den Kammerspielen einluden. Simons stützte sich stärker auf die einheimischen Kräfte des Theaters, wobei die Schauspieler des bisherigen Ensembles als Kern seiner kreativen Arbeit bestehen blieben. Hingegen plädierte Lilienthal für eine Hybridisierung des Stadttheaters mit den freien Gruppen: Er brachte fast die Hälfte des kreativen Blutes von außerhalb des Stadttheaters ein und die meisten Produktionen wurden von Schauspielern mit den unterschiedlichsten künstlerischen Wurzeln koproduziert, sodass ihre Zusammenarbeit innovativ, aber auch herausfordernd war. Die Strategie der Intendantin Mundel für die Zusammenstellung des künstlerischen Teams unterscheidet sich von ihren Vorgängern dadurch, dass sie die Stadtbürgerschaft in den Mittelpunkt der Programmgestaltung rückte, anstatt sich zu sehr auf die Einladungen von Star-Künstlern oder -Teams zu konzentrieren. Ihre künstlerische Kraft beruhte auf der Zusammenarbeit zwischen Theaterkünstlern und Stadtbürgern, indem die realen Geschichten und Standpunkte der Stadtbewohner zu Materialien für die Theaterproduktionen wurden, oder ihre Präsenz ein Teil der Aufführung wurde. Dies hat zu einer Verschiebung der Positionsbestimmung des städtischen Theaters von der „Übermittlung der Ideen an die Bürger“ zur „Aufnahme der Stimmen von den Bürgern“ geführt, wobei die Theaterbühne zu einer Plattform für die Stadtbewohner wurde und die künstlerischen Themen lokal, authentisch und populär wurden.

Im Falle der beiden abgeschlossenen Amtszeiten stieß Lilienthals Führungsansatz im Gegensatz zur einhelligen Zustimmung zu Simons auf heftige soziale Reaktionen.¹⁴⁹ Dies lag daran, dass der Positionierungsprozess von Lilienthal eindeutig durch eine expansivere Internationalisierung, vielfältigere Programmangebote, radikalere Innovationsweisen und Institutionskritikansätze gekennzeichnet war. Das Fehlen der ästhetischen Anerkennung für die postdramatische Theaterkunst von lokalen Zuschauern verursachte zudem eine Diskrepanz zwischen Lilienthals ästhetischen Plänen und der lokalen städtischen Gemeinschaft. Dies deutet darauf hin, dass die soziale Positionierung der städtischen Theaterinstitutionen eine relevante Beziehung zur Stadtkultur und zur Gruppenästhetik des Publikums hat, die sich beide gegenseitig ergänzen sollten, statt einer isolierten Entwicklung nachzugehen. Die Wiederherstellung der institutionellen Legitimität erfordert eine längere Zeit, doch die Stadtratsfraktion gab dem Experiment Lilienthals nicht genügend Zeit, sodass das Münchner Stadttheater noch nicht für einen aktiven und vielfältigen Sozialklub offen war.

Obwohl diese drei Intendanten in den letzten zehn Jahren unterschiedliche institutionelle Positionen, ästhetische Prioritäten, kreative Quellen und Umsetzungsmethoden für die Münchner Kammerspiele hatten, sowie unterschiedliche gesellschaftliche Reaktionen erhielten, zeigten sie auch eine Reihe von Gemeinsamkeiten. Diese Gemeinsamkeiten bilden die Grundsätze für die gesellschaftliche Positionierung des (Stadt)Theaters in ihren Städten und könnten zu Trends der zukünftigen Stadttheater werden. Im Folgenden werden drei Prinzipien zur Theaterpositionierung als Ergebnis dieser Arbeit vorgeschlagen und erläutert.

a. **Diversifizierung der ästhetischen Formate**

Ein Rückblick auf die Geschichte der darstellenden Künste in Deutschland zeigt, dass sich die vorherrschende Ästhetik des deutschsprachigen Theaters mehrfach gewandelt hat. Im späten 18. Jahrhundert reformierten Johann Wolfgang von Goethe und Friedrich Schiller während ihrer Zusammenarbeit am Weimarer Theater (1799-

¹⁴⁹ Da sich die Amtszeit von Barbara Mundel als Intendantin der Münchner Kammerspiele noch in der Anfangsphase befindet und die Corona-Pandemie seit ihrem Amtsantritt im Mittelpunkt des öffentlichen Interesses steht, wird ihre Amtszeit hier nicht in den Vergleich der gesellschaftlichen Rezension einbezogen.

1805) das damalige vorherrschende aristotelische Theaterparadigma und die strukturellen Regeln des europäischen klassischen Theaters. Mitte des 19. Jahrhunderts führte Richard Wagner das ästhetische Konzept des „Gesamtkunstwerks“¹⁵⁰ ein, bei dem Musik, Poesie, Tanz, Architektur und Malerei eines Werks als ein organisches künstlerisches Ganzes betrachtet wurden, sodass dadurch reichere künstlerische Elemente in den Inszenierungen entstanden. Mit dem späteren Aufsteigen des naturalistischen Theaters entwickelte sich das Theater-Modell der „Black-Box“, das zur dominierenden Theaterästhetik im modernen Zeitalter des westlichen Theaters wurde. Da die helle Bühne im Mittelpunkt der „Black-Box“ stand, hatten die Regisseure mehr künstlerische Freiheit, was zur Entstehung des „Regietheaters“ in Deutschland führte, das das deutschsprachige Theater des 20. Jahrhunderts auf eine neue Entwicklungsstufe hob. Im Regietheater beschränkte sich die Regie nicht mehr auf die „treue“ Wiedergabe eines literarischen Werks, sondern die absolute und unabhängige Interpretation des Originaltexts von den Regisseuren betont. Aus historischer Sicht war die Entwicklung der darstellenden Künste in einem ständig *befreienden* Prozess involviert, bei dem sie sich zum einen vom textlichen Zentrum zur Szenekunst als Zentrum veränderten, zum anderen die dominierende Macht der Inszenierung vom Autor zum Regisseur verschoben wurde, und sich die Formen und Methoden der Aufführung zersetzten und diversifizierten.

Mit dem Aufkommen der postmodernen Kunstauffassung in den 1960er Jahren und der Entwicklung der Multimediatechnik entstanden weitere neuartige Ansätze der Dramaturgie und ästhetischen Praxis in der deutschsprachigen Theaterlandschaft, wie z.B. das Konzept der Dekonstruktion von Texten, die kollektiven Probenarbeiten von Theaterkünstlern, die Intermedialität im Theater und die Authentizität des Dokumentartheaters, sowie die Publikumsbeteiligung und das Aufführungsfeedback. Zwei bekannte Theorien zur zeitgenössischen Schauspielkunst, Lehmanns „Postdramatische Theaterkunst“ und Erika Fischer-Lichtes „Ästhetik des Performativen“, wurden zudem seit den 1990er Jahren veröffentlicht. In den letzten dreißig Jahren um die Jahrhundertwende hat sich die Schauspielkunst weiter erneuert: Das konstitutive Element des Theaters – „als ob“, eine zweidimensionale Verwandlung zwischen Schauspieler und Figur in Bezug auf die Verkörperung, wurde im Rahmen

¹⁵⁰ Ein Begriff kam aus Richard Wagners Aufsatz – *Das Kunstwerk der Zukunft*, der 1850 in Leipzig veröffentlicht wurde.

der postdramatischen Theaterkunst durch den „Ich-Performer“ ersetzt. Hinzu kam, dass sich zeitgenössische Künstler bewusst von der geschlossenen Black-Box zur offenen White-Box der Stadt verlagert haben. Dies führte dazu, dass sich nicht nur Theaterproduktionen auf Formate wie urbane Performances, soziale Partizipation oder Diskussionsprogramme erweiterten, die *nicht* mit der verkörperten Schauspielkunst zusammenhängen, sondern auch andere neuartige Formen, wie digitales Theater und digitale Dramaturgie, sowie Cyberpunk-Maschinen-Performances aufgrund der Entwicklung der entsprechenden Technologien zum Vorschein kamen. Wie Fischer-Lichte argumentiert, „[Das heutige Theater] transformiert sich in andere Künste, Medien, kulturelle Veranstaltungen, so wie umgekehrt andere Künste, Medien, kulturelle Veranstaltungen sich in Theater transformieren [...] Die Grenzen zwischen ihnen verschwimmen.“¹⁵¹

Dies impliziert einen Trend in der Entwicklung zeitgenössischer und zukünftiger Theater: Sie sind nicht länger künstlerische Institutionen, die ausschließlich dramatische Aufführungen produzieren, sondern entwickeln sich zu integrierten Kultur- und Sozialinstitutionen in der Stadt. Dort werden vielfältige kulturelle Angebote basierend auf der dramaturgischen Arbeit entwickelt, wie z.B. Theaterpädagogik, branchen- und länderübergreifender Austausch. Dies bringt nicht nur Neuerungen in der künstlerischen Form mit sich, sondern stellt auch entsprechende neue Anforderungen an Schauspieler, andere Theaterschaffende sowie an die Theaterarchitektur.

b. Zunehmende Ausweitung der theatralen Öffentlichkeit

Das Ziel der Entwicklung pluralistischer Theaterformen besteht eigentlich darin, den Zugang der Bürger zur Theaterkultur zu erweitern und zu vertiefen, da sich die Kunstformen des Theaters mit den ästhetischen Veränderungen des Publikums wandeln. Dies deutet darauf hin, dass die Ausrichtung zeitgenössischer und künftiger Theaterinstitutionen das Prinzip der „Bürgernähe“ widerspiegelt, um eine aktive und dynamische Öffentlichkeit im Theater innerhalb der breiteren und vielfältigeren Stadtgesellschaft zu finden.

¹⁵¹ Erika Fischer-Lichte, „Transformationen zur Einleitung“ in *Transformationen: Theater der neunziger Jahre* (Berlin: Theater der Zeit, 1999), 8.

Nach Habermas' und Balmes Definitionen kann die Öffentlichkeit im Theater als demokratische Beteiligung und rationale Kritik von Bürgern, an den Inhalten der Theaterproduktion, jenseits der oberflächlichen Analyse von künstlerischen Zeichen, interpretiert werden. Dies zeigt sich deutlich in der Programmatik der Kammerspiele unter der Intendanz Mundels, wo die Bürger nicht nur frei-zugänglich und gleichberechtigt an diskursiven und städtischen Projekten der Theaterinstitution teilnehmen können, sondern auch ihre persönliche Meinung zu öffentlichen Fragen der Stadtentwicklung einbringen können. In einem partizipatorischen Prozess wird die zentrale Rolle von Künstlern durch Bürger ersetzt, sodass sich die Öffentlichkeit des Theaters hierdurch verstärkt.

Diskursive Programme sind zwar erst seit den 1990er Jahren im Theater präsent, zuvor konnte jedoch die theatrale Öffentlichkeit im allgemeinen Paradigma des Regietheaters gefunden werden: Die Regisseure beteiligten sich an der Diskussion öffentlicher Angelegenheiten, indem sie während der Interpretation klassischer Texte an die aktuelle soziale Realität anknüpfen. Die Zuschauer waren durch Reflexion während der Aufführung oder bei der Theaterkritik nach der Aufführung beteiligt. Die öffentliche Beteiligungsweise wurde danach auf Teilnehmer an der von Künstlern dramaturgisch dargestellten Aktion während der Aufführung sowie auf die Lexik in Vor- und Nach-Gesprächen ausgeweitet.

Das bedeutet, dass das Theatermedium seit jeher eine instinktive Öffentlichkeitsfunktion hat. Im Gegensatz zur Einschränkung der Öffentlichkeit im Regietheater, angesichts begrenzter ästhetischer Formen, wird die Öffentlichkeit in zukünftigen Theatern, mit der zunehmenden Vielfalt, die Theaterkunstformen allmählich erweitern und jenen aktiv sein.

c. Verstärkung der städtischen Lokalisierung

Aus den Positionierungen der Münchner Kammerspiele seit der Jahrtausendwende lässt sich feststellen, dass die vier Intendanten – Frank Baumbauer, Johan Simons, Matthias Lilienthal und Barbara Mundel – übereinstimmend die Verknüpfung der Theaterkunst mit der lokalen Stadtgesellschaft als einen zentralen Schwerpunkt der Institutionsentwicklung identifiziert haben. Das Theater ist nämlich ein künstlerisches Medium, das auf die Kommunikation vor Ort sowie die Anwesenheit von Schauspielern und Zuschauern angewiesen ist. Aus einer anderen Perspektive

betrachtet, sollten die öffentlichen deutschen Stadttheater, die von bürgerlichen Steuerzahlern unterstützt werden, auch zum Nutzen der Bürger betrieben und entwickelt werden.

Ein weiterer Grund liegt in der bedeutenden Relevanz zwischen der Stadt und der heutigen Generation: Da die meisten deutschen Stadtbewohner in einer Zeit gut entwickelter Urbanisierung geboren wurden, wurde ihr Aufwachsen stark von der Stadtkultur beeinflusst, sodass sie ein starkes Gefühl der Zugehörigkeit zur Stadt haben. Die Stadttheater erschließen das städtisch-kulturelle Gedächtnis der Stadtbewohner, erzählen ihnen und den Stadtbesuchern die Stadtgeschichte auf theatralische Weise und bieten eine kulturelle Teilnahme in städtischen Räumen und Gebäuden. Zudem diskutieren sie die künftigen Entwicklungspläne der Stadt gemeinsam mit den Stadtbewohnern und gestalten so eine Traumstadt. Das bedeutet, dass Stadttheatern in der städtischen Gesellschaft eine integrative Rolle spielen, indem sie Menschen aus allen Gesellschaftsschichten und allen Bereichen der Stadt auf eine theatrale Art und Weise zusammenbringen, um die Kommunikation zwischen ihnen zu fördern und das kreative Potenzial der Stadtbewohner zur gemeinsamen Gestaltung der Stadt zu aktivieren.

Die sich steigernde Lokalisierung bedeutet nicht den Verzicht auf die Internationalisierung und Globalisierung des Theaters. Die gleichzeitige Entwicklung beider ist kein Widerspruch, da der Prozess der Lokalisierung der Theaterinstitutionen auch ein Prozess der Globalisierung ist. Die Lokalisierung eines Theaters bezieht sich auf die inhaltliche und stoffliche Unterstützung einer Theaterproduktion. Ein klares Stadt-Label im kulturellen Rahmen von Theaterproduktionen ist hilfreich für die internationale Verbreitung, umgekehrt werden die Theaterproduktionen mit einer internationalen Perspektive auch dazu beitragen, das Bewusstsein des lokalen Publikums für die Globalisierung zu stärken. Die Internationalisierung und die Lokalisierung parallel zu entwickeln, ist für die Theater in Großstädten wie München besonders vorrangig.

Die Lokalisierung von Theaterinstitutionen ist zweifellos ein entscheidender Schritt, um die Stadttheater in der Stadtgesellschaft zu verankern. Da die Kulturen der verschiedenen Städte unterschiedlich sind, gibt es viele andere Theaterbeispiele, die weitere Untersuchungen zur Positionierung von Stadttheatern in der Stadtgesellschaft verdienen. Dieses Thema birgt auch weiteres Forschungspotenzial unter anderen Gesichtspunkten, wie z. B. digitales Smart-Theater, die Entwicklung des Theaters in

der postpandemischen Stadtgesellschaft und das Branding der Theaterinstitutionen usw. Am Beispiel der Münchner Kammerspiele in der Stadtgesellschaft Münchens wurden in dieser Arbeit die Positionsbestimmungen der Theaterinstitution durch drei Intendanten mit unterschiedlichem Hintergrund und verschiedenen Entwicklungen in der Dekade der Jahre 2010 bis 2020 analysiert, sowie die drei oben genannten Prinzipien zur Positionierung eines öffentlichen (Stadt-)Theaters in seiner jeweiligen Stadtgesellschaft vorgeschlagen. Es ist zu hoffen, dass dies Licht auf das Thema zu „Stadttheater in der Stadtgesellschaft“ werfen und die Aufmerksamkeit weiterer Wissenschaftler wecken wird.

(Zeichenzahl ohne Deckblatt, Gliederung, Literaturzeichen und Leerzeichen: 129,723)

6 Literaturverzeichnis

- B. Elsa. „Dorn – ‚Lebenslänglich!‘“ In *100 Jahre Münchner Kammerspiele*. Letzter Zugang am 10. Jan. 2022. http://www.100mk.de/die_aera_dorn.html.
- Ballas, Sandra. „Der Jugendstil – Richard Riemer Schmid und die MK.“ In *100 Jahre Münchner Kammerspiele*. Letzter Zugang am 10. Jan. 2022. http://www.100mk.de/der_jugendstil.html.
- Balme, Christopher. „Die Krise der Nachfolge: Zur Institutionalisierung charismatischer Herrschaft im deutschen Stadt- und Staatstheater.“ *Kulturmanagement*, Nr. 2 (2019): 38–57, <https://doi.org/10.14361/zkmm-2019-0203>.
- Balme, Christopher. „Legitimationsmythen des deutschen Theaters: eine institutionengeschichtliche Perspektive.“ In *Cultural Governance: Legitimation und Steuerung in den darstellenden Künsten*, hg. von Birgit Mandel und Annette Zimmer, 19–42. Wiesbaden: Springer VS, 2021.
- Balme, Christopher. „Stadt-Theater: Eine deutsche Heterotopie zwischen Provinz und Metropole.“ In *Großstadt: Motor der Künste in der Moderne*, hg. von Burcu Dogramaci, 61–76. Berlin: Mann, 2010.
- Balme, Christopher. *The theatrical public sphere*. London: Cambridge University Press, 2014.
- Barth, Lukas. „Interview von Christine Dössel: ‚Hallo, Hybrid – Der Stadttheater-Schreck Matthias Lilienthals übernimmt die Münchner Kammerspiele. Und wie!‘“ *Süddeutsche Zeitung*, 08. Mai 2015. Letzter Zugang am 03. Jan. 2022. <https://archiv-szarchiv-de.emedien.ub.uni-muenchen.de/Portal/restricted/ExtendedResultList.act>.
- Bayerischer Rundfunk. „alpha-Forum extra: Theater-Intendanten Johan Simons – Münchner Kammerspiele im Gespräch mit Dr. Wolf-Dieter Peter.“ Sendung vom 15. Nov. 2010, 20.15 Uhr, Textliche Interview-Material stand 13. Jan. 2012. Letzter Zugang am 17. Dez. 2021. <https://www.br.de/fernsehen/ard-alpha/sendungen/alpha-forum/johan-simons-gespraech100.html>.
- Bazinger, Irene. „Interview mit Theaterregisseur Johan Simons.“ *Tip Berlin*, 03. Mai 2010. Letzter Zugang am 17. Dez. 2021. <https://www.tip-berlin.de/kultur/theater/interview-mit-theaterregisseur-johan-simons/>.
- Behrendt, Eva, Wille, Franz. „Fragen nach Gerechtigkeit: Ein Gespräch mit Ulrich

- Khuon, Oliver Reese und Johan Simons über Höhe und Angemessenheit von Intendanten-Gagen.“ *Theater heute* 54, Nr.2 (Feb. 2013): 6–13.
- Binder-Catana, Christine. „Die Manns und die MK – Der Kampf um Münchens Kultur.“ In *100 Jahre Münchner Kammerspiele*. Letzter Zugang am 10. Jan. 2022. http://www.100mk.de/die_manns_und_die_mk.html.
- Books Ngram Viewer. „Munich Kammerspiele.“ Letzter Zugang am 10. Jan. 2022, https://books.google.com/ngrams/graph?content=Munich+Kammerspiele&year_start=1800&year_end=2019&corpus=26&smoothing=3&direct_url=t1%3B%2CMunich%20Kammerspiele%3B%2Cc0#t1%3B%2CMunich%20Kammerspiele%3B%2Cc0.
- Brüggmann, Franziska. *Institutionskritik im Feld der Kunst*. Bielefeld: transcript Verlag, 2020, 88–97.
- Buchloh, Benjamin H.D. “Conceptual art 1962-1969: From the aesthetic of administration to the critique of institutions.” *October*, 55 (Winter, 1990): 105–143, <https://www.jstor.org/stable/778941>.
- Burkhardt, Susanne. „Das Experiment ist zu Ende.“ *Deutschlandfunk Kultur*, 19. Mär. 2018. Letzter Zugang am 18. Jan. 2022. <https://www.deutschlandfunkkultur.de/intendant-lilienthal-verlaesst-muenchner-kammerspiele-das-100.html>.
- Butler, Judith. *Anmerkungen zu einer performativen Theorie der Versammlung*. Berlin: Suhrkamp, 2016.
- CLU. „300 Künstler setzen sich für Lilienthal ein.“ *Süddeutsche Zeitung*, 14. Apr. 2018. Letzter Zugang am 18. Jan. 2022. <https://archiv-szarchiv-de.emedien.ub.uni-muenchen.de/Portal/restricted/ExtendedResultList.act>.
- Dambekalna, Laila. „Preise und Ehrungen – Sternstunden der MK.“ In *100 Jahre Münchner Kammerspiele*. Letzter Zugang am 10. Jan. 2022. http://www.100mk.de/preise_und_ehrungen.html.
- Deppe, Frank. „Globalisierung und Ausgrenzung.“ In *Sozialer Ausschluss und Soziale Arbeit. Positionsbestimmung einer kritischen Theorie und Praxis Sozialer Arbeit*, hg. von Roland Anhorn und Frank Bettinger, 45–56. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2005.
- Der Tagesspiegel. „Johan Simons soll neuer Intendant werden.“ 15.Okt.2007. Letzter Zugang am 17.Dez.2021. <https://www.tagesspiegel.de/kultur/muenchner-kammerspiele-johan-simons-soll-neuer-intendant-werden/1069498.html>.

- Deutsch-Schreiner, Evelyn. *Theaterdramaturgien von der Aufklärung bis zur Gegenwart*. Köln, Weimar, Wien: Böhlau Verlag, 2016.
- Deutscher Bühnenverein. „Intendant/in – Einzelne Theaterberufe.“ Letzter Zugang am 10. Jan. 2022, <https://www.buehnenverein.de/de/jobs-und-bildung/berufe-am-theater-einzelne.html?view=19>.
- Deutscher Bühnenverein. „Theaterstatistik 2018/2019.“ Letzter Zugang am 10. Jan. 2022. <https://www.buehnenverein.de/de/publikationen-und-statistiken/statistiken/theaterstatistik.html>.
- Dössel, Christine. „Als ließe der FC Bayern Lewandowski auf der Ersatzbank hocken.“ *Süddeutschen Zeitung*, 3. Nov. 2016. Letzter Zugang am 18. Jan. 2022. <https://www.sueddeutsche.de/kultur/theater-als-liesse-der-fc-bayern-lewandowski-auf-der-ersatzbank-hocken-1.3231419?reduced=true>.
- Dössel, Christine. „Ich hätte gerne mitgemacht – Die Münchner Kammerspiele verlieren Brigitte Hobmeier.“ *Süddeutschen Zeitung*, 3. Nov. 2016. Letzter Zugang am 18. Jan. 2022. <https://archiv-szarchiv-de.emedien.ub.uni-muenchen.de/Portal/restricted/ExtendedResultList.act>.
- Dössel, Christine. „Kammerspiele? Jammerspiele!“ *Süddeutsche Zeitung*, 11. Nov. 2016. Letzter Zugang am 18. Jan. 2022. <https://www.sueddeutsche.de/kultur/theaterkrise-in-muenchen-kammerspiele-jammerspiele-1.3243228>.
- Dpa-Newskanal. „Intendant Lilienthal verlässt München.“ *Süddeutsche Zeitung*, 19. Jul. 2020. Letzter Zugang am 19. Jan. 2022. <https://www.sueddeutsche.de/kultur/theater-intendant-lilienthal-verlaesst-muenchen-dpa.urn-newsml-dpa-com-20090101-200719-99-843828>.
- Eilers, Dorte Lena, Wangemann, Jutta, Hg. „Editorial.“ In „Heart of the city II. Recherche zum Stadttheater der Zukunft.“ *Theater der Zeit* 72, Arbeitsbuch 26, Nr. 7/8 (Sommer 2017), 5.
- Eilts, Hilko. „Diversifizierung der Programme der Stadt- und Staatstheater als Reaktion auf die veränderte. Stadtgesellschaft?“ In *Cultural Governance: Legitimation und Steuerung in den darstellenden Künsten*, hg. von Birgit Mandel und Annette Zimmer 299–318. Wiesbaden: Springer VS, 2021.
- Esch, Christian. „Jenseits des Echoraums Digitalisierung und Digitalität als Chancen für ein Theater nach. Corona.“ In *Lernen aus dem Lockdown? Nachdenken über Freies Theater*, hg. von Haiko Pfof, Wilma Renfordt, Schreiber Falk, 111–120.

- Berlin: Alexander Verlag, 2020.
- Fischer-Lichte, Erika. *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*. London [u.a.]: Routledge, 2008.
- Fischer-Lichte, Erika. *Transformationen: Theater der neunziger Jahre*. Berlin: Theater der Zeit, 1999.
- Fischer, Eva-Elisabeth. „Münchner Kammerspiele: Intendant Johan Simons hat Heimweh,“ *Süddeutsche Zeitung*, 17. Mai. 2013. Letzter Zugang am 24. Dez. 2021. <https://www.sueddeutsche.de/muenchen/intendant-der-muenchner-kammerspiele-johan-simons-hat-heimweh-1.1674845>.
- Fraser, Andrea. “From the Critique of Institutions to an Institution of Critique.” *Artforum* 44, Nr.1 (2005): 278–286.
- Fraser, Andrea. “In and out of place.” *Art in America* 73, Nr. 6 (Juni 1985): 122–129.
- GaWC Research Network. “The World According to GaWC 2020,” 21. Aug. 2020. Letzter Zugang am 10. Jan. 2022, <https://www.lboro.ac.uk/gawc/world2020t.html>.
- Goebbels, Heiner. „Der Kompromiss ist ein schlechter Regisseur – Theater als Museum oder Labo: Eine Rede anlässlich des Symposiums ‚Neue Theaterrealitäten‘ beim Körber Studio Junge Regie 2008 in Hamburg.“ *Theater der Zeit* 63, Nr. 6 (Jun. 2008): 18–21.
- Haberlik, Christina. *Das Münchner Ensemble und Dieter Dorn*, hg. von Deutschen Theatermuseum München, 112–117. Leipzig: Henschel [u.a.], 2008.
- Habermas, Jürgen. *Strukturwandel der Öffentlichkeit: Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*. Frankfurter am Main: Suhrkamp, 1990[1962].
- Haider-Pregler, Hilde. *Des sittlichen Bürgers Abendschule: Bildungsanspruch und Bildungsauftrag des Berufstheaters im 18. Jahrhundert*. München: Jugend- und Volk-Verl.-Ges., 1980.
- Heeg, Günther. „Die Auflösung des Stadttheaters. Die Zukunft des Stadttheaters liegt in einer transkulturellen Theaterlandschaft.“ In *Theater entwickeln und planen: Kulturpolitische Konzeptionen zur Reform der darstellenden Künste*, hg. von Wolfgang Schneider, 229–242. Bielefeld: Transcript, 2013.
- Herpell, Gabriela. „Der Mann aus Reihe drei – Im Herbst tritt Matthias Lilienthal als neuer Intendant der Münchner Kammerspiele an.“ *Süddeutsche Zeitung*, 02. Mär.

2016. Letzter Zugang am 01. Jan. 2022. <https://sz-magazin.sueddeutsche.de/theater/der-mann-aus-reihe-drei-82236?reduced=true>.
- Hess, Walter, Lilienthal, Matthias, Leibold, Christoph. „Wir machen nur Schauspielertheater!“ *Theater der Zeit* 72, Nr.2 (Feb. 2017): 10–15.
- Käser, Mara. „Intendanzwechsel als Auslöser institutionellen Wandels – Eine qualitative Studie am Fallbeispiel der Münchner Kammerspiele.“ In *Methoden der Theaterwissenschaft*, hg. von Christopher Balme, Berenika Szymanski-Düll, 295–314. Tübingen: Narr Francke Attempto, 2020.
- Kaufmann, Franz-Xaver. „Globalisierung und Gesellschaft.“ *Aus Politik und Zeitgeschichte: APuZ* 18 (1998): 3–10.
- Krone, Tobias. „Refugee-Welcome-Theatre an den Münchner Kammerspielen: Große Bühne für Flüchtlinge.“ *Deutschlandfunk Kultur*, 16. Jul. 2016. Letzter Zugang am 03. Jan. 2022. <https://www.deutschlandfunkkultur.de/refugee-welcome-theatre-an-den-muenchner-kammerspielen-100.html>.
- Kulturstiftung des Bundes. „Open Border Ensemble – Erweiterung des Schauspiel-Ensemble.“ Letzter Zugang am 03. Jan. 2022, https://www.kulturstiftung-des-bundes.de/de/projekte/bild_und_raum/detail/open_border_ensemble.html.
- Küppers, Hans-Georg. „Vorhang auf für 2015! Münchens Bühnen.“ *Süddeutsche Zeitung*, 31. Dez. 2014. Letzter Zugang am 03. Jan. 2022. [https://archiv-szarchiv-de.emedien.ub.uni-muenchen.de/Portal/restricted/Fulltext.act?parentAction=DirectArticleSearch](https://archiv-szarchiv.de.emedien.ub.uni-muenchen.de/Portal/restricted/Fulltext.act?parentAction=DirectArticleSearch).
- Landeshauptstadt München – Referat der Stadtplanung und Bauordnung. „Demografiebericht München – Teil 1: Analyse und Bevölkerungsprognose 2019 bis 2040 für die Landeshauptstadt.“ Letzter Zugang am 10. Jan. 2022, https://stadt.muenchen.de/dam/jcr:9f74fb22-9f40-49de-8c47-32110718ec9e/Demografiebericht_Teil1_2021.pdf.
- Leitner, Johannes, Meyer, Michael. „Organizational Slack and Innovation.“ In *Encyclopedia of Creativity, Invention, Innovation and Entrepreneurship*, hg. von Ellias G. Carayannis, 41–58. New York: Springer, 2013. Letzter Zugang am 10. Jan. 2022. https://doi.org/10.1007/978-1-4614-3858-8_318.
- Lilienthal, Matthias, Nassehi, Armin. „Ich will ja gar nicht provokativ sein.“ In *Kursbuch 194 – anders alternativ*, von Armin Nassehi, Peter Felixberger, Jeff Beer. Hamburg: Kursbuch Kulturstiftung gGmbH, 2018.
- Lorenz, Gabriella. „Aufbruch im LED-Strahl.“ *Abendzeitung München*, 05. Okt. 2010.

- Letzter Zugang am 21. Jan. 2022. <https://www.abendzeitung-muenchen.de/kultur/aufbruch-im-led-strahl-art-127114>.
- Lutz, Christiane. „Der Unvollendete.“ *Süddeutsche Zeitung*, 21. Mär. 2018. Letzter Zugang am 18. Jan. 2022. <https://archiv-szarchiv-de.emedien.ub.uni-muenchen.de/Portal/restricted/Fulltext.act?parentAction=DirectArticleSearch>.
- Lux, Joachim. „Friedliche Koexistenz! – Der ‚echte‘ Joachim Lux antwortet Amelie Deuflhard, Stefan Hilterhaus und Annemie Vanackere zum Verhältnis von Stadttheater und Freier Szene (TH 8-9/16).“ *Theater heute* 57, Nr.10 (Okt. 2016): 63.
- Mackert, Josef, Goebels, Heiner, Mundel, Barbara, Hg. „Eine Einleitung.“ In „Heart of the city Recherchen zum Stadttheater der Zukunft.“ *Theater der Zeit* 66, Arbeitsbuch 11, Nr. 7/8 (Sommer 2011): 6–8.
- Mandel, Birgit. „Das (un-)entbehrliche Theater? Die Bedeutung der Stadt- und Staatstheater für die ‚Stadtgesellschaft‘. Einführung in das Teilkapitel.“ In *Cultural Governance: Legitimation und Steuerung in den darstellenden Künsten*, hg. von Birgit Mandel und Annette Zimmer, 243–248. Wiesbaden: Springer VS, 2021.
- Meinhardt, Johannes. „Eintrag zu ‚Institutionskritik‘.“ In *DuMonts Begriffslexikon zur zeitgenössischen Kunst*, hg. von Hubertus Butin, 126–130. Köln: 2002.
- Michaels, Bianca. „Spielplangestaltung im Kampf um Anerkennung – Diversifizierung als Legitimationsstrategie.“ In *Cultural Governance: Legitimation und Steuerung in den darstellenden Künsten*, hg. von Birgit Mandel und Annette Zimmer, 147–164. Wiesbaden: Springer VS, 2021.
- Moradpour, Mehdi und Enghart, Andreas. Ein Interview im Rahmen des Forschungsseminars „Die Wirklichkeit nicht in Ruhe lassen? Aktuelles dokumentarisches und investigatives Theater (Aktuelle Theaterformen)“ des Instituts TWM an der LMU München. 15. Juli. 2021.
- München.de, Hg. „Münchner Kammerspiele – Schauspielhaus: Spielplan, Geschichte, Ensemble.“ Letzter Zugang am 10. Jan. 2022. <https://www.muenchen.de/veranstaltungen/orte/139973.html>.
- Münchner Kammerspiele, Hg. Jahrbuch der Spielzeit 2010/2011, München.
- Münchner Kammerspiele, Hg. Jahrbuch der Spielzeit 2011/2012, München.
- Münchner Kammerspiele, Hg. Jahrbuch der Spielzeit 2012/2013, München.
- Münchner Kammerspiele, Hg. Jahrbuch der Spielzeit 2013/2014, München.
- Münchner Kammerspiele, Hg. Jahrbuch der Spielzeit 2014/2015, München.

- Münchner Kammerspiele, Hg. Jahrbuch der Spielzeit 2016/2017, München.
- Münchner Kammerspiele, Hg. Jahrbuch der Spielzeit 2017/2018, München.
- Münchner Kammerspiele, Hg. Jahrbuch der Spielzeit 2018/2019, München.
- Münchner Kammerspiele, Hg. Jahrbuch der Spielzeit 2019/2020, München.
- Münchner Kammerspiele, Hg. Jahrbuch der Spielzeit 2020/2021, München.
- Münchner Kammerspiele, Hg. Monatliches Plakat von Okt. bis Jul. der Spielzeit 2010/2011, München.
- Münchner Kammerspiele, Hg. Monatliches Plakat von Okt. bis Jul. der Spielzeit 2011/2012, München.
- Münchner Kammerspiele, Hg. Monatliches Plakat von Okt. bis Jul. der Spielzeit 2012/2013, München.
- Münchner Kammerspiele, Hg. Monatliches Plakat von Okt. bis Jul. der Spielzeit 2013/2014, München.
- Münchner Kammerspiele, Hg. Monatliches Plakat von Okt. bis Jul. der Spielzeit 2014/2015, München.
- Münchner Kammerspiele, Reg. *What is the City? #5 Die Neubestimmung des Öffentlichen Raumes*. München: Münchner Kammerspiele, Prem. und besucht am 20. April 2021, Zoom, 110 Min.
- Münchner Kammerspiele. „Motto unter der Leitung von Barbara Mundel.“ Letzter Zugang am 10. Nov. 2020. <https://www.muenchner-kammerspiele.de/de/>.
- Mundel, Barbara, Köster, Nicole. Interview „Intendantin der Münchner Kammerspiele | Plädiert für die Öffnung von Kunst und Kultur.“ *SWR1*, 31. Mär. 2021. Letzter Zugang am 27. Jan. 2022. <https://www.swr.de/swr1/bw/swr1leute/swr1-leute-mit-barbara-mundel-intendantin-der-muenchner-kammerspiele-100.html>.
- Mundel, Barbara, Walter, Annette. Interview „Die Wirklichkeit nicht in Ruhe lassen‘ – Barbara Mundel ist die neue Intendantin an den Münchner Kammerspielen. Sie knüpft an die weibliche Geschichte des Hauses an.“ *taz.de*, 05. Okt. 2020. Letzter Zugang am 26. Jan. 2022. <https://taz.de/!5716774/>.
- Mundel, Barbara. „Auf der Suche nach dem Stadttheater der Zukunft,“ Barbara Mundel, 28. Nov. 2012. Letzter Zugang am 27. Jan. 2022. <http://www.barbara-mundel.de/texte/auf-der-suche-nach-dem-stadttheater-der-zukunft/>.
- Noack, Bernd. „Das Theater muss seine Funktion neu definieren.“ *Neue Zürcher Zeitung*, 12. Dez. 2016. Letzter Zugang am 18. Jan. 2022.

<https://www.nzz.ch/feuilleton/matthias-lilienthal-und-die-muenchner-kammerspiele-theater-muss-seine-funktion-neu-definieren-ld.134076>.

Ramsden, Mel. „On Practice.“ In *Institutional critique: an anthology of artists' writings*, hg. von Alexander Alberro und Blake Stimson, 171–199. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2009 [1975].

Raumlaborberlin. „Shabbyshabby Apartments,“ 2015. Letzter Zugang am 22. Jan. 2022, <https://raumlabor.net/shabbyshabby-apartments/>.

Schmidt, Thomas. *Macht und Struktur im Theater: Asymmetrien der Macht*. Wiesbaden, Springer VS, 2019b.

Schmidt, Thomas. *Theater, Krise und Reform: eine Kritik des deutschen Theatersystems*. Wiesbaden: Springer VS, 2017.

Schneider, Dieter. „Konzeptloses Versuchslabor.“ *Süddeutsche Zeitung*, 14. Nov. 2016. Letzter Zugang am 17. Jan. 2022. <https://archiv-szarchiv-de.emedien.ub.uni-muenchen.de/Portal/restricted/ExtendedResultList.act>.

Schreiber, Falk. „So schnell verschwindet das Theater nicht.“ *Theater heute* 62, Nr. 1 (Jan. 2021): 11.

Schultejan, Britta. „Das Experiment fängt erst an – Kammerspiele in der Krise?“ *dpa-Newskanal*, 21. Nov. 2016. Letzter Zugang am 18. Jan. 2022. <https://www.sueddeutsche.de/kultur/theater-das-experiment-faengt-erst-an-kammerspiele-in-der-krise-dpa.urn-newsml-dpa-com-20090101-161121-99-256603>.

Sheikh, Simon. „Notizen der Institutionskritik.“ Übers. von Hito Steyerl, im Jan. 2006. Letzter Zugang am 17. Jan. 2022. <https://transversal.at/transversal/0106/sheikh/de>.

Stammen, Silvia. „Auf die Grenzen, fertig, los!“ *Theater Heute* 56, Nr. 12 (Dez. 2015): 9–13.

Stammen, Silvia. „Je ne sais quoi,“ *Theater heute* 57, Nr. 5 (Mai 2016): 6–9.

Stammen, Silvia. „Schlingensiefel verzweifelt gesucht,“ *Theater heute* 58, Nr.1 (Jan. 2017): 59–63.

Stammen, Silvia. „Zerbrechlich bleiben: Wie Johan Simons die Münchner Kammerspiele in ein internationales Stadttheater verwandelt und damit Theater des Jahres wird.“ *Theater heute* 54, Jahrbuch (2013): 118–126.

Statistisches Amt der Landeshauptstadt München. „Let’s go to Minga*! – Anhalten

- der Tourismusboom in München: Entwicklung und Struktur des Münchner Tourismus- und Beherbergungsmarktes 2018.“ Letzter Zugang am 10. Jan. 2022, <https://stadt.muenchen.de/dam/jcr:6478ba7e-3f40-4c85-a22d-7d6c5abb41c8/mb190401.pdf>.
- Theater heute*, Hg. „Strategie Schrotflinte – Ein Gespräch mit den Intendanten Johan Simons, Martin Kusej und Staffan Valdemar Holm über den fremden Blick, die Panik des Anfangs und ihr Selbstverständnis als internationale Theatermacher.“ *Theater heute* 52, Jahrbuch (2011): 66–74.
- Tholl, Egbert. „Dramen hinter der Bühne – Absage und Abschied: Intendant Lilienthal erklärt die Situation an den Kammerspielen.“ *Süddeutsche Zeitung*, 04. Nov. 2016. Letzter Zugang am 03. Jan. 2022. <https://archiv-szarchiv-de.emedien.uni-muenchen.de/Portal/restricted/ExtendedResultList.act>.
- Tholl, Egbert. „Verjüngung und Vervielfältigung.“ *Süddeutsche Zeitung*, 11. Nov. 2016. Letzter Zugang am 18. Jan. 2022. <https://archiv-szarchiv-de.emedien.uni-muenchen.de/Portal/restricted/ExtendedResultList.act>.
- Tholl, Egbert. „Zum Entzücken und Erschauern des Publikums.“ *Süddeutsche Zeitung*, 28. Apr. 2016. Letzter Zugang am 17. Jan. 2022, <https://www.sueddeutsche.de/kultur/muenchner-kammerspiele-zum-entzuecken-und-erschauern-des-publikums-1.2971837?reduced=true>.
- Von Hartz, Matthias. „Kunst oder Kerngeschäft?“ In „Heart of the city. Recherchen zum Stadttheater der Zukunft.“ Arbeitsbuch 11, hg. von Josef Mackert, Heiner Goebbels und Barbara Mundel, *Theater der Zeit* 66, Nr.7/8, (Sommer 2011): 30–42.
- Wagner, Bernd. *Fürstenhof und Bürgergesellschaft: zur Entstehung, Entwicklung und Legitimation von Kulturpolitik*. Essen: Klartext Verl., 2009.
- Wagner, Richard. *Das Kunstwerk der Zukunft*, Leipzig: Wigand, 1850.
- Weber, Max. *Wirtschaft und Gesellschaft: Grundriß der verstehenden Soziologie*. Tübing: Mohr, 2002a.
- Weiler, Christel. „Postdramatisches Theater.“ In *Metzler Lexikon Theatertheorie*, hg. von Erika Fischer-Lichte, Doris Kolesch, Matthias Warstat, 245–249. Stuttgart: J.B. Metzler, 2005.
- Werlen, Benno. *Sozialgeographie: Eine Einführung*. Bern, Stuttgart & Wien: Haupt, 2000.
- Wikipedia, Hg. „Biografie über Johan Simons.“ 08. Dez. 2021. Letzter Zugang am 23.

Dez. 2021. https://de.set18.net/Johan_Simons.html.

Wille, Franz. „Berliner Erbhöfe – Berlin bereitet sich auf Frank Castorfs Intendandämmerung vor.“ *Theater heute* 56, Nr. 5 (Mai 2015): 1.

Wolff, Harald. „Goldene Zeiten: Debatte um die Zukunft des Stadttheaters – Der Dramaturg Harald Wolff über Theater als Erfahrungsräume für Demokratie.“ *nachtkritik.de*, 08. Nov. 2016. Letzter Zugang am 26. Jan. 2022. https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=12994:erfahrungsraeume-der-demokratie&catid=101&Itemid=84.

Zweckerl, Nicole. „Protest durch Pause – Protestaktionen in München.“ In *100 Jahre Münchner Kammerspiele*. Letzter Zugang am 10. Jan. 2022. http://www.100mk.de/protest_durch_pause.html.

Zweckerl, Nicole. „Vietnam Diskurs – Die Bühne als politische Anstalt.“ In *100 Jahre Münchner Kammerspiele*. Letzter Zugang am 10. Jan. 2022. http://www.100mk.de/viet_nam_diskurs.html.

7 Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Jährliche Neuproduktionen der Münchner Kammerspiele 2010/2011–2014/2015. Quelle: Spielpläne der Münchner Kammerspiele in den Spielzeiten 2010/2011–2014/2015. ©Yan Lin, 2022.