

A photograph of a grand, ornate theater dome. The central feature is a large, circular chandelier with a radial pattern. The dome is decorated with a grid of small, square panels, some of which are illuminated. The architecture is highly detailed, with gold accents and classical motifs. Modern lighting rigs with spotlights are suspended from the ceiling, indicating the theater's use for contemporary performances.

Sein oder Nichtsein? Theaterbauten in der Sanierung

ICOMOS · HEFTE DES DEUTSCHEN NATIONALKOMITEES · LXXX
ICOMOS · JOURNALS OF THE GERMAN NATIONAL COMMITTEE · LXXX
ICOMOS · CAHIERS DU COMITÉ NATIONAL ALLEMAND · LXXX

Sein oder Nichtsein?
Theaterbauten in der Sanierung

INTERNATIONAL COUNCIL ON MONUMENTS AND SITES
CONSEIL INTERNATIONAL DES MONUMENTS ET DES SITES
CONSEJO INTERNACIONAL DE MONUMENTOS Y SITIOS

Sigrid Brandt, Jörg Haspel, John Zieseemer (Hrsg.)

Sein oder Nichtsein? Theaterbauten in der Sanierung

Internationale Tagung des Deutschen Nationalkomitees von
ICOMOS und des Deutschen Architekturmuseums (DAM)
in Kooperation mit der Deutschen UNESCO-Kommission
und PERSPECTIV – Gesellschaft der historischen Theater Europas
16.–17. September 2021

ICOMOS · HEFTE DES DEUTSCHEN NATIONALKOMITEES LXXX
ICOMOS · JOURNALS OF THE GERMAN NATIONAL COMMITTEE LXXX
ICOMOS · CAHIERS DU COMITÉ NATIONAL ALLEMAND LXXX

ICOMOS Hefte des Deutschen Nationalkomitees

Herausgegeben vom Nationalkomitee der Bundesrepublik Deutschland

Präsident: Dr. Tino Mager

Vizepräsident: Prof. Dr. Claus Wolf

Generalsekretär: Gregor Hitzfeld

Geschäftsstelle: Brüderstraße 13, Nicolaihaus, 10178 Berlin

Fon: +49 (0)30 80 493 100

E-Mail: icomos@icomos.de · Internet: www.icomos.de

Gefördert von:



Die Beauftragte der Bundesregierung
für Kultur und Medien

Redaktion: Jörg Haspel, John Ziesemer

Umschlagabbildung: Staatsoper Berlin, Blick zum angehobenen Deckenspiegel, Foto Wolfgang Bittner, 2017,

© Landesdenkmalamt Berlin

Umschlagrückseite: Stadttheater Fürth, Fassadendetail, Foto David Laudien; © Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege

Abbildung Seite 8: Plakat der Ausstellung „Große Oper – viel Theater? Bühnenbauten im europäischen Vergleich“, 2018,

© Deutsches Architekturmuseum

Abbildung Seite 18: Markgräfliches Opernhaus Bayreuth während der Generalsanierung, Foto Matthias Staschull

Abbildung Seite 40: Umschlag des ICOMOS-Heftes „Opernbauten des Barock“, 1996

Abbildung Seite 66: Konzerthaus Berlin (ehemals Schauspielhaus) am Gendarmenmarkt, Foto Anne Herdin 2021,

© Landesdenkmalamt Berlin

Abbildung Seite 68: Staatsoper Berlin, Skulptur auf dem Portikus, Foto Wolfgang Bittner, 2018, © Landesdenkmalamt Berlin

Abbildung Seite 106: Admirals-Palast Berlin, Fassadendetail, Foto Wolfgang Bittner, 2009, © Landesdenkmalamt Berlin

Abbildung Seite 144: Schillertheater Berlin, Zuschauerraum, Foto Wolfgang Bittner, 2020, © Landesdenkmalamt Berlin

Abbildung Seite 178: Kampnagel Hamburg, Halle 6 Zuschauerraum, Foto Louis Volkmann, 2022, © theaterraum. Menting

Abbildung Seite 207: Staatsoper Berlin, Skulptur auf dem Portikus, Foto Wolfgang Bittner, 2018, © Landesdenkmalamt Berlin

1. Auflage 2023

© 2023 ICOMOS, Nationalkomitee der Bundesrepublik Deutschland

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet unter <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Alle Rechte vorbehalten. Nachdruck, auch auszugsweise, sowie Verbreitung durch Film, Funk und Fernsehen, durch fotomechanische Wiedergabe, Tonträger und Datenverarbeitungssysteme jeglicher Art, nur mit schriftlicher Genehmigung des Verlages.



2023 Gesamtherstellung und Vertrieb:

hendrik **Bäbler** verlag · berlin

Fon: +49 (0)30 240 858 56 · E-Mail: info@baesslerverlag.de · Internet: www.baesslerverlag.de

ISBN 978-3-910447-09-7

Inhalt

Editorial und Grußworte

Editorial

„Bretter, die die Welt bedeuten“ – Denkmalgeschützte Theaterbauten und Opernhäuser
in der Modernisierung 9

Grußwort

Peter Cachola Schmal, Direktor, Deutsches Architekturmuseum (DAM) 11

Grußwort

Dr. Ina Hartwig, Dezernentin für Kultur und Wissenschaft der Stadt Frankfurt am Main 13

Geleitwort

Vom Bau der Bretter, die die Welt bedeuten: Das Theater als immaterielles Kulturerbe
Dr. Marlen Meißner, Deutsche UNESCO-Kommission 14

Einführung – Opernhäuser und Theaterbauten als Denkmale

Silke Langenberg und Hans-Rudolf Meier
Materielle und immaterielle Denkmälwerte 20

Carsten Jung
Einführung Sanierungsfragen – Checklisten und Konstanten 26

Jürgen Reinhold
Die Akustik historischer Theater: Restaurierung – Modernisierung – Erhalt 32

I Preziosen des Innenraums – Schauspielhäuser und Musiktheater aus dem 18. Jahrhundert

Matthias Staschull
Das Markgräfliche Opernhaus Bayreuth – Nutzungsgeschichte und Restaurierung 41

Volker Thiele
Cosi fan tutte – Die Wiederinbetriebnahme des barocken Schlosstheaters im Neuen Palais
im Park Sanssouci 49

Hans-Achim Körber
Das barocke Heckentheater im Großen Garten Hannover Herrenhausen – zeitgemäße kulturelle
Veranstaltungsformate der Stadtgesellschaft heute 53

Brit Münkewarf
An die Decke gegangen – Die denkmalgerechte Grundinstandsetzung der Staatsoper Unter den Linden 58

Markus Dietze
Theater Koblenz – Zeitgenössische Kunst im Baudenkmal 63

II Vom Hoftheater zur bürgerlichen Selbstdarstellung – Theaterräume des 19. Jahrhunderts

Sigrid Brandt
Zeitschichten und Dauerhaftigkeit – zu den Theaterbauten des langen 19. Jahrhunderts 69

Kristin Knebel
Restaurierte Rekonstruktionen und lebendiger Spielbetrieb – Das Liebhabertheater auf Schloss Kochberg . . . 74

Friedrich Dieckmann Disparater oder integrativer Wiederaufbau? Erfahrungen mit der „dritten Semperoper“	83
Paul Mahringer Der Zuschauerraum der Wiener Staatsoper – ein Symbol des Wiederaufbaus und des Geschichtsverständnisses der jungen Zweiten Republik	92
Halvard Schommartz und Marie-Charlott Schube Wiederaufbau als Restauration? Beobachtungen zur Erbekonstruktion eines deutschen Theaters im nachkriegsmodernen Theaterbau	98
 III Experiment und Kontinuität – Theaterbau vor dem Zweiten Weltkrieg	
Jörg Haspel und John Ziesemer Aufbruch in die Moderne – Reformtheater und Theaterreform	107
Soonim Shin Otto Wagners denkmalgeschütztes Wiener Theater „für Geistes- und Nervenranke“ (1907) unter „Veränderungsdruck“: Kann das Theater – ein potentiellles Weltkulturerbe – seine Identität als „Jugendstil-Gesamtkunstwerk“ bewahren, wenn es ein „Global Conference Center“ werden soll?	117
Jörg Springer Umbau, Rückbau, Weiterbau? Das denkmalgeschützte Stadttheater Stralsund	122
Cornelia Brecht Generalsanierung des Deutschen Nationaltheaters: Kapitel 1	125
Angelika Reiff Kaum Spielraum hinter den Kulissen: Das Stuttgarter Opernhaus zwischen Authentizität und Anpassung	129
Anna Maria Odenthal Das Renaissance-Theater in Berlin – ein Glücksfall für die Denkmalpflege!	136
 IV Das Theater als Maschinerie – Nachkriegsmoderne unter Veränderungsdruck	
Andrea Jürges Einführung	145
Marco Popp Ein zäher erster Akt für den Denkmalschutz: die Städtischen Bühnen in Frankfurt am Main	152
Winfried Brenne Scharoun-Theater Wolfsburg – Denkmalschutz zwischen Authentizität und modernster Technik	157
Ivica Fulir Evolution des Theaters – Vom Brutalismus zum „Dritten Ort“	164
Ana Kohlenbach Der Friedrichstadt-Palast in Berlin: ein junges Denkmal mit Glamour	172
 V Aneignung, Umnutzung, Erhaltung – Wandel in der Aufführungspraxis und neue Spielstätten der freien Szene	
Annette Menting Wer weiß, wie man ein zeitgenössisches Theater oder ein Theater für morgen baut? Vom Auszug aus den Theaterhäusern an brachliegende Orte	179
Amelie Deuffhard Be/Coming City. Performing Arts als Formate von Raumerkundungen	187
Carolin Höfler Raumaktualisierung. Spiele in der ephemeren Stadt	193
Tagungsprogramm	201
Curricula Vitae	203

Editorial und Grußworte



GROSSE OPER — VIEL THEATER?

BÜHNENBAUTEN IM
EUROPÄISCHEN VERGLEICH



24. MÄRZ —
12. MAI 2010

DEUTSCHES ARCHITEKTURMUSEUM
Schaumainkai 43, 60596 Frankfurt am Main, www.dam-online.de
Di, Do — So 11.00 — 18.00 Mi 11.00 — 20.00

STADT

FRANKFURT AM MAIN

Oper Frankfurt

SCHAUSPIEL
HAAR
TRUI

„Bretter, die die Welt bedeuten ...“ Denkmalgeschützte Theaterbauten und Opernhäuser in der Modernisierung

Die Generalsanierung, gelegentlich auch die umfassende Modernisierung und Erweiterung denkmalgeschützter Theaterbauten und Opernhäuser zählt in Europa zu den großen Konservierungs- und Architekturaufgaben der Gegenwart. Viele Häuser und ihre Ensembles blicken auf eine lange Tradition zurück. Oft verdanken sie ihr ausgezeichnetes internationales Renommee dem hervorragenden künstlerischen Ruf ihrer Ensembles und Programme, nicht selten verbunden und verstärkt durch großartige Bauwerke, die den darstellenden Künsten als Aufführungsorte und dem Publikum als Zuschauerräume dienen. Theater und Opern repräsentieren ein hohes materielles Kulturgut und ein hohes ideelles Kulturgut zugleich.

Manche Theaterbauten und Opernhäuser sind als Architekturdenkmale von Rang in der Welterbeliste der UNESCO verzeichnet, wie das Markgräfliche Opernhaus Bayreuth und das Sydney Opera House, oder sie bilden konstituierende Bestandteile einer Welterbestadt wie das Teatro La Fenice in Venedig und das Teatro di San Carlo in Neapel. Auch in bundesdeutschen Welterbestädten und Welterbe-Kulturlandschaften zählen historische Schauspielhäuser und Musiktheater zu den wertbildenden, städtebaulich und architektonisch wirkmächtigen identitätsstiftenden Bestandteilen.

Die Theater- und Orchesterlandschaft in Deutschland allein zeichnet sich durch eine weltweit einmalige Dichte und Vielfalt künstlerischer Ausdrucksformen aus und wurde von der Bundesrepublik für die UNESCO-Liste des immateriellen Kulturerbes der Menschheit nominiert. Darstellende Künste sind auf der UNESCO-Liste des immateriellen Welt-erbes heute mit 96 Eintragungen aus 51 Unterzeichnerstaaten verzeichnet, eine Vielzahl davon bühnengebunden für die Aufführung an bestimmten Spielorten.

Die im September 2021 unter dem Titel *Sein oder Nichtsein. Historische Theaterbauten: Nutzung und Modernisierung* von ICOMOS Deutschland und dem Deutschen Architekturmuseum (DAM) in Kooperation mit PERSPECTIV – Gesellschaft der historischen Theater Europas und der Deutschen UNESCO Kommission (DUK) ausgerichtete Fachkonferenz konnte vor dem Hintergrund der aktuellen Frankfurter Denkmal- und Theaterdebatte und trotz Corona als Hybrid-Veranstaltung im Architekturmuseum am Schaumainkai stattfinden. Sie konzentrierte sich vor dem Hintergrund der unerhörten Dichte und Vielfalt des theatergeschichtlichen Erbes in der Region einerseits und der für die Organisation und Durchführung entscheidenden corona-bedingten Restriktionen andererseits auf die Präsentation und Auswertung von paradigmatischen Konservierungsprojekten und Standortentwicklungen der letzten Jahre im deutschsprachigen Raum.

Neben konservatorischen Grundsatzfragen der Angemessenheit von Denkmaleingriffen, der Wahrung historischer Authentizität und visueller Integrität einer modernisierenden Denkmalsanierung von Schauspielhäusern (Akustik, Sichtlinien, Sicherheit, Brandschutz, Rettungswege, Sanitär und Service, etc.) sollten auch Standards einer sich verändernden Aufführungspraxis und zeitgenössische Ansprüche der Intendanz und Regiearbeit sowie sich wandelnde Publikumserwartungen thematisiert werden. Ein besonderes Augenmerk legte die Tagung auf das Schnittfeld zwischen denkmalpflegerischer Erhaltungspraxis und immaterieller Kulturerbepflege. Die Konferenzdokumentation versteht sich auch als Beitrag zur Diskussion um Authentizität und Kontinuität der bildenden und darstellenden Künste und zur Bedeutung von historischen Orten und Praktiken der Bau- und Schauspielkunst in der Theaterlandschaft.

Die in hybrider Form konzipierte Tagung verfolgte einen interdisziplinären Ansatz und schlug einen historischen Bogen von baulichen Zeugnissen aus dem 18. Jahrhundert bis in die Nachkriegszeit. Als offenes Forum sowohl für Expertinnen und Experten der Denkmalpflege und Denkmalrestauration als auch für Sachverständige aus Theater- und Architekturberufen strebte sie einen Dialog mit dem denkmal- und theaterinteressierten Publikum als Nutzergruppe an. Der Austausch zwischen der Architektur- und Denkmalseite und künstlerisch Verantwortlichen auf der Theaterseite und die Einbeziehung von Expertinnen und Experten der Bau- und Bühnentechnik waren ein wichtiges Anliegen der gewählten Tagungsstruktur und der Programmgestaltung.

Nicht nur die Tagung selbst, auch die Beiträge im vorliegenden Tagungsband folgen wichtigen historischen Entstehungs- und Entwicklungslinien der Architektur- und Theatergeschichte. Darüber hinaus sollen aber auch aus heutiger Sicht der Denkmal- und Kulturerbepflege Fragen nach der Überlieferungsqualität historischer Aufführungsorte, nach dem Einfluss von bzw. den Wechselwirkungen mit dem historischen Wandel der Aufführungspraxis von Bühnenwerken und nach der Rolle von erhaltenen und denkmalgeschützten Opernhäusern oder Theatern für die Gesellschaft der Gegenwart gestellt werden. Konferenzprogramm und Tagungsdokumentation gliedern und orientieren sich dabei chronologisch nach Hauptstadien der Entwicklung von Theater und Oper als Bauaufgabe. Angesichts der Veränderungs- und Verlustbilanz, die für die Baugattung Theater und Oper gerade in Deutschland charakteristisch ist, liegt dieser eingeschlagene Weg nahe und ist geeignet, das aus unterschiedlichen Epochen Erhaltene vor Augen zu führen.

Erfreulicherweise ist es für die Publikation gelungen, neben den in Frankfurt Beteiligten weitere Autorinnen und

Autoren einzubeziehen und das Spektrum der Fallbeispiele um aktuelle Sanierungs- und Konservierungsprojekte zu erweitern.

Dass die von ICOMOS Deutschland seit Längerem beabsichtigte Denkmaltagung zur aktuellen Sanierungs- und Modernisierungswelle historischer Theaterbauten und Opernhäuser trotz Pandemie stattfinden konnte, haben wir insbesondere der verständnisvollen Förderung durch die Beauftragte für Kultur und Medien und durch die Stadt Frankfurt am Main zu verdanken. Ohne das persönliche Engagement und Geschick der Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter des Deutschen Architekturmuseum unter der Leitung des Direktorats von Peter Cachola Schmal und Andrea Jürges hätte das Vorhaben als kombinierte Präsenz- und Online-Veranstaltung im Anschluss an den Tag des offenen Denkmals 2021 nicht zustande gebracht werden können. Die auszugsweise am Tagungsort ermöglichte Neupräsentation der Wanderausstellung „GROSSE OPER – Viel Theater? Bühnenbauten im europäischen Vergleich“ von 2018 sorgte als hauseigene Begleitveranstaltung zusätzlich für einen informativen Rahmen.

Der Umsicht und den medientechnischen Möglichkeiten des DAM ist es auch zu verdanken, dass die zweitägige Konferenz als Livestream aufgezeichnet wurde und Interessenten zum Nachsehen und Nachhören zugänglich ist.

Außerdem befinden sich auf der Website von ICOMOS Deutschland die Videoschnitte der einzelnen Veranstaltungsböcke in englischer Verdolmetschung.

Die inhaltliche Tagungsvorbereitung lag in den Händen einer eigens dafür gebildeten Arbeitsgruppe, der neben Mitgliedern und Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern von ICOMOS Deutschland (Sigrid Brandt, Olaf Gisbertz, Jörg Haspel, Annette Menting, John Ziesemer) Andrea Jürges, stellvertretende Direktorin des Deutschen Architekturmuseums in Frankfurt, angehörte sowie Carsten Jung als sachverständiger Experte von PERSPECTIV und Marlen Meißner für die Arbeitsgruppe Erbe, Natur und Gesellschaft der Deutschen UNESCO Kommission. Ingrid Scheurmann vom Bereich Denkmalkunde und Denkmalpolitik bei der Deutschen Stiftung Denkmalschutz und Christof Wulf vom Fachkomitee Immaterielles Kulturerbe der Deutschen UNESCO Kommission verdanken wir frühe Anregungen zur Fokussierung des Tagungsthemas. Tatkräftige Unterstützung bei der organisatorischen Vorbereitung und Durchführung der Veranstaltung erhielten wir von Flora Ciupke vom Architekturmuseum sowie von Dörthe Hellmuth und Johanna Niebeling vom ICOMOS-Büro in Berlin. Ihnen sowie allen Text- und Bildautorinnen und -autoren, die ihre Beiträge honorarfrei für diese Veröffentlichung zur Verfügung stellten, danken wir sehr herzlich für ihre engagierte Mitwirkung.

Prof. Dr. Sigrid Brandt
Prof. Dr. Jörg Haspel
Dr. John Ziesemer
Deutsches Nationalkomitee von ICOMOS e.V.

Grußwort

Meine Damen und Herren,

als Direktor dieses Hauses begrüße ich Sie alle im Deutschen Architekturmuseum sehr herzlich und freue mich, dass wir Sie in den letzten Tagen, in denen unser Haus noch geöffnet ist, hier willkommen heißen können. In zehn Tagen schließen wir das Gebäude am Schaumainkai 43 und eröffnen dann hoffentlich in gut zwei Jahren; ab Anfang 2024 rechnen wir, wieder hier zu sein. So etwas kann sich ja hinziehen, wie Sie wissen, bei diesem Thema besonders: Umbauten, Renovierungen und ähnliches.

Ich möchte einige Gedanken zum Thema Denkmalschutz teilen, weil wir im DAM damit sehr viel zu tun haben, etwa indem wir unser Kulturdezernat unterstützen und eine große Ausstellung zum Thema Sanierung und Neubau von Schauspiel- und Opernhäusern erstellt haben, um die Öffentlichkeit zu motivieren und festzustellen, worum es bei diesem Thema eigentlich geht: was es bedeutet, was es kostet und wie lange es oft dauert. Besonders Kosten und Zeit sind ja ganz schwierige Themen, wie auch die Stadt Frankfurt feststellen musste, als die Ergebnisse der ersten Machbarkeitsstudie 2017 vorlagen. Egal, ob Sanierung oder Neubau der Theaterdoppelanlage: es wird sehr teuer. Dies wird – zurecht – seither diskutiert und verteidigt.

Worum geht es eigentlich bei der Frankfurter Doppelanlage und dem Denkmalschutz? Dazu wird es hier im Tagungsband weitere Ausführungen von Andrea Jürges, meiner Stellvertreterin, und von der Denkmalpflege geben. Hier möchte ich nur kurz folgende Thematik anreißen: Das Wolkenfoyer steht seit Ende 2020 unter Denkmalschutz, nur das Foyer und die darin enthaltenen mobilen Elemente der Wolkenskulptur, 1963 von Zoltan Kemeny geschaffen. Es betrifft also einen mobilen Gegenstand und einen im ersten Stock gelegenen Innenraum. Das wird für die Entwerfer und die Jury des später anstehenden Wettbewerbs eines Neubaus sicher viele Stunden Diskussion bedeuten: Ist dieses Foyer in einen Neubau überführt worden? In welcher Form und wie überführt man eigentlich ein Foyer, wenn nicht materiell, dann vielleicht immateriell? Diese Tagung und dieser Tagungsband thematisieren auch die immateriellen Denkmalswerte. Oder transferiert man ein physisch bestehendes Foyer aus Stahl, Aluminiumfassaden und Steinbelag in einen Neubau? Das wäre sicherlich absurd. Auf jeden Fall ist es eine hochinteressante Frage.

Ich möchte das Beispiel des Deutschen Architekturmuseums anführen. Das Haus am Schaumainkai wird seit vielen Jahren in mehreren Phasen renoviert. Die erste Sanierungsphase ist vor zehn Jahren abgeschlossen worden. Die zweite Phase beginnt im November 2021. Inzwischen ist auch der

Denkmalschutz eingebunden. Worum geht es hierbei eigentlich? Das ist genau die Frage, die Ihre Zunft sehr oft in nächster Zeit beantworten muss: Geht es immer nur um das authentisch Materielle: dieser Stein, diese Tür, dieses Fensterprofil? Oder geht es eher um das Konzept hinter dem Entwurf? Geht es vielleicht gar nicht um die Schicht und um die Geschichte, sondern um Geschichten?

Mein Eindruck ist, dass der Denkmalschutz jetzt mehr und mehr auf die Geschichten und auf die Konzepte schaut. Das Materielle zum Beispiel in diesem Haus als veredelter Rohbau von 1984 ist herausfordernd: Da ist ja nichts dahinter, wir haben keinen doppelten Boden, keine doppelte Decke, wir haben massive Wände pur, Beton geputzt und weißgestrichen.

Wo liegt denn der Denkmalschutz genau begründet in diesem Haus? 2008 kam der damalige Denkmalpfleger und fragte: „Wie steht es um das Denkmal von 1912?“ Ich bin mit ihm ums Haus gegangen und habe ausgeführt: „Die Villa von 1912 ist in ihrem Bestand kaum noch physisch vorhanden. Alle vier Seiten wurden überformt, und es wurde an ihnen ‚herumgeschnitten‘. Das Innere wurde entkernt, wie man das in den Achtzigern gerne machte: Dach entfernt, Innenraum ausgeschabt, um diese berühmte Ungers’sche Haus-in-Haus-Skulptur hineinzubauen. Und die Vorderseite hat sich ebenfalls verändert: Die Steinwände, die so aussehen wie historisierende massive Steine, sind alle aus Beton. Vorne links, wo das Museumscafé ist, war mal eine Garage. Davon sieht man aber nichts mehr. Offensichtlich ist die frühere Garageneinfahrt überbaut, verändert und historisierend nachgebaut worden, ebenfalls in Beton. Auch das ist also nicht authentisch. Das einzige Authentische von 1912 ist teilweise die vordere Fassade im ersten und zweiten Obergeschoss.“ Darauf erwiderte der Denkmalpfleger, dass das dann kaum der Rede wert sei. Ich schlug daraufhin vor: „Dann reden wir doch mal über 1984, über den Teil des Hauses, den Oswald Matthias Ungers plante ...“ Damals, 2008, war dieser Teil des DAM noch nicht als Denkmal eingetragen.

Und wie gehen wir heute damit um? Authentisch. Wir werden im Laufe der Renovierungen alle Materialien, alle Oberflächen angefasst haben. In der ersten Phase wurden mit Einbau der Fußbodenheizung im Erdgeschoss die Bodenbeläge ausgetauscht. In der nun zweiten Sanierungsphase werden alle Fassaden angefasst: Jedes Fenster, die gesamte Erdgeschossdachverglasung, alle Glasfassaden, alle Seitenwände werden gedämmt. So wird dann außer den Stühlen im Auditorium, dem mobilen Oswald-Matthias-Ungers-Mobiliar, kaum noch etwas vorhanden sein von früher. Offensichtlich wird der Denkmalschutz also das Immateri-

elle nachher, nach der Renovierung schützen, nämlich die Idee dieses Hauses: das Haus-im-Haus, die Raumschöpfung, die Raumfolgen und die Darstellung, wie die Dinge entworfen sind.

Wenn Sie sich im Foyer umschauen und sagen: „das ist doch alles Ungers“, dann stimmt das nur partiell. Alles, was Sie im Foyer als Mobiliar sehen, ist von dem ehemaligen Ungers-Mitarbeiter Ingo Schrader, der im Jahre 2010 die erste Phase der Renovierung verantwortet hat. Alle Möbel dort sind Möbel, die im Ungers'schen Stil weitergebaut, weiter entworfen wurden. Aktuell stehen wir zwischen zwei Polen: Die Tochter von Ungers als Testament-Vollstreckerin des Werkes ihres Vaters und Hüterin des OMU-Schatzes, Sophia Ungers, stellt klar, dass wir nicht so entwerfen dürfen wie ihr Vater, damit eindeutig ist, dass es nicht von ihm stammt. Das ist intellektuell herausfordernd und erinnert an Entwürfe im Geiste der Denkmalschutz-Charta von Athen 1975: Glas- und Schattenfugen und kontrollierte materielle Gegensätze wie Stahl und heute vermehrt Holz gegen

den massiven Altbau. Die Denkmalpflege verlangt aber wiederum von uns, im Geiste Ungers' zu gestalten. Dazwischen bewegen wir uns. Außerdem hat der Denkmalschutz verfügt, dass wir ein einzelnes Fenster von 1984 auf der Rückseite im Original erhalten, wohingegen alle anderen ausgetauscht werden.

Was schützt der Denkmalschutz? Was ist das Authentische? Was ist das Materielle? Oder fängt der Denkmalschutz nun an, Konzepte zu schützen? Dann wären wir bei der Neuen Frankfurter Altstadt, die Sie als Gäste hoffentlich alle schon besucht haben oder noch besuchen werden, denn da hat der Denkmalschutz sich explizit herausgehalten. Dort geht es nicht um authentische Materialität, sondern darum, etwas zu rekonstruieren und andere Dinge in deren Geist wieder auferstehen zu lassen. Aber die Denkmalpflege wird sich damit befassen müssen, denn in 30 Jahren wird sie wohl diese Altstadt unter Denkmalschutz stellen. Dann stehen wieder die oben genannten Fragen im Raum.

Ich wünsche viel Spaß bei all diesen Betrachtungen.

Peter Cachola Schmal
Direktor des Deutschen Architekturmuseums

Sein oder
Nichtsein

16.-17.09.2021
Deutsches
Architekturmuseum
& online

Historische
Theaterbauten:

Nutzung &
Modernisierung

Grußwort

Meine sehr verehrten Damen und Herren,

das Theater und die Oper haben in Frankfurt eine lange traditionsreiche Geschichte. Für Theater und Opernkunst sind Sie hier in Frankfurt also goldrichtig. Zahlreiche Sängerinnen und Sänger haben hier ihre Weltkarrieren begonnen. Heute ist die Stadt bekannt für einen der größten kommunalen Theaterbetriebe, seit den 1960er Jahren bestehend aus einer Theaterdoppelanlage mit Oper und Schauspiel. Viele von Ihnen werden die Anlage kennen. Die Lage im Herzen der Stadt ist Schnittstelle zwischen Innenstadt und Kultur, aber auch zwischen Freizeit, dem Mainufer, und der Finanzwelt, dem Bankenviertel. Nicht zuletzt bildet die Anlage durch die Lage an den Wallanlagen ein Pendant zur Alten Oper, heute als Konzerthaus und Gastspielhaus genutzt.

Die Oper und das Schauspiel bringen seit Jahrzehnten kontinuierlich herausragende künstlerische Leistungen mit hervorragenden Ensembles im Repertoire-Betrieb hervor. Und sie sind ein sehr gutes Beispiel für das Einzigartige der deutschsprachigen Bühnenlandschaft. So wurde die Oper Frankfurt 2020 zum fünften Mal Opernhaus des Jahres. Darauf sind wir alle sehr stolz. Und auf den Bühnen der vier Spielstätten – Schauspielhaus, Kammerspiele, Box und Bockenheimer Depot – werden zeitgemäße und moderne Dramatik präsentiert, die in den überregionalen Feuilletons regelmäßig Aufmerksamkeit erregen. Auch darüber sind wir natürlich sehr stolz.

Die Frankfurter Theaterdoppelanlage ist ein Beispiel dafür, wie in einem sehr komplexen Gebäude Kreativität befördert wird und hohe Kunst entstehen kann, denn die Anlage birgt sowohl eine ungewöhnliche Opernbühne, eine Transportdrehbühne mit rund 38 Metern Durchmesser, als auch eine besondere Schauspielbühne mit einer Portalbreite von bis zu 24 Metern. Beide Bühnen ermöglichen einzigartige Settings und Aufführungen. Ein paar Beispiele aus den letzten Spielzeiten von Frankfurter Oper und Schauspiel seien genannt: „Manon Lescaut“ mit einer schwebenden, klappbaren und betanzbaren Bar, der „Ring der Nibelungen“, für den die große Transportdrehbühne genutzt werden konnte, „Xerxes“ mit der halben Transportdrehbühne, „Richard III.“ mit Arenabühnen, und „Die Perser“, die die volle Bühnenbreite und Tiefe ausnutzten.

Nach solch einem jahrzehntelangen Hochleistungsbetrieb weist ein solches Gebäude natürlich irgendwann sichtbare und erlebbare Zeichen der Ermüdung auf. Daher ist die Frage nach Sanierung und Modernisierung eine sehr zentrale und beschäftigt das Kulturdezernat schon seit geraumer Zeit, und das vor dem Hintergrund einer weiterführenden, zeitgemäßen und zeitgenössischen Nutzung. Dabei spielt die Qualität solcher Betriebe weiterhin eine große Rolle. Denn ein Repertoire-Betrieb gilt als immaterielles Kulturerbe.

Folgende Fragen könnten in diesem Kontext gestellt werden: Was ist ein zukunftsfähiger Betrieb? Was muss erhalten bleiben? Im Falle der Städtischen Bühnen Frankfurt erfolgen übrigens enge Abstimmungen mit der Denkmalpflege im laufenden Prozess. Tiefgehende Gutachten und Untersuchungen zum Wolkenfoyer laufen. Die Qualität ist und bleibt zentral. Und in Frankfurt spricht man von Weltklassequalität. Sollte dann der Ort nicht auch im Zentrum bleiben, also in der Innenstadt? Und was sind die Qualitäten? Klares Ziel ist es, die vielfältige Kulturlandschaft Frankfurts zu erhalten und darüber hinaus auch die Stärkung und der Ausbau der Vielfalt. Denn Kultur sollte für alle sein. Neubau weiterhin im Herzen der Stadt könnte der Weg sein, um das künstlerische Niveau zu halten und gleichzeitig der Stadtgesellschaft mehr Raum zu geben: Die Öffnung der Kultureinrichtung für die breite Gesellschaft als konsumfreier Ort, als Ort zwangloser Begegnungen ist ein wichtiges Element für eine Stadt. Begegnungen von Menschen unterschiedlicher Herkunft sind essenziell für die Stadtentwicklung, erst recht in einer so internationalen Stadt wie Frankfurt.

Dabei bietet Neubau auch eine einmalige Chance für die innerstädtische Entwicklung mit einer Aufteilung auf zwei Spielstätten, eine davon am Willy-Brandt-Platz und die andere in der Nähe. Eine Kulturmeile kann vom Jüdischen Museum im Süden bis zur Alten Oper im Nordwesten entstehen. Direkt am Willy-Brandt-Platz können neue Freiflächen das innerstädtische Klima verbessern, und das Jüdische Museum wird sichtbarer. Mit der Kulturmeile besteht die einmalige Chance zur Reaktivierung momentan in Vergessenheit geratener Freizeit- und Aufenthaltsflächen und einer Belebung der in der Pandemie fast in Tiefschlaf gefallen Innenstadt.

Dr. Ina Hartwig
Dezernentin für Kultur und Wissenschaft der Stadt
Frankfurt am Main

Vom Bau der Bretter, die die Welt bedeuten: Das Theater als immaterielles Kulturerbe

Marlen Meißner

„Baguette ist jetzt Weltkulturerbe“.¹ „Die Welt ist eine käsi-ge Scheibe“² oder „Sauna und Couscous sind Weltkulturerbe“.³ Überschriften dieser Art sind in regelmäßigen Abständen lokalen und überregionalen Medien zu entnehmen. Dies geschieht meist, kurz nachdem der Zwischenstaatliche Ausschuss der UNESCO-Konvention zur Erhaltung des immateriellen Kulturerbes⁴ über Einschreibungen in die ‚Repräsentative Liste des immateriellen Kulturerbes der Menschheit‘ entschieden hat oder wenn traditionelle Kulturformen in das ‚Bundesweite Verzeichnis des immateriellen Kulturerbes‘ in Deutschland aufgenommen wurden. Abgesehen von den offensichtlichen Verwechslungen mit der UNESCO- ‚Welterbekonvention‘⁵ von 1972 (‚Weltkulturerbe‘), deren Ziel der Schutz von Kultur- und Naturerbestätten ist, lässt sich zwischen den Zeilen häufig ein ironischer, mindestens verwunderter Unterton herauslesen. Ob versehentlich oder gewollt, die Frage nach dem Kulturverständnis, das dem Konzept des immateriellen Kulturerbes zu Grunde liegt, ist durchaus berechtigt. Sie stellt sich hier besonders deshalb, da der vorliegende Artikel im Rahmen einer Tagung zu historischen Theaterbauten entstanden ist.

In einem von der UNESCO produzierten Videobeitrag⁶ äußern junge Menschen aus verschiedenen Ländern Stichworte und Ideen, die sie mit dem Begriff ‚immaterielles Kulturerbe‘ verbinden. Von ‚Gemeinschaft‘, ‚Tradition‘, ‚Wurzeln‘ über ‚Wissen‘, ‚Fertigkeiten‘, ‚Bräuche‘ bis hin zu ‚Kreativität‘ und ‚Identität‘ reicht das Spektrum ihrer Antworten. Was hat nun also das Baguette mit Wissen, die Pizza mit Gemeinschaft und das Theater mit Identität zu tun?

Im UNESCO-Übereinkommen von 2003 ist immaterielles Kulturerbe definiert als ‚Bräuche, Darstellungen, Ausdrucksformen, Wissen und Fertigkeiten – sowie die dazu gehörigen Instrumente, Objekte, Artefakte und kulturellen Räume – (...), die Gemeinschaften, Gruppen und gegebenenfalls Einzelpersonen als Bestandteil ihres Kulturerbes ansehen.“⁷ Hinzu kommt, dass immaterielles Kulturerbe ‚von einer Generation an die nächste weitergegeben‘ und dabei ‚fortwährend neu gestaltet‘ wird sowie ein ‚Gefühl von Identität und Kontinuität‘ vermittelt.⁸ Zusätzlich zu dieser anthropologischen Beschreibung kultureller Praktiken, die unter dem Begriff des immateriellen Kulturerbes gefasst werden, enthält die Definition einen politisch-normativen Teil. So benennt die UNESCO nur solche Kulturpraktiken als immaterielles Kulturerbe, die ‚mit den bestehenden internationalen Menschenrechtsübereinkünften sowie mit dem Anspruch gegenseitiger Achtung von Gemeinschaften, Gruppen und Einzelpersonen sowie der nachhaltigen Entwicklung in Einklang‘ stehen.⁹ Die diesem Aspekt der Definition innewohnende Normativität begründet sich in der

Mission der UNESCO, die sie seit ihrer Gründung nach dem Zweiten Weltkrieg verfolgt.

Hintergrund des UNESCO-Übereinkommens zur Erhaltung des immateriellen Kulturerbes

Mit der Unterzeichnung ihrer Verfassung durch 37 Staaten wurde am 16. November 1945 die Organisation für Bildung, Wissenschaft und Kultur (UNESCO) in London gegründet. ‚Da Kriege im Geiste der Menschen entstehen, muss auch der Frieden im Geist der Menschen verankert werden‘¹⁰ lautet die bis heute gültige Leitidee, die in der Präambel des Gründungsdokuments verankert ist. Dementsprechend zielen jegliche Konventionen, Programme und von der UNESCO geförderte Initiativen darauf ab, ‚durch Förderung der Zusammenarbeit zwischen den Völkern in Bildung, Wissenschaft und Kultur zur Wahrung des Friedens und der Sicherheit beizutragen.“¹¹

Vor diesem Hintergrund wurden im Bereich der Kultur in den folgenden drei Jahrzehnten zahlreiche Programme und Übereinkommen verabschiedet, u.a. die ‚Haager Konvention zum Schutz von Kulturgut bei bewaffneten Konflikten‘ (1954), das ‚Übereinkommen über Maßnahmen zum Verbot und zur Verhütung der unzulässigen Einfuhr, Ausfuhr und Übereignung von Kulturgut‘ (1970) und das ‚Übereinkommen zum Schutz des Kultur- und Naturerbes der Welt‘ (1972), besser bekannt als die ‚Welterbekonvention‘. Während dieser Phase, die anfangs vom Wiederaufbau des zerstörten Europas geprägt war, konzentrierte sich die UNESCO auf die Förderung von Maßnahmen im Bereich des Denkmalschutzes, der Denkmalpflege sowie der Künste und dem, was zu dieser Zeit unter ‚Hochkultur‘ verstanden wurde. Neben den Herausforderungen des Wiederaufbaus erklärt sich dieser Fokus der Aktivitäten aus dem damals vorherrschenden ‚materiellen‘ bzw. ‚statischen‘ Kulturbegriff der Romantik und aus der Europäischen Aufklärung.¹² Basierend auf der Vorstellung von der Existenz einer objektiven Wahrheit, geht dieser Kulturbegriff von einer allgemein anzustrebenden Qualität des menschlichen Daseins aus.¹³ Dieses ‚objektivistische‘ Verständnis der Welt findet sich im Kriterium des ‚außergewöhnlichen universellen Werts‘ der UNESCO- ‚Welterbekonvention‘ von 1972 wieder. Es bedingte ein Verständnis von Kulturerbe als ‚Werke von großem Eigenwert‘, die mit allen zur Verfügung stehenden Mitteln der Wissenschaft und Technik zu konservieren und so für folgende Generationen zu erhalten seien.¹⁴

Spätestens zum Beginn der 1980er Jahre änderte sich dieses Kulturverständnis. Bereits seit den 1950er Jahren hat-

ten neue anthropologische und ethnologische Forschungsansätze alternative Sichtweisen auf Kultur und Kulturerbe eingeführt. Kultur wurde zunehmend als relativistisches Konstrukt verstanden, dessen Bedeutung je nach Perspektive des Individuums variieren kann. Demnach existierten keine „objektiven Wahrheiten“ bzw. „universellen Werte“, da diese aus einem subjektiven Blickwinkel bestimmt seien. Dieses relativistische Kulturverständnis offenbarte sich im Jahr 1982 im Abschlussdokument der Weltkonferenz über Kulturpolitik, der Erklärung von Mexiko City. Insgesamt 129 Mitgliedsstaaten der UNESCO verständigten sich darauf, Kultur fortan „in ihrem weitesten Sinne als die Gesamtheit der einzigartigen geistigen, materiellen, intellektuellen und emotionalen Aspekte“ anzusehen, „die eine Gesellschaft oder eine soziale Gruppe kennzeichnen. Dies schließt nicht nur Kunst und Literatur ein, sondern auch Lebensformen, die Grundrechte des Menschen, Wertsysteme, Traditionen und Glaubensrichtungen.“¹⁵

Der erweiterte Kulturbegriff zog ein verändertes Verständnis von Kulturerbe nach sich als „gleichmaßen materiell greifbare und immaterielle Schöpfungen, durch die sich die Kreativität des Volkes ausdrückt: Sprachen, Riten, Glaubensrichtungen, historische Stätten und Monumente, Literatur, Kunstwerke, Archive und Büchereien.“¹⁶ Das sogenannte „holistische“ Kulturverständnis lässt sich an den Programmen und Initiativen der Folgejahre ablesen, z. B. an der ‚UNESCO-Empfehlung zur Wahrung des kulturellen Erbes in Volkskunst und Brauchtum‘ (1989) oder am Programm ‚Meisterwerke des mündlichen und immateriellen Kulturerbes‘, und mündete schließlich im Jahr 2003 in das völkerrechtlich verbindliche ‚Übereinkommen zur Erhaltung des immateriellen Kulturerbes‘. Dieses wurde bis heute bereits von 180 Staaten angenommen oder ratifiziert.

Immaterielles Kulturerbe in Deutschland und international

Neben der eingangs aufgeführten Definition des immateriellen Kulturerbes beinhaltet die UNESCO-Konvention von 2003 fünf Bereiche, nach denen kulturelle Praktiken kategorisiert werden können:¹⁷ Dazu gehören mündlich überlieferte Ausdrucksformen wie die Pfeifsprache *Silbo Gomero* (Spanien), darstellende Künste wie z. B. die *Peking-Oper* (China), Wissen und Bräuche in Bezug auf die Natur und das Universum wie die „Seefrauen“-Kultur der *Jeju Haenyeo* (Südkorea), gesellschaftliche Praktiken, Rituale und Feste wie die Bierkultur in Belgien sowie traditionelle Handwerkstechniken wie die Geigenbaukunst in Cremona (Italien). Dabei kann eine Form des immateriellen Kulturerbes gleichzeitig mehreren Kategorien zugeordnet werden. Sie verstehen sich zudem nicht als final und können um weitere Kategorien ergänzt werden.

Zu den Zielen der Konvention zählt die Erhaltung des immateriellen Kulturerbes sowie die Bewusstseinsförderung in Bezug auf dessen Bedeutung auf lokaler, nationaler und internationaler Ebene. Um diese Ziele zu erreichen, wurden mittels der Konvention drei Listen etabliert. Die ‚Repräsentative Liste des immateriellen Kulturerbes der Menschheit‘ zielt auf die Erhöhung der Sichtbarkeit des immateriellen

Kulturerbes weltweit (derzeit 492 Eintragungen aus 128 Staaten).¹⁸ Um geeignete Maßnahmen zur Erhaltung von kulturellen Praktiken, die vom Aussterben bedroht sind, ergreifen zu können, wurde die ‚Liste des dringend erhaltungsbedürftigen immateriellen Kulturerbes‘ eingeführt (derzeit 67 Eintragungen aus 35 Staaten).¹⁹ ‚Programme, Projekte und Tätigkeiten zur Erhaltung des immateriellen Kulturerbes‘ werden gelistet, um beispielhaft aufzuzeigen, welche Erhaltungsmaßnahmen den Grundsätzen des Übereinkommens am besten entsprechen (derzeit 25 Eintragungen aus 22 Staaten).²⁰ Insgesamt fanden damit bisher 584 Formen des immateriellen Kulturerbes aus 131 Staaten durch die Konvention internationale Beachtung. Im Jahr 2013 hat die Bundesrepublik Deutschland das Übereinkommen angenommen, und mit der Genossenschaftsidee und -praxis erfolgte 2016 die erste deutsche Eintragung auf der Repräsentativen Liste. Weitere Eintragungen Deutschlands bzw. mit deutscher Beteiligung umfassen die Falknerei (2016, gemeinsam mit 17 weiteren Staaten), Orgelbau und Orgelmusik (2017), den Blaudruck (2018, gemeinsam mit vier weiteren Staaten) und das Bauhüttenwesen (2020, gemeinsam mit vier weiteren Staaten).

Das Übereinkommen von 2003 sieht vor, dass die Mitgliedsstaaten ihr immaterielles Kulturerbe zunächst in nationalen Verzeichnissen erfassen und regelmäßig aktualisieren, bevor diese für eine Aufnahme in eine der internationalen Listen vorgeschlagen werden können.²¹ In Deutschland enthält das ‚Bundesweite Verzeichnis des immateriellen Kulturerbes‘ derzeit insgesamt 126 Einträge, davon 113 Kulturformen und 13 Modellprogramme zur Erhaltung des immateriellen Kulturerbes („gute Praxisbeispiele“).²² Darüber hinaus existieren mittlerweile auch Landesinventare, die beispielsweise das immaterielle Kulturerbe in Bayern, Nordrhein-Westfalen oder Sachsen erfassen. Die Eintragungen im Bundesweiten Verzeichnis enthalten neben den o. g. international gelisteten Beiträgen eine Vielzahl unterschiedlicher Kulturformen mit einer großen Bandbreite vom Märchenerzählen über das Kaspertheater, den Streuobstanbau und das Hebammenwesen bis hin zur Brotkultur in Deutschland.

Historische Theaterbauten und immaterielles Kulturerbe?

Wie die zu Beginn des Artikels zitierten Überschriften verdeutlichen, kommt es häufig zu Verwechslungen zwischen den von der UNESCO-‚Welterbekonvention‘ geschützten Kulturerbestätten und den immateriellen kulturellen Praktiken, auf die sich das UNESCO-Übereinkommen von 2003 bezieht. Zielt die Konvention von 1972 auf den Schutz von Baudenkmalern, Stadtensembles und Kultur- und Naturlandschaften, so sollen mittels der Konvention von 2003 lebendige kulturelle Ausdrucksformen bewahrt werden. Dabei geht es im Unterschied zur ‚Welterbekonvention‘ nicht darum, Kulturformen oder Traditionen „unter Schutz“ zu stellen oder zu konservieren. Im Gegenteil, der bewusst gewählte Begriff der „Bewahrung“ beinhaltet im Sinne des Übereinkommens die stetige Weiterentwicklung der kulturellen Praktiken. Ein Unterschutzstellen bzw. Konservieren von

immateriellem Kulturerbe kann Effekte einer „Folklorisierung“ oder „Musealisierung“ und schließlich des „Einfrierens“ der lebendigen Praktiken nach sich ziehen.²³ Weil der Bezug zur aktuellen Lebenswelt der Praktizierenden verloren geht, erhöht sich die Gefahr des Aussterbens der Kulturformen. Basierend auf dem erweiterten Kulturverständnis der 1980er Jahre enthält die Konvention von 2003 zudem keinerlei Verweise auf „Einzigartigkeit“ oder einen „außergewöhnlichen universellen Wert“. Stattdessen werden die gelisteten Kulturformen als inklusiv, divers, vielfältig und repräsentativ für Gruppen und Gemeinschaften weltweit betrachtet. Anstelle des Schutzes der Authentizität historischer (Bau-)Materialien geht es beim immateriellen Kulturerbe um eine stetige Weiterentwicklung und Anpassung kultureller Praktiken an eine sich fortwährend verändernde Welt. Trotz der Unterschiede zwischen beiden Konventionen gibt es vielfältige Wechselwirkungen zwischen „materiellem“ und „immateriellem“ Kulturerbe, die sich am Theater als Bau und als Praxis veranschaulichen lassen.

Die Theater- und Orchesterlandschaft in Deutschland fand 2014 ihren Eintrag in das Bundesweite Verzeichnis des immateriellen Kulturerbes. Ihre künstlerische und kulturelle Vielfalt ist geprägt von über 140 öffentlich getragenen Schauspielhäusern, 130 öffentlich finanzierten Orchestern und Philharmonien sowie von hunderten privaten Häusern, freien Gruppen sowie Amateurtheatern und -orchestern.²⁴ Bereits der Titel der Kulturform verweist auf die enge Verknüpfung zwischen immateriellen Kulturpraktiken wie dem Instrumentalspiel oder dem Schauspiel mit den Gebäuden, in denen sie einem Publikum präsentiert werden. Das Theater ist Ort und Medium gleichzeitig: Materielle und immaterielle Formen des kulturellen Erbes kommen zusammen, ergänzen und bedingen sich gegenseitig. Dies wird zum Beispiel bei den Handwerkstechniken deutlich. So wären Theateraufführungen ohne die von Generation zu Generation weitergegebenen Fähigkeiten und Fertigkeiten der Bühnenmalerei, des Kulissenbaus, der Kostüm- und Maskenbildnerei, der Theaterplastik, des Instrumentenbaus und der historischen Bautechniken der Häuser selbst nicht möglich. Gleichzeitig sind es unterschiedliche Formen der darstellenden Künste wie Schauspiel, Konzert, Oper, Ballett oder Puppentheater, für die Theaterbauten überhaupt erst errichtet wurden. Umgekehrt werden die Darbietungen sowie deren Botschaften maßgeblich durch die Aufführungsorte geprägt, was sich daran zeigt, dass „neue Dramaturgien, Ästhetiken und Theaterformen (...) zum Teil das Verlassen der Theatergebäude und die Verlagerung der Aufführungen in den öffentlichen Raum erfordern.“²⁵

Die wechselseitigen Beziehungen zwischen „immaterieller“ Praxis und „materiellen“ baulichen Gegebenheiten stellen DenkmalschützerInnen, ArchitektInnen, Theaterschaffende und das Publikum regelmäßig vor große Herausforderungen. Bei der Sanierung von historischen Theaterbauten führt dies unweigerlich zu der Frage, wie das Gebäude als Denkmal erhalten und zugleich seine Funktionsfähigkeit als Theater bewahrt und weiterentwickelt werden kann. Auf Seiten der Theaterschaffenden werden die „Grenzen der historischen Architektur“ im Idealfall als „kreative Herausforderung“ betrachtet, „um über eine zunächst bestehende reale Beschränkung zu tatsächlich ungewöhnlichen und neuen äs-

thetischen Theaterformen zu gelangen“, so Markus Dietze, Intendant am Theater Koblenz.²⁶ Die bauliche Umgebung beeinflusst also stark die Art und Weise der Inszenierung, was mit vielfältigen Einschränkungen verbunden ist. Andererseits birgt die „fortwährende ästhetische und technische Reibung am historisch Gegebenen“²⁷ großes Potenzial für kreative und sehenswerte Lösungen. Würde das Theater als Gebäude für den Zweck der Aufführung errichtet, so setzt es gleichzeitig Grenzen, indem es nicht nur die Art der Inszenierung, sondern auch die Auswahl der Stücke mitbestimmt: „Auch müssen wir unseren zum Teil langjährigen Abonnenten stets aufs Neue erklären, dass in Koblenz Spielplanscheidungen eben nicht nur mit dem inhaltlichen Willen der Theaterleitung und dem Können der künstlerischen Ensembles, sondern auch mit der Architektur ihres geliebten Theaters zu tun haben.“²⁸

Die oben geschilderte Interaktion zwischen Theaterschaffenden und Publikum verdeutlicht neben dem Zusammenhang von Inszenierung und Architektur eine essenzielle Funktion immateriellen Kulturerbes. Indem ZuschauerInnen aktiv ihre Wünsche und Vorstellungen in Bezug auf die Gestaltung des Spielplans an die Theaterschaffenden herantragen, offenbaren sie den hohen Stellenwert, den das Theater in ihrem Leben einnimmt und den Einfluss, den es auf individuelle und kollektive Identitäten hat. *Theateraufführungen* wirken gemeinschaftsbildend und identitätsstiftend sowohl für die Theaterschaffenden selbst als auch für ihr Publikum. Musik und Schauspiel sind gleichzeitig Ausdrucks- und Rezeptionsmöglichkeiten für Emotionen, für persönliche, politische und globale Fragestellungen. Indem sie auf aktuelle gesellschaftliche Entwicklungen flexibel reagieren und diese aufgreifen, widerspiegeln und in Frage stellen, entwickeln sich Theaterpraktiken stetig weiter und erhalten damit ihre Relevanz für künftige Generationen. In diesem Sinne fungieren *Theaterbauten* nicht nur als Gebäude, sondern durch das in ihnen Dargestellte und das hier gesprochene Wort als symbolische Orte. Sie prägen die Identität von Gemeinden, Städten und Nationen und bieten auf diese Weise zusätzlich ein hohes Integrationspotenzial für marginalisierte gesellschaftliche Gruppen. In diesem Sinne unterscheidet sich das Theater von „anderen Aufführungsmedien: Nicht als einzelner Zuschauer, sondern als eine Gemeinschaft hat das Publikum an der Aufführung auf der Bühne teil, und als Gemeinschaft soll sich das Publikum im Theater erleben können. Für diese Gemeinschaft wurde das Theater gebaut.“²⁹

Literatur

- Lourdes ARZIPE, *The Intellectual History of Culture and Development Institutions*, in: Vijayendra RAO und Michael WALTON (Hrsg.), *Culture and Public Action*, Stanford 2009.
- Stefan BRÄNDLE, *40 Zentimeter Frankreich: Baguette ist jetzt Weltkulturerbe*, in: *Der Standard*, Wien, 01. 12. 2022.
- Deutsche UNESCO-Kommission, *UNESCO-Nominierungsfilm Deutsche Theater- und Orchesterlandschaft*, Bonn 2018.
- Deutsche UNESCO-Kommission, *Bundesweites Verzeichnis des immateriellen Kulturerbes*, Bonn 2021.

- Deutsche UNESCO-Kommission, Bundesweites Verzeichnis des immateriellen Kulturerbes. Deutsche Theater- und Orchesterlandschaft, Bonn 2014.
- Markus DIETZE, Theater Koblenz – Zeitgenössische Kunst im Baudenkmal. Vortrag, gehalten auf der Tagung „Sein oder Nichtsein – Historische Theaterbauten: Nutzung und Modernisierung“ in Frankfurt (Main) vom 16.–17.09.2021.
- Jörg HASPEL, Einführung in Sektion III: Experiment und Kontinuität – Theaterbau vor dem Zweiten Weltkrieg, Vortrag, gehalten auf der Tagung „Sein oder Nichtsein – Historische Theaterbauten: Nutzung und Modernisierung“ in Frankfurt (Main) vom 16.–17.09.2021.
- Ntv.de, uzh/AFP, 35 Neuaufnahmen in Unesco-Liste: Sauna und Couscous sind Weltkulturerbe, in: n-tv.de, Köln 17.12.2020.
- Markus TAUSCHEK, Kulturerbe: Eine Einführung, Reimer Kulturwissenschaften, Berlin 2013.
- UNESCO, Verfassung der Organisation für Bildung, Wissenschaft und Kultur (UNESCO), London 1945 (zuletzt geändert von der 30. UNESCO Generalkonferenz, 01.11.2001).
- UNESCO, Empfehlung betreffend den Schutz des Kultur- und Naturerbes auf nationaler Ebene, Paris 16.11.1972.
- UNESCO, Erklärung von Mexiko-City über Kulturpolitik. Weltkonferenz über Kulturpolitik, Mexiko-City 26.07.–06.08.1982.
- UNESCO, Übereinkommen zum Schutz des Kultur- und Naturerbes der Welt, Paris 1972.
- UNESCO, Übereinkommen zur Erhaltung des immateriellen Kulturerbes, Paris 2003.
- UNESCO, What ideas come to mind when you hear “intangible cultural heritage”?, Youtube, Paris 02.12.2017.
- Wim VAN ZANTEN, Constructing New Terminology for Intangible Cultural Heritage, in: Museum International, Wiley Online, Hoboken 2004, S. 36–44.
- Jana WEISS, UNESCO-Weltkulturerbe. Die Welt ist eine käsige Scheibe. Die Kunst des neapolitanischen Pizzabackens ist Weltkulturerbe geworden, in: Zeit Online, Hamburg 08.12.2017.

¹ BRÄNDLE, 40 Zentimeter Frankreich: Baguette ist jetzt Weltkulturerbe, 01.12.2022.

² WEISS, UNESCO-Weltkulturerbe, 08.12.2017.

³ Ntv.de, 17.12.2020.

⁴ UNESCO, Übereinkommen zur Erhaltung des immateriellen Kulturerbes, Paris 2003.

⁵ UNESCO, Übereinkommen zum Schutz des Kultur- und Naturerbes der Welt, Paris 1972.

⁶ UNESCO, Youtube, 02.12.2017.

⁷ UNESCO, 2003, Art. 2.1

⁸ Ibid.

⁹ Ibid.

¹⁰ UNESCO, Verfassung der Organisation für Bildung, Wissenschaft und Kultur (UNESCO), London 1945, Präambel.

¹¹ Ibid., Art. I.1.

¹² TAUSCHEK, Kulturerbe: Eine Einführung, 2013, S. 120.

¹³ ARZIPE, Intellectual History, 2009, S. 163–184.

¹⁴ UNESCO, Empfehlung betreffend den Schutz des Kultur- und Naturerbes, 16.11.1972.

¹⁵ UNESCO, Erklärung von Mexiko-City über Kulturpolitik, 1982, Vorwort.

¹⁶ Ibid., § 23.

¹⁷ UNESCO, Übereinkommen zur Erhaltung des immateriellen Kulturerbes, 2003, Art. 2.2.

¹⁸ Stand 11/21.

¹⁹ Stand 11/21.

²⁰ Stand 11/21.

²¹ UNESCO, Übereinkommen zur Erhaltung des immateriellen Kulturerbes, 2003, Art. 12.1.

²² Deutsche UNESCO-Kommission, Bundesweites Verzeichnis des Immateriellen Kulturerbes, 2021.

²³ VAN ZANTEN, Constructing New Terminology, 2004, S. 36–44.

²⁴ Deutsche UNESCO-Kommission, UNESCO-Nominierungsfilm Deutsche Theater- und Orchesterlandschaft, 2018.

²⁵ Deutsche UNESCO-Kommission, Bundesweites Verzeichnis des immateriellen Kulturerbes. Deutsche Theater- und Orchesterlandschaft, 2014.

²⁶ DIETZE, Theater Koblenz, 2021.

²⁷ Ibid.

²⁸ Ibid.

²⁹ HASPEL, Einführung in Sektion III, 2021.



**Einführung –
Opernhäuser und Theaterbauten als Denkmale**

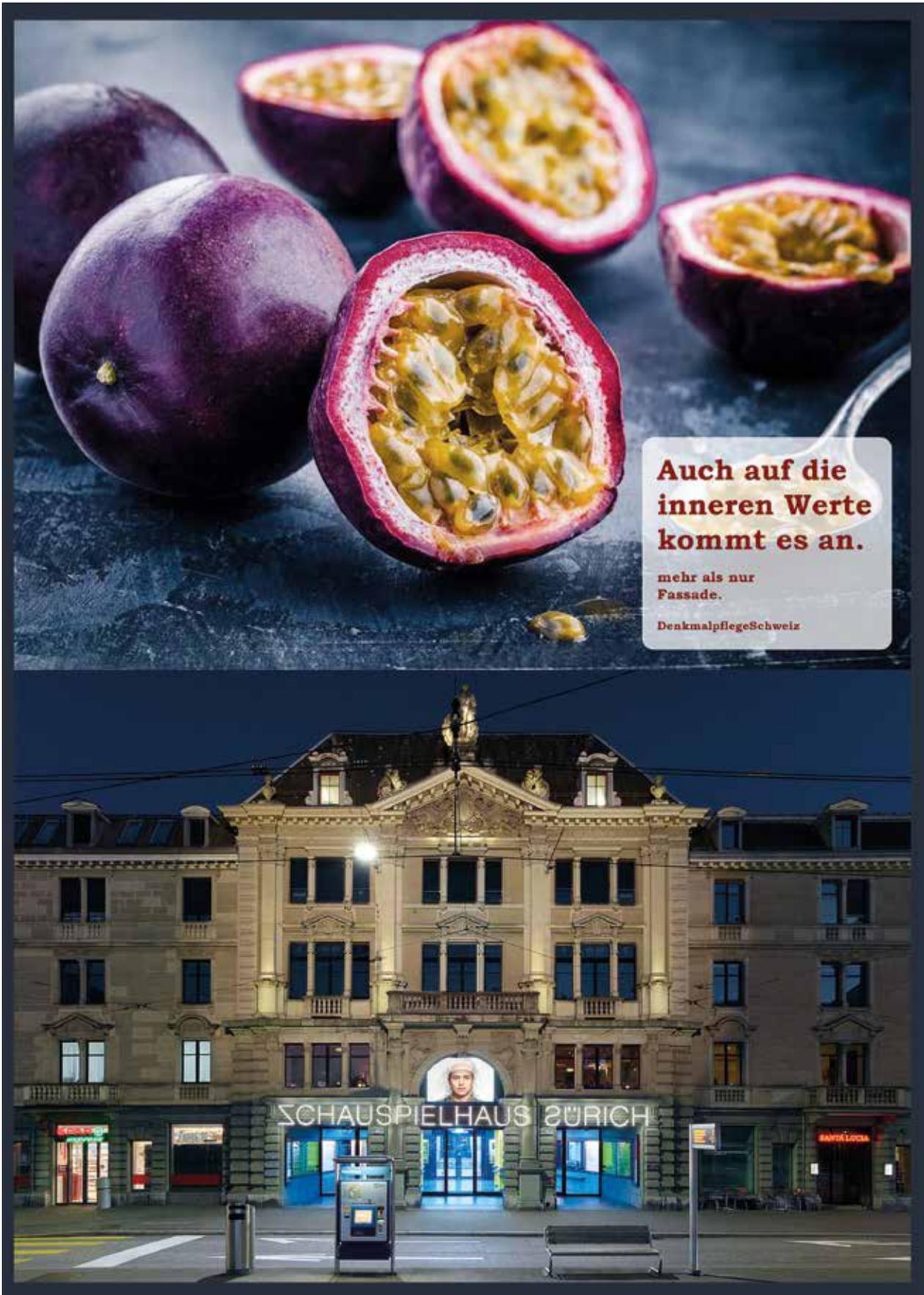


Abb. 1 Plakat aus der fiktiven Werbekampagne „Mehr als nur Fassade. Auf die inneren Werte kommt es an“; Projekt der Studierenden Nicole Alder, Vanessa Magloire, Eleni Soufis und Anton von Holst, Wahlfach „uncool & ungeliebt“, Professur für Konstruktionserbe und Denkmalpflege, ETH Zürich, Frühlingsemester 2021

Materielle und immaterielle Denkmalwerte

Silke Langenberg und Hans-Rudolf Meier

Denken wir an das Theater, kommt uns zugleich das Geschehen auf der Bühne als auch ein stadtbildprägendes Gebäude in den Sinn. Die Doppeldeutigkeit des Begriffs birgt eine Spannung zwischen immateriellen und materiellen Werten, aus der gelegentliche Konflikte resultieren, die unter anderem Anlass der im Herbst 2021 vom ICOMOS und dem Deutschen Architekturmuseum in Frankfurt ausgerichteten Tagung waren. Ein aktueller Konfliktfall soll auch die folgenden Überlegungen zu immateriellen und materiellen Denkmalwerten einleiten.

„Lieu de Mémoire“ oder Baudenkmal? Die Pfauenbühne in Zürich

Dem Immateriellen kommt bei der Bewertung von Theaterbauten eine eminent wichtige Rolle zu: Was, wie, von wem gespielt wurde und wird, ist für die Bedeutung eines Theaters zentral. Hinzu kommen die allabendlichen Auftritte des Publikums, das Sehen und Gesehen-Werden in den Foyers, im Auditorium und den Rängen. Solche immateriellen Werte werden angesichts ihres Gewichts nicht selten als Argumente vorgebracht, um das materielle Objekt, das Theatergebäude, zu marginalisieren oder gar aufzugeben. Ein Beispiel dafür sind die gegenwärtigen Auseinandersetzungen um die sogenannte Pfauenbühne, das Schauspielhaus in Zürich. Auch hier wird mit immateriellen Werten argumentiert und die Diskussion um den „Erinnerungsort“ in den Vordergrund gestellt. Nicht ohne Grund, denn die Pfauenbühne war zur Zeit des Nationalsozialismus als „Emigrantentheater“ personell und teilweise auch mit ihrem Programm ein Bollwerk des Antifaschismus im deutschsprachigen Theaterbetrieb.¹ Zwischen 1946 und 1983 wurden an diesem Ort auch sämtliche Stücke von Max Frisch und ein Großteil derjenigen von Friedrich Dürrenmatt uraufgeführt. Aus so großer mit dem Haus verbundener Tradition resultieren zweifelsohne immaterielle Werte, die nun ins Feld geführt werden, um einen Totalumbau des Hauses zu rechtfertigen, von dessen Substanz in der von der Stadtregierung präferierten „Maximal-Variante“ nicht mehr viel erhalten bliebe: Das Foyer soll vergrößert, der Zuschauerraum zur besseren Sicht auf die Bühne vollständig erneuert, der Brandschutz verbessert und die Bühnen- und Lichttechnik gemäß den gegenwärtigen Anforderungen ersetzt werden. Die Guckkastenbühne wird zwar nicht grundsätzlich aufgegeben, im hinteren Teil aber massiv erweitert, um den Einsatz größerer Kulissen insbesondere für Gastinszenierungen zu ermöglichen. Nur so lasse sich, heißt es, der Ruf des Hauses aufrechterhalten. Der Ruf einer Bühne notabene, die mit ihren Inszenierungen

auch in jüngerer Zeit immer wieder Aufsehen erregt und internationale Preise gewinnt.²

Das Zürcher Schauspielhaus ist jedoch weit mehr als „nur“ ein Erinnerungsort. Denn der Erinnerungswert ist an ein materielles Objekt geknüpft. Was in einem denkmalaffinen Kreis selbstverständlich erscheinen mag, war es in den Debatten in Zürich lange Zeit nicht. Vielmehr gab es eine intensive Diskussion um den „Lieu de Mémoire“,³ die erst zum Erliegen kam, als an einem Podium im Pfauen mit Verweis auf die Schweizer Leitsätze zur Denkmalpflege darauf bestanden wurde, dass die Erinnerungswerte bei dem als Denkmal geschützten Objekt in erster Linie an die bauliche Substanz geknüpft seien.⁴ Denn noch ist das Schauspielhaus am Pfauen ein Baudenkmal, auch wenn die Stadtregierung beantragt hat, das Gebäude aus dem Inventar der schützenswerten Bauten zu entfernen, um es vollständig entkernen zu können. Erhalten bliebe lediglich die historische Fassade. Der im Theater übliche „Kulissenbau“ würde damit zum architektonischen Konzept. Doch gerade dieses Baudenkmal lässt sich bei weitem nicht auf seine platzseitige Fassade reduzieren. Es kommt sehr wohl darauf an, was dahinter ist (Abb. 1).

Im konkreten Fall sind dies neben den bereits genannten historischen Werten materielle Zeugnisse von mehr als 130 Jahren Theatergeschichte – verstanden als Baugeschichte des Gebäudes. Im Zuschauerraum zum Beispiel sind in vielleicht singulärer Weise über der gegenwärtigen Gipsdecke von 1926 sowohl die ältere Rabitzdecke von 1899 – eine der ersten ihrer Art in Zürich – als auch die bemalte Kuppel des Ursprungsbaus von 1889 erhalten (Abb. 2).⁵ Das Zürcher Schauspielhaus ist somit nicht nur ein überaus anschauliches Beispiel von Baugeschichte, sondern auch von Umbaugeschichte – und zwar von beispielhaftem, erhaltendem Umbauen, ohne maximale Zerstörung. Zweifelsohne ist dies ein bauhistorischer (Denkmal-)Wert.

Das Beispiel der Zürcher Pfauenbühne zeigt aber auch, dass die denkmalpflegerischen Herausforderungen, die sich heute im Zusammenhang mit Theaterbauten stellen, nicht allein oder primär in der Akzeptanz der sogenannten „Nachkriegsmoderne“ liegen, die inzwischen vielleicht sogar die bessere Lobby als ältere Bauten hat. Man denke an die auch von der Populärkultur getragenen Aktionen zum Erhalt des Riphah-Schauspielhauses in Köln und kürzlich der Städtischen Bühnen in Frankfurt/M. Es mag als progressiver gelten, sich für Bauten der jüngeren Geschichte einzusetzen, als „konservativ“ für den Erhalt älterer Bauten zu kämpfen. Fest steht jedoch, dass der Veränderungsdruck nicht auf Bauten bestimmter Jahrzehnte beschränkt ist.

Wo also liegt – bezogen auf die Denkmalwerte – das Kernproblem?

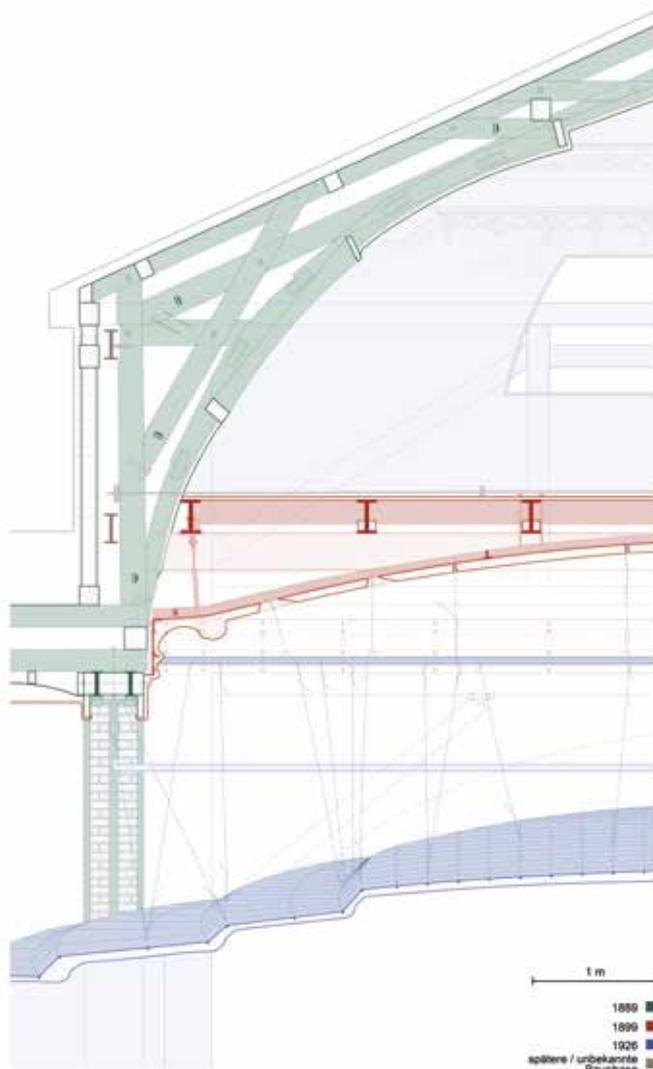


Abb. 2 Konstruktionsschnitt durch den Dachraum des Pfauens, Professur für Bauforschung und Konstruktionsgeschichte, ETH Zürich, Bauaufnahme 2019/20

Theater: Flüchtige Aktion in dauerhaftem Haus

Wie Alois Riegl schon 1903 in der Wertelehre seines „modernen Denkmalkultus“ thematisiert hat, kollidieren immaterielle Werte mit materiellen Denkmalwerten, Erinnerungswerte mit Gebrauchswerten. Versöhnlich schrieb er zum Konflikt des Alterswertes mit dem Gebrauchswert von „Werken der neueren Zeit“, dort werde „der Kultus des Alterswertes unschwer jene Konzessionen an die Instandhaltung gewähren, die es eben ermöglichen sollten, diesen Denkmälern die auch vom Standpunkte des Alterswertes erwünschte Eignung zu menschlicher Zirkulation und Manipulation zu erhalten.“⁶ Riegls Konzessionen verstehen sich allerdings unter der Prämisse des Erhalts, was heute unter dem Gebot der Ressourcenschonung und der CO₂-Reduktion gerade im Bauwesen erneut selbstverständlich sein sollte beziehungsweise werden muss.

Zur Plurivalenz kommen sowohl unterschiedliche Ansprüche hinzu, als auch unterschiedliche Geschwindigkeiten der Veränderung und Rekurse auf Traditionen: Zwar bezieht sich

auch das Theater als lebendige Institution auf Material aus der Vergangenheit, transformiert dieses aber stets in neuer Weise. Heute ist jedoch meist nicht Authentizität, sondern Originalität gefragt. Zuweilen spielt man damit auch gegen eine große mit dem Haus verbundene Tradition an. Das Theater hat die ihm eigene und es auszeichnende Möglichkeit, mit den Inszenierungen auf veränderte Ansprüche, Sichtweisen, Moden und neue Themen zu reagieren; es gehört zu seinen ureigensten Leistungen, durch das Spiel immer wieder andere Welten zu imaginieren. Abgesehen davon, dass viele Theater inzwischen alternative Zweit-Spielorte haben, die größere Experimente erlauben, ist zeitgenössische Bühnenkunst auch in historischen Räumen möglich. Die Gebäudehülle muss hierfür – zumindest baulich – nicht verändert werden. Theater sind grundsätzlich dafür ausgelegt, auf verschiedenste Weise bespielt zu werden, anders als dies beispielsweise bei manchen Musicalhalls der Fall ist, die für nur einen oder wenige Kassenschlager konzipiert sind. Würden Theater solchem nacheifern, wären sie nicht nur wenig nachhaltig, sie würden auch eine elementare Qualität aufgeben, welche jene ortslosen Eventmaschinen nicht haben: ihren spezifischen (topografischen, sozialen und historischen) Ort.

Die Architektur städtischer Theater und Schauspielhäuser ist auf längere Dauer angelegt. Als Zeugnis der Geschichte der Institution und ihrer Bedeutung für die Stadt kommt ihr historischer Denkmalwert zu. Es ist kein Zufall, dass fast alle Stadttheater und Schauspielhäuser als Denkmale gelistet sind. Als Orte der Begegnung und Erinnerung zahlloser Besucher aller Alters- und vieler Gesellschaftsschichten sind sie fest im kollektiven Gedächtnis verankert. Sie wurden zur Repräsentation der Stadtgesellschaft oder des städtischen Bürgertums errichtet, nehmen meist zentrale Orte in der Stadt ein und haben daher in aller Regel einen hohen städtebaulichen Denkmalwert (Abb. 3). So ist denn auch weder in Zürich noch in Weimar, wo eine Generalsanierung des Deutschen Nationaltheaters DNT ansteht, die Fassade ernsthaft gefährdet; man weiß, dass dieser Eingriff ins Stadtbild kaum durchzusetzen wäre. Zuweilen weckt die zentrale Lage heute allerdings Begehrlichkeiten für eine lukrativere Nutzung des Grundstücks. Fast überall sind mit der innerstädtischen Lage verkehrliche Einschränkungen verbunden und bauliche Erweiterungsoptionen in der Fläche sehr begrenzt.

Immer neue Technik

Die objektiven Herausforderungen der Nutzung und Modernisierung historischer Theaterbauten sind vielfältig. Die Ansprüche an Barrierefreiheit, Brandschutz, Erdbebensicherheit etc. steigen stetig. Doch diese Herausforderungen unterscheiden sich nicht grundsätzlich von jenen, die an andere öffentlich zugängliche Denkmale gestellt werden und für die es einen Erfahrungsschatz an denkmalgerechten Lösungsoptionen gibt.

Für Theaterbauten spezifisch hingegen sind die Bühnen und die damit zusammenhängende Technik. Grundsätzlich können auch der Bühne Denkmalwerte zukommen: technikgeschichtliche und/oder theatergeschichtliche.⁷ Allerdings ist dies ein Bereich, in dem sich die Denkmalpflege kaum je



Abb. 3 Schauspielhaus Zürich, Eingangsfassade zum Pfauen, errichtet 1892

mit Erhaltungsgebotsen durchsetzen kann. Es gibt zwar vor-moderne Theater, in der die Bühnentechnik erhalten ist, wie beispielsweise das Schlosstheater in Ludwigsburg, dessen barocke Bühnenmaschinerie 1998 sorgfältig restauriert und wiederhergestellt worden ist oder ähnlich das Ekhof-Theater im Schloss in Gotha.⁸ Wie in der Opéra Garnier in Paris konnten gelegentlich auch (geringe) Teile der Bühnenapparaturen des 19. Jahrhunderts erhalten werden. In der Regel aber wird mit jeder Sanierung eines Theaters die Bühnentechnik ersetzt und auf den aktuellen Stand gebracht. Ein Theater muss funktionieren, was nur mit der jeweils neuesten Technik möglich zu sein scheint. Der Backstagebereich wird schnell aufgegeben, nicht zuletzt, weil die Neuerer sich hier nicht wie in den Zuschauerbereichen gegen persistente Sehgewohnheiten des Publikums durchsetzen müssen. Dies sind wohl die bereits genannten Riegl'schen „Konzessionen an die Instandhaltung“ um die „Eignung zu menschlicher Zirkulation und Manipulation“.

Bei technikbedingten Eingriffen sollte aber differenziert werden: Der Sicherheitstechnik kommt selbstverständlich eine andere Dringlichkeit zu als etwa der Beleuchtung. Die Modernisierung von Bühnen- und Beleuchtungstechnik allein kann kein ausreichender Grund sein, zerstörend in ein denkmalgeschütztes Theater einzugreifen. Gerade in diesem Sektor ist die Technik nämlich schnell überholt. Im Wissen darum, dass in zehn Jahren wieder alles ganz anders sein wird, gilt es Lösungen zu finden, die ohne tief in

die Substanz eingreifende Baumaßnahmen auskommen. Die technische Entwicklung kann schließlich Probleme auch im denkmalfreundlichen Sinne lösen – man denke etwa an LED-Leuchten oder akustische Neuerungen, die riesige Scheinwerfer oder Lautsprecherboxen obsolet machen.

Wer spricht und für wen?

Interessant ist nun, wer die unterschiedlichen Anforderungen an das Theater formuliert und wer welche Ansprüche stellt und viel mehr noch: wer die geltenden Regeln oder aktuellen Zustände infrage stellt oder stellen darf. Für wen also wird das Theater umgebaut? Zu wessen Vorteil werden historische Theaterbauten abgebrochen?

Im Theater treffen verschiedenste Nutzergruppen aufeinander. Auf der einen Seite stehen die Theaterschaffenden, die täglich hinter und auf der Bühne mit dem Objekt arbeiten müssen. Auf der anderen Seite stehen oder sitzen die Zuschauer*innen. Sie verbringen zwar viel weniger Zeit im Theater als jene, die dort arbeiten, sind aber andererseits die viel größere Gruppe, die mit Eintrittsgeldern und Besucherzahlen über die Zukunft eines Theaters entscheiden. Häufig sind Besucher*innen auch über einen längeren Zeitraum mit „ihrem“ Stadttheater verbunden als die von Engagements abhängigen Schauspieler*innen, Regisseur*innen oder Intendant*innen. Das Theater ist eine auf Dauer an-



Abb. 4 Deutsches Nationaltheater Weimar, Auditorium der 1970er Jahre, dessen Ausstattung weitgehend vollständig erhalten und von hoher Qualität ist; dennoch ist der Erhalt aktuell infrage gestellt.

gelegte, meist städtische Institution. Aber auch die treuesten Kund*innen gehen verloren, wenn ihnen nichts geboten wird oder wenn man ihnen aufgrund der herrschenden Zustände zu wenig bieten kann – so eines der Argumente der Theaterschaffenden. Hier stellt sich allerdings die Frage, ob das Theater von dieser Art des Spektakels lebt oder ob es selbst Spektakel genug ist. Wer hat nicht schon auf der Straße großartiges Theater gesehen, ohne jede Technik? Wer nimmt für exzellentes Schau- oder Singspiel nicht für zwei Stunden einen unbequemen engen Sitz oder schlechte Sichtbedingungen in Kauf, manchenorts – man denke an das Bayreuther Festspielhaus und an das Goetheanum in Dornach – bekanntlich noch viel länger?

Selbstverständlich soll das Theater hier aber nicht romantisierend verklärt werden. Die Probleme der am Theater Schaffenden – insbesondere in technisch veralteten, engen Hinterbühnen – sind real. Auch die Sicherheitsaspekte sind begründet. Nur bedeutet dies keinesfalls, dass solche Forderungen nur mit Neubauten zu erfüllen wären. Die alten Theater mussten sich ständig anpassen, und sie wurden angepasst. Sehr oft gelang dies, ohne die ihnen innewohnenden, vielfältigen Werte aufzugeben. Aus diesem Grund sind ältere, vor dem Wiederaufbau nach dem 2. Weltkrieg errichtete Theater heute in der Regel das Produkt mehrerer Umbauphasen. Während die bau- und architekturgeschichtlich spektakuläre Schichtung der drei Decken im Schauspielhaus Zürich für die Theaterbesucher unsichtbar bleibt, kann etwa in Weimar im DNT selbst das wenig geübte Auge erkennen, dass im 1907 errichteten Bau die Stützen(dekoration) der

unmittelbaren Nachkriegszeit (1948) und die 1970er-Jahre-Eleganz der Ausstattung des Zuschauerraums (Abb. 4) unterschiedlichen Zeitschichten angehören. Noch deutlicher wird dies beispielsweise am Stadttheater in Aschaffenburg, wo das Publikum durch die Erweiterungsschicht von 2008 ins Foyer von 1959 und von dort in den (1946 wieder aufgebauten) Theatersaal des 19. Jahrhunderts schreitet. Zeitschichten zeugen von Umbaugeschichten und sind daher von historischem, architekturgeschichtlichem und oft auch künstlerischem Wert. Sie sind aber auch Argumente, die den Wunsch nach neuerlicher Veränderung stützen. So stellt sich die Frage, wie viele Schichten ein Haus ertragen kann und welche gegebenenfalls aufgegeben werden; Fragen, die mit der schon angesprochenen Definitionsmacht zusammenhängen: Welche Schicht wird wie und wann von wem gewürdigt? Lohnt sich beispielsweise der Erhalt einer vom Theaterbetrieb nicht mehr benötigten oder diese sogar behindernden Schicht, „nur“ weil sie konstruktionsgeschichtlich bedeutend ist?

Entscheidend ist, dass die „klassische“ denkmalkundliche Aufgabe des Bewertens und Benennens relevanter Schichten erfolgt, *bevor* mit den Aushandlungsprozessen begonnen wird. Sie sind die Grundlage, aus der die denkmalpflegerische Zielstellung resultiert. Erst danach folgt der Aushandlungsprozess, welchem – der Charta von Venedig entsprechend – eine wichtige Aufgabe zukommt (§ 11): „Das Urteil über den Wert der zur Diskussion stehenden Zustände und die Entscheidung darüber, was beseitigt werden darf, dürfen nicht allein von dem für das Projekt Verantwortlichen

abhängen.“⁹ Denn „jene Konzessionen (...), die es eben ermöglichen sollten, diesen Denkmälern die (...) erwünschte Eignung zu menschlicher Zirkulation und Manipulation zu erhalten“ – um nochmals Riegls Worte zu nutzen –, stoßen dort an ihre Grenzen, wo wesentliche Denkmalwerte beeinträchtigt würden. Die stetig steigende Spirale des Anspruchsniveaus an Technik und Zuschauerkomfort erreicht zwangsläufig irgendwann jenen Punkt, an dem diese Ansprüche mit dem Bestand nicht mehr in Übereinstimmung zu bringen sind. Bildlich gesprochen: „Wer einen *SUV* will, wird mit einem *Oldtimer* nie glücklich.“¹⁰

Zusammenfassend lässt sich hinsichtlich der Denkmalwerte resümieren, dass die theaterspezifischen Probleme mit den theaterspezifischen Werten kongruieren. Prägend ist die Spannung zwischen den unterschiedlichen Traditionszugriffen und den Geschwindigkeiten der Veränderung: Die sich permanent wandelnde, Illusionen erzeugende Bühne im dauerhaften Haus, das den Zuschauer*innen ein Wiedererkennen und Wiederkehren ermöglicht. Diese Spannung (in die eine oder andere Richtung) auflösen zu wollen führt zu Verlusten zentraler Werte. Gerade durch die infolge der Covid-Pandemie erzwungene Absenz wurde allzu deutlich, welchen Wert Orte der Begegnung haben. Dass die Theater zu den ganz wichtigen dieser Orte zählen, zeigt sich nicht zuletzt daran, wie intensiv über ihren Erhalt und ihre Veränderung gestritten wird – ein schönes Beispiel für das, was als „Streitwert“ der Denkmale bezeichnet wird.¹¹ Theater sind Objekte, um die eine demokratische Öffentlichkeit in einem emphatisch-aufklärerischen Sinne streitet und sich in diesen Debatten ihrer Werte versichert.

Postskript (Juli 2022)

Inzwischen haben die Debatten dazu geführt, dass sowohl in Zürich¹² als auch in Weimar¹³ die politisch Verantwortlichen beschlossen haben, die Sanierungen unter der Prämisse des Erhalts des jeweiligen Zuschauerraumes zu planen.

Literatur

Judith BREUER – Saskia ESSER – Hans-Joachim SCHOLDERER, Das Schloßtheater in Ludwigsburg ist restauriert. Zu Baugeschichte, Denkmalwert und denkmalpflegerischem Konzept, in: Denkmalpflege in Baden-Württemberg, 27. Jg. 1998, Heft 3, S. 167–176.

Brigitte BRUNS, Werft Eure Hoffnung über neue Grenzen. Theater im Schweizer Exil und seine Rückkehr, München 2007. https://ulis-buecherecke.ch/pdf_infos_zur_schweiz/deutsches_theater_im_ch_exil.pdf (27.10.2021).

Urs BÜHLER, Zukunft der Zürcher Pfauenbühne. Kritiker melden sich zu Wort, in: Neue Zürcher Zeitung, 27.08.2021.

Elisabeth DOBRITZSCH, Barocke Zauberbühne. Das Ekho-Theater im Schloss Friedenstein, Weimar/Jena 2004.

Gabi DOLFF-BONEKÄMPER, Der Streitwert der Denkmale, Berlin 2021, <https://urbanophil.net/wp-content/uploads/2021/06/urbanophil-streitwert-der-denkmale-10-53171-978-3-9820586-7-2.pdf> (27.10.2021).

Thomas EGLI, Das Aus für den Pfauen-Neubau, in: Tages-Anzeiger, 03.03.2022.

Valentin GILLET – Wilko POTGETER, Theaterdecken an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert. Zimmerei und Rabbit im Dachraum des Schauspielhauses Pfauen in Zürich, in: In situ, vol. 12, no. 2, S. 269–284, Worms 2020.

Michael HELBING, Ringen um den Denkmalstatus, in: Thüringer Allgemeine Zeitung, 01.07.2022.

Christian LUTZ, „Theater heute“ kürt die Besten, in: Süddeutsche Zeitung Nr. 198, 28./29.8.2021, S. 16.

Claudia MÄDER, Das Zürcher Schauspielhaus sei ein Erinnerungsort. Darauf pochen heute alle – aber was bedeutet das genau, in: NZZ 18.05.2021, www.nzz.ch/feuilleton/pfauen-die-geschichte-des-zuercher-schauspielhauses-ist-komplex-ld.1625297 (25.10.2021)

Alois RIEGL, Der moderne Denkmalkultus. Sein Wesen und seine Entstehung, in: Ders.: Gesammelte Aufsätze. Mit einem Nachwort zur Neuauflage von Wolfgang KEMP, Berlin 1995, S. 144–193.

Johannes WARDA, Der Streitwert, in: Hans-Rudolf MEIER – Ingrid SCHEURMANN – Wolfgang SONNE (Hrsg.), Werte. Begründungen der Denkmalpflege in Geschichte und Gegenwart, Berlin 2013, S. 180f.

Marion WOHLLEBEN, Erinnern oder vergessen? Das Zürcher Schauspielhaus, „der Pfauen“, soll modernisiert, möglicherweise sogar abgebrochen werden, in: tec 21, 2020, Heft 13/14, Reprint in: NIKE-Bulletin 2021, Heft 3.

Bildnachweis

Abb. 2: GILLET – POTGETER, Theaterdecken, 2020

Abb. 3: Carola Jäggi, 2021

Abb. 4: Thomas Müller/DNT Weimar

¹ BRUNS, Theater, 2007; WOHLLEBEN, Schauspielhaus, 2020.

² Zuletzt hat im August 2021 die Fachzeitschrift „Theater heute“ das Schauspielhaus Zürich für die beste Inszenierung, für den besten Schauspieler und die Schauspielerin des Jahres im deutschsprachigen Raum ausgezeichnet, dazu LUTZ, Theater heute, 2021.

³ MÄDER, Erinnerungsort, 2021.

⁴ <https://vdf.ch/leitsatze-zur-denkmalpflege-in-der-schweiz-1597068686.html> (27.10.2021)

⁵ GILLET – POTGETER, Theaterdecken, 2020.

⁶ RIEGL, Denkmalkultus, 1995, S. 177.

⁷ Zur historischen Bühnentechnik: www.youtube.com/watch?v=W_Kb7RQO-cI

⁸ BREUER – ESSER – SCHOLDERER, Schloßtheater, 1998; DOBRITZSCH, Zauberbühne, 2004.

⁹ http://www.charta-von-venedig.de/denkmalpflege-kongress-restaurierung_art.9-13_deutsch.html (27.10.2021)

¹⁰ BÜHLER, Pfauenbühne, 2021 (Zitat Langenberg).

¹¹ DOLFF-BONEKÄMPER, Streitwert, 2021; WARDA, Streitwert, 2013.

¹² EGLI, Aus für Pfauenneubau, 2022.

¹³ HELBING, Ringen um Denkmalstatus, 2022.

Einführung Sanierungsfragen – Checklisten und Konstanten

Carsten Jung

Die Sanierung, Modernisierung und Restaurierung eines historischen Theaters betrifft immer das ganze Gebäude und das ganze Umfeld des Gebäudes. Darum möchte ich hier versuchen, alle Elemente zusammenzustellen, die bei der Sanierung und Modernisierung mitspielen und sich gegenseitig beeinflussen. Ich möchte das mit Ihrer Hilfe tun, als unsere Gemeinschaftsarbeit während dieser Konferenz, indem ich in der mir zur Verfügung stehenden Zeit einen Überblick gebe, und wir nachfolgend viele Details, Beispiele und Ergänzungen sowohl aus den Vorträgen der Referenten als auch aus Ihren Anmerkungen in den Diskussionen und in Online-Kommentaren auf der Pinwand einsammeln. Auf diese Art werden wir am Ende der Konferenz eine vielleicht vollständige Liste aller Aspekte erhalten, die bei einer Sanierung und Modernisierung eines historischen Theaters zu beachten sind.

Ich gehe von der Annahme aus, dass die Sanierungs- und Modernisierungsaspekte in jedem Theater immer die gleichen sind, egal aus welchem Jahrhundert, aus welcher Epoche ein Theater stammt. Nur die Lösungen unterscheiden sich, weil die Gebäude und die Gegebenheiten im Detail verschieden sind.

Was also ist überall gleich? Was ist überall gleichermaßen in die Überlegungen mit einzubeziehen?

Lassen Sie uns zunächst ein paar Kreise ziehen, quasi aus der Vogelperspektive.

Wir sprechen über:

1. eine Bühne mit einer Bühnentechnik, ggf. in einem eigenen Bühnenhaus, mit ihren spezifischen Arbeitsabläufen und Sicherheitsanforderungen;
2. einen Zuschauerraum mit den nötigen Ein- und Ausgängen, Bestuhlung und Barrierefreiheit, Beleuchtung und Belüftung;
3. das Vorderhaus und die Gänge, Treppen, Notausgänge um den Zuschauerraum herum;
4. die Wände, die die Gänge und den Zuschauerraum trennen und ihr eigenes Klima entwickeln;
5. die Nebenräume, wie Künstlergarderoben, Lager, Proberäume und Verwaltungsräume um den Bühnenraum herum;
6. Kabel und Rohre, die kilometerweise im Gebäude verlegt sind und/oder neu verlegt werden müssen, und zwar so, dass sie gut zu warten/reparieren sind, nur minimal in die historische Substanz eingreifen und die Arbeitsabläufe in keiner Weise behindern;
7. Bodenbeläge und Wandanstriche und das, was man unter den heutigen Belägen, Bohlen und Anstrichen an vergessenen historischen Fassungen oder Problemen findet;
8. einen Dachboden, der alles durchgehend überspannt oder dreigeteilt ist;¹
9. Kellerräume und Fundamente, die vielleicht gar nicht für dieses Theater angelegt wurden, sondern von einem viel früheren Gebäude stammen – was auch beim Dachboden der Fall sein kann;
10. das Fundament, das für eine bestimmte Baulast ausgelegt ist und heutige Lasten vielleicht gar nicht mehr tragen kann;
11. den Untergrund, der hilfreich sein kann oder Probleme verursacht;
12. die Luft um das Gebäude herum, die eingesogen wird für die Belüftung/Klimatisierung und aufgeheizt wieder herausströmt;
13. Sonne, Regen und Schnee, die nicht nur die Temperatur der Luft bestimmen, sondern vor allem auch die der großen Dachflächen und damit des Dachbodens, des Zuschauerraumes, der Bühne usw.;
14. Nachbarhäuser, die gelegentlich direkt an das Gebäude stoßen und damit Grenzen, Probleme, aber auch Möglichkeiten bieten; und wo die Nachbargebäude den nötigen Sicherheitsabstand zum Theater haben, wird sich auch hier die Frage stellen, ob man das eine oder andere nicht für den ewig wachsenden Theaterbetrieb mitnutzen kann;
15. An- und Abfahrt von Autos, Taxis, Bussen, Bahnen, die die Zuschauermassen zur Vorstellung bringen und wieder wegfahren, also über Zuwegung – auch für Ströme von Fußgängern, zumindest auf den letzten Metern –, Verkehrsführung, Parkmöglichkeiten und ÖPNV. Und auf der anderen Seite über die Lieferwege für Caterer etc. oder für die Lastwagen mit Bühnenbildern, Kostümen etc. im Bühnenbereich oder auch für die Feuerwehr und Rettungsfahrzeuge. Also einerseits über Ströme, andererseits über gezielte Einsätze;
16. die Einbindung des Theatergebäudes in das Stadtbild: Was soll es darstellen, wie sichtbar soll es sein, wie soll es optisch, städtebaulich mit der Umgebung zusammenspielen?

Das sind die „geografischen“ Komponenten der Theater-sanierung (noch bevor man zur Restaurierung kommt). Wichtig ist, dass all diese Bereiche zwar einzeln betrachtet werden können und müssen, dass sie sich aber alle laufend gegenseitig beeinflussen, sodass man sie immer gleichzeitig im Blick haben muss, um die Wechselwirkungen zu sehen, Möglichkeiten und Gefahren abzuschätzen und das

Beste daraus zu machen. Man muss sich immer fragen: Wenn ich an einer bestimmten Stelle etwas Bestimmtes tue, was bewirkt das in allen anderen Bereichen? Und was bedeutet es für die Arbeitsabläufe im Theaterbetrieb und für die Zuschauer? Keine leichte Übung, aber anders geht's nicht.

Des Weiteren gilt es, die übergreifenden Fragen und einige spezifische Fragen zu prüfen, die immer wieder auftauchen. Die Arbeitsgruppe, die die heutige Konferenz vorbereitete, hat dafür eine übersichtliche Checkliste zusammengestellt, die ich Sie bitte zu prüfen und zu ergänzen.

Checkliste für die ICOMOS-Tagung

I. Großbaustelle historisches Theater – Probleme der Planung und Ausführung

- a. Warum laufen in Deutschland so viele Großprojekte aus dem Ruder und was sollte man tun, damit es bei der Sanierung eines historischen Theaters nicht passiert?
- b. Teilhabe: Wie können Theaterleute, Publikum und Architekten gemeinsam planen?
- c. Modernisierung trifft Bauerhaltung – Leitlinien für denkmalgerechte Kompromisse in historischen Theatern
- d. Von der Baudokumentation (Vorplanung, Planungsphase 0) zum Conservation Management Plan und einer abschließenden Pflegeanleitung:
 - Welche Vorplanungen verlangt die denkmalgerechte Sanierung von Theaterbauten?
 - Wie muss eine Baudokumentation des Ist-Zustands aussehen? Was sind ihre Grenzen und Möglichkeiten?
 - Was kann/muss die Baudokumentation im Vorfeld von Sanierungen leisten?
 - Wie nutzt man einen Conservation Management Plan bereits als Steuerungstool für die Sanierung?
 - Wie macht sich das denkmalgerecht sanierte Theater im Gebrauch?
 - Was bringen Pflege-/Nutzungsanleitungen für die Betreiber nach Abschluss der denkmalgerechten Sanierung?

II. Modernisierung

- a. Die historischen Zuschauerräume und das heutige Publikum: inkompatibel? (Ränge, Logen, Sichtlinien, Komfort und Barrierefreiheit)
- b. Scheinwerfer im Zuschauerraum – ästhetische und konservatorische Fragen
- c. Feueralarm, Entrauchung, Sprinklerfluten und das Ende der historischen Substanz (Brandschutz und Sicherheit)
- d. Energieeffizienz, unsichtbare und unhörbare Klimatisierung, Luftströme zwischen Bühne und Zuschauerraum
- e. Immer größer? – die Bühnenportalöffnung und der Orchestergraben
- f. Akustik
- g. Haustechnik, Bühnentechnik, Ü-Technik
- h. Historische Bühnentechnik und moderne Nutzung

III. Innenraum und Außenraum – Probleme des Zusammenspiels

- a. Klimaprobleme zwischen Zuschauerraum, Wandelgängen, Außenmauern, Dachstuhl
- b. Bequemlichkeit: Wohin mit Garderoben, WCs und Buffets?
- c. Sicherheit: Welche Notausgänge und Feuertreppen – und wohin damit?
- d. Nutzung alter Erschließungswege und Schaffung neuer Zugänge
- e. Wohin mit Theaterwerkstätten, Magazinen, Verwaltung, Proberäumen und Parkplätzen?
- f. Einbindung des Theaterkomplexes oder Neuordnung des städtebaulichen Kontexts?

IV. Neue Aufführungsformen

V. Materialität und Konstruktion

VI. Akzeptanz der Öffentlichkeit

Wie sofort ersichtlich, gibt es ein paar Überschneidungen zwischen den beiden oben aufgeführten Listen, aber grundsätzlich ergänzen sie einander. Jetzt haben wir also schon über 40 Punkte und Unterpunkte, die alle gleich wichtig sind und die alle in der Vorbereitung einer Sanierung/Modernisierung geprüft und beantwortet werden müssen, einzeln und im Zusammenspiel jedes einzelnen Punktes mit allen anderen. Und danach kommen noch alle Fragen, die mit der Restaurierung zusammenhängen.

Kurz: Die Sanierung/Modernisierung/Restaurierung eines historischen Theaters ist ein Unterfangen, das komplexer ist als der Bau eines Großflughafens. Will man erfolgreich sein, helfen nur vier Dinge:

1. gute Planung
2. eine Bauleitung, die die Sache in ihrer ganzen Komplexität im Griff hat
3. ein Bauherr, der sich jeden Tag kümmert
4. fähige Auftragnehmer

Geld braucht man natürlich auch, aber Geld kann die genannten vier Punkte nicht ausgleichen, für die muss man erst mal sorgen. Wichtiger ist Zeit: für die Planung und für die Ausführung.

Zur Illustration werde ich mich im Folgenden mit zwei Punkte befassen. Mit dem einen haben wir bereits begonnen: Was sollte man tun, damit die Sanierung eines historischen Theaters nicht aus dem Ruder läuft? Anschließend möchte ich das konkrete Arbeitsfeld Zuschauerraum betrachten.

Warum in Deutschland so viele Großprojekte aus dem Ruder laufen, und was man tun sollte, damit dies bei der Sanierung eines historischen Theaters nicht passiert

Dass in Deutschland viele Großprojekte aus dem Ruder laufen, ist bekannt. Aber auch international sieht es nicht so gut aus. International werden Bauprojekte bis zur Fertigstellung um ca. ein Drittel teurer als geplant; in Deutschland um fast

drei Viertel (73 Prozent). Um das Übel endlich an der Wurzel zu packen, setzte das zuständige Bundesministerium im Jahre 2014 eine Expertenkommission ein, die klären sollte, was nötig ist, damit Großprojekte in Zukunft wieder planmäßig realisiert werden können. Die Kommission hat im Sommer 2015 ihre Erkenntnisse in zehn Handlungsfeldern² gebündelt:

1. kooperatives Planen im Team
2. erst planen, dann bauen
3. Risikomanagement und Erfassung von Risiken im Haushalt
4. Vergabe an den Wirtschaftlichsten, nicht den Billigsten
5. partnerschaftliche Projektzusammenarbeit
6. außergerichtliche Streitbeilegung
7. verbindliche Wirtschaftlichkeitsuntersuchung
8. klare Prozesse und Zuständigkeiten/Kompetenzzentren
9. stärkere Transparenz und Kontrolle
10. Nutzung digitaler Methoden – Building Information Modeling (BIM)

Es ist fast unnötig zu sagen, dass bei Großprojekten in jedem dieser Handlungsfelder gern alles falsch gemacht wird. Das fängt damit an, dass im Handlungsfeld 1 nicht alle Nutzer des Gebäudes gefragt werden, wie das Gebäude gestaltet werden und was es beinhalten sollte, damit sie darin in Zukunft reibungslos arbeiten können, und was der Denkmalschutz zu den gewünschten Veränderungen sagt und wo jeweils ein sinnvoller Kompromiss oder eine ganz neue Lösung liegen könnte. Einem Architekten zu sagen: „Jetzt plan mal etwas“, das genügt nicht. Es braucht immer ein Team aus Architekten, Nutzern und Denkmalschützern.

Besonders putzig wirkt Handlungsfeld 2: „Erst planen, dann bauen“. Ist es nicht völlig klar, dass erst alle Voruntersuchungen gemacht und alle Pläne bis in die Detailpläne hinein vorliegen müssen, bevor der erste Hammer aufgehoben wird? Das sollte man meinen, aber wenn wir uns den Berliner Flughafen oder die Elbphilharmonie ansehen, dann wurde dort mit dem Bau begonnen, bevor auch nur die Grobplanung fertig war. Und dann wird's eben teuer und dauert viel, viel länger. Ergo: Lieber sich Zeit nehmen für den Planungsprozess und erst mit dem Sanieren/Modernisieren/Restaurieren anfangen, nachdem an alles gedacht, alles diskutiert und im Detail und im Zusammenhang (Komplexität!) beplant wurde.

Die Grundregel beim Bauen ist übrigens: langsam planen – schnell bauen. Auch das schnelle Bauen ist wichtig, denn durch langsames, sich immer neu verzögerndes Bauen explodieren die Kosten genauso wie durch schlechtes Planen.³

Hier gleich die nächste Liste, ein paar Handlungsanweisungen meinerseits:

- a) Sich viel Zeit nehmen für die Planung, denn Bauen im Bestand ist schwieriger als neu bauen, und das Sanieren und Restaurieren eines historischen Gebäudes vervielfacht die Schwierigkeiten.
- b) Deshalb: mit allen reden, bevor man anfängt zu planen, und die Pläne immer mit allen Nutzern und dem Denkmalschutz abstimmen.
- c) Think outside the box – die besten Lösungen für historische Gebäude liegen oft jenseits dessen, was üblicherweise gemacht wird.

- d) Sich auf die Überraschungen freuen, die die Arbeiten mit sich bringen werden, und bereit sein, flexibel darauf zu reagieren, denn ein historisches Gebäude ist voller Überraschungen, sobald man anfängt, an seiner Oberfläche zu kratzen.
- e) Die ausführenden Handwerker und Techniker dafür sensibilisieren, wie sie sich in dem historischen Gebäude bewegen und arbeiten können; sonst arbeiten sie wie in einem Neubau und nach dem Motto „Wir sind hier, um alles neu zu machen, also kann das Alte weg“.
- f) Immer daran denken: In einem modernen Gebäude kann der Nutzer machen, was er will – in einem historischen Gebäude muss man machen, was das Gebäude will. Denn letztlich geht es hier, bei aller Sanierung und Modernisierung, um den Erhalt der historischen Substanz. Wenn man das nicht will, sollte man lieber einen Neubau planen.

Sie sehen, an die ersten beiden Punkte hatte die Bundeskommission schon gedacht, aber die weiteren sind auch ganz nützlich. Darum möchte ich die o. g. Punkte im Folgenden etwas konkretisieren.

Die erste Aufgabe in der Vorbereitung ist immer, alle zu fragen und gut zuzuhören. Alle heißt: alle, die das jeweilige Vorhaben betrifft. Wenn nur die Bühnentechnik erneuert werden soll, muss man nicht unbedingt die Zuschauer oder den Caterer fragen. Aber bitte nicht nur den Technischen Leiter, sondern jeden Bühnenarbeiter, der damit täglich umgehen soll. Und wenn die Sanierung das ganze Haus betrifft, dann die gesamte Belegschaft und Vertreter des Publikums und externe Dienstleister, die regelmäßig im Haus sind.

Die Fragen sind zum Beispiel (und für alle Gruppen dieselben):

- 1) Was gefällt Ihnen an diesem Gebäude, was sollten wir unbedingt erhalten?
- 2) Welche Probleme macht Ihnen das Gebäude bei Ihrer täglichen Arbeit/Ihrem Theaterbesuch, und wie könnte eine Lösung aussehen?
- 3) Welche Probleme haben Sie in den letzten Jahren bemerkt, die Sie nicht behindern, die wir aber jetzt lösen könnten?
- 4) Wie müsste das Gebäude sein, damit Sie hier gut arbeiten können/es gern nutzen?

Dazu macht man eine Fragebogenaktion und nach der Auswertung der Fragebogen ein paar Workshops zu den Zwischenergebnissen. Die Endergebnisse sind dann die Vorlage für den Architekten und die Technikplaner. Deren Planung revidiert der Denkmalschutz. Danach werden die Pläne der Belegschaft/den Zuschauervertretern/den Dienstleistern vorgestellt und diskutiert. Das ist wichtig für die Kompromissfindung, die ja immer nötig ist, und so erhält man schließlich einen Plan, der für alle funktioniert und über den sich alle freuen können.

Natürlich steckt der Teufel dann im Detail und in der Ausführung, und auch hier gilt: Abstimmung mit allen Betroffenen ist Pflicht, nicht nur Abstimmung der Baugewerke untereinander, sondern immer auch Rückkopplung der Planung und der nächsten Schritte mit den Nutzern. Wenn

man das nicht macht, baut z. B. eine Firma im Bühnenbereich einen nützlichen Arbeitsgang über der Bühne und eine andere Firma baut eine perfekte Lüftung ein – nur blockiert das große Lüftungsrohr nun leider den Arbeitsgang, sodass niemand mehr durchgehen kann. So geschehen in der Oper Köln bei der aktuellen Sanierung/Modernisierung des Theaters. Jeder Bühnenarbeiter, der dort arbeiten soll, hätte das sofort bemerkt, schon auf den Plänen, aber vielleicht gab es gar keine kombinierten Pläne, sondern nur Einzelpläne für jedes Gewerk? Und dabei handelt es sich um Kollisionen im sichtbaren Bereich, also leicht zu bemerken. Im neuen Berliner Flughafen dagegen spielte sich eins der Desaster hauptsächlich hinter den Wand- und Deckenverschalungen ab, wo Datenkabel neben Starkstromkabeln und Heizungsrohren lagen. Da hatte jede Firma vor sich hin gebaut und anschließend die Verschalung wieder geschlossen. Nun hinderte das Nebeneinander die Einzelteile daran zu funktionieren.

Die Fachfirmen, die an einer Sanierung und Modernisierung eines historischen Theaters beteiligt sind, sind in der Regel nicht geschult im Umgang mit historischen Gebäuden. Ich rede hier nicht von der Restaurierung, für die gelernte Restauratoren herangezogen werden, sondern von den ganz normalen Maurern, Dachdeckern, Sanitärinstallateuren, Elektrikern und Malern. Diese Handwerker müssen eingewiesen werden, wie sie sich in einem historischen Gebäude bewegen und arbeiten können, ohne ihm zu schaden. Wenn das Bewusstsein dafür nicht geweckt wird, handeln die Handwerker nämlich nach dem Motto: „Ist doch egal, was hier kaputt geht, wird doch sowieso alles neu gemacht!“ Und zum Schluss gibt es dann nichts mehr, was restauriert werden müsste. Dazu kommt die Haltung: „Wir machen das hier so, wie wir es immer machen.“ Also: Routine. Bei der Arbeit in einem historischen Gebäude zählt aber nicht die Routine, so hilfreich sie sonst ist. In einem historischen Gebäude muss man so arbeiten, wie es für das Gebäude gut ist, und so, wie es das Gebäude ermöglicht. Mit Vorsicht und Schritt für Schritt. Das müssen Handwerker erst einmal verstehen.

Da gibt es z. B. in Kroatien ein altes Theater im ersten Stockwerk eines Renaissancegebäudes. Dort sollte die Balkenkonstruktion des Fußbodens ertüchtigt werden. Also wurde vom Erdgeschoss aus an der Balkenlage gearbeitet, und eines Tages brach dabei der darauf liegende Fußboden des Zuschauerraums nach unten durch, und alle Fliesen darauf gingen zu Bruch. Reaktion der Zimmerleute: „Tut uns leid, aber wir sind nur für die Balken zuständig, nicht für den Fußboden.“ Reaktion des örtlichen Denkmalschutzes: „Dann nehmen wir die zerbrochenen Fliesen als Muster und fertigen neue an.“ Leider handelte es sich um Fliesen aus der Renaissancezeit, die per se nicht ersetzbar sind.

Bauarbeiten in einem historischen Gebäude verlangen eben nicht nur gute Planung und Vorgehen Schritt für Schritt, sondern auch die tägliche Überprüfung, wie die Lage ist und ob die nächsten geplanten Schritte möglich sein werden oder ob aktuell Probleme sichtbar werden, die vorher nicht absehbar waren und nun eine Änderung des Vorgehens erfordern. Dieses tägliche Monitoring fehlte im genannten Beispiel genauso wie eine Sensibilisierung der Handwerker für das Arbeiten in einem historischen Gebäude.

Die im Arbeitsprozess plötzlich erscheinenden Probleme können aber auch etwas Positives bringen und die Planungen völlig umstoßen. Als das Theater in Solothurn vor einigen Jahren saniert wurde (es befindet sich in einem ehemaligen Jesuitengymnasium aus dem 17. Jahrhundert), nahm man auch die Stoffbespannungen der Rangbrüstungen ab, um sie zu erneuern. Zur allgemeinen Überraschung kam darunter Originalbemalung aus dem 18. Jahrhundert zum Vorschein. Da war die Freude groß, und alle Pläne wurden geändert, damit diese Malereien erhalten werden konnten und der Zuschauerraum, der eigentlich ganz modern aussehen sollte, nun eine interessante Mischung aus Moderne und Historie ergeben werde, was auch gelungen ist.

Schließlich „Think outside the box“: An das Schlosstheater von Drottningholm in Schweden aus dem 18. Jahrhundert sollte bei einer Sanierung eine Feuertreppe angebaut werden. Eine nützliche und daher gesetzlich zwingend vorgeschriebene Maßnahme, aber eine furchtbare Entstellung der Fassade. Also setzte man sich hin und analysierte: Was soll mit dieser Feuertreppe eigentlich erreicht werden? Sie soll dem Publikum im oberen Teil des Zuschauerraums ermöglichen, im Notfall das Gebäude schnell zu verlassen. Doch das Publikum ist nicht 24 Stunden am Tag im Zuschauerraum, sondern nur während der Vorstellungen. Man braucht diese Feuertreppe also nicht 24 Stunden am Tag, sondern nur während der Vorstellung. Und so kam man auf eine neue Lösung: eine mobile Treppe, die bei Vorstellungsbeginn an das Gebäude herangefahren wird und nach der Vorstellung wieder verschwindet. Problem gelöst und gesetzliche Auflagen erfüllt, ohne das historische Gebäude zu entstellen, doch nur, weil man nicht das machte, was immer gemacht wird, sondern weil man dem Problem auf den Grund ging und dadurch eine originelle Lösung fand.

Genau und umfassend planen, dabei aber auch originelle Lösungen jenseits der üblichen Standards zu suchen ist genauso wichtig wie die Bereitschaft, auf neue Entwicklungen und unerwartete Funde während der Sanierung/Modernisierung/Restaurierung flexibel und konstruktiv zu reagieren, im Sinne des historischen Gebäudes wie im Sinne seiner Nutzer.

Soviel zu nur einer der obigen Listen. Zu allen weiteren gibt es mindestens genauso viel zu sagen. Zum Beispiel:

Im Zuschauerraum

Der Zuschauerraum eines historischen Theaters ist nicht für die Ansprüche des modernen Publikums gemacht – eine Beobachtung, die (mit wenigen Ausnahmen) für Theaterbauten bis zum Ersten Weltkrieg gilt. Nichtsdestoweniger wird bei jeder Sanierung versucht, die Sicht auf die Bühne, die Bequemlichkeit der Sitze, die Zugänge, die Ventilation usw. zu verbessern. Alles vernünftig, aber nur von mäßigem Erfolg beschieden. Je früher man sich also klar macht, dass ein historischer Zuschauerraum bestimmte unaufhebbare Nachteile mit sich bringt, desto weniger wird man in die Irre laufen.

Der historische Zuschauerraum war während der Vorstellung beleuchtet. Dunkelheit kam erst mit der Gasbeleuch-

tung etwa Mitte des 19. Jahrhunderts auf. Gesehen zu werden war für das Publikum jahrhundertlang genauso wichtig wie das Bühnengeschehen zu verfolgen. Auch deshalb sind die Ränge so angelegt, dass man eher mehr von den Menschen gegenüber und im Parkett sieht als von der Bühne, die man nur im Anschnitt wahrnehmen kann. Daran ist nichts zu ändern, egal wie man die Sitze dreht und egal wie weit man das Bühnenportal vergrößert. (Letzteres sollte man ohnehin sein lassen, denn es verändert die Proportionen im Zuschauerraum stets zum Nachteil des Ganzen, verkleinert also den Wohlfühlfaktor, um dessen willen das Publikum gern in ein historisches Theater kommt.)

Gute Sicht auf die Bühne hat nur, wer gerade davor sitzt. Aus dieser Erkenntnis heraus baute schon Richard Wagner sein Festspielhaus in Bayreuth ohne Seitenränge, mit einem Parkett in Form eines Kreissegments, mit stetig ansteigenden Sitzreihen. Ähnliches machen wir heute, wenn wir in eine ehemalige Fabrikhalle ein Gerüst mit übereinanderliegenden Sitzreihen einbauen. Aber kann man ein Rangtheater entsprechend verändern? In Antwerpen wurde dies zumindest angedacht. Eine Machbarkeitsstudie für die Modernisierung der dortigen Bourschouwburg, deren Zuschauerraum von 1865 datiert, schlug vor, die Parkettbestuhlung reihenweise anzuheben bis auf die Höhe des ersten Rangs und den ersten Rang zu demolieren, um Platz für weitere erhöhte Sitzreihen zu erhalten. Es wäre also materiell der ganze Rang und ästhetisch der ganze Raumeindruck zerstört worden. Glücklicherweise gab es genug Widerstand gegen diese Zerstörungswut, und die Idee wurde fallengelassen.

Kurz: Wer in einem Rangtheater überall optimale Sicht für die Zuschauer herstellen will, muss nicht sanieren, sondern sich ein neues Theater ohne Ränge bauen. Möchte man weiter im historischen Theater arbeiten, muss man in Kauf nehmen, dass die Zuschauer unterschiedlich gute Sicht auf die Bühne haben. Doch das kann sich ja auch im Kartenpreis ausdrücken.

Apropos Licht: Bis ins späte 19. Jahrhundert wurde die Bühne nur von der Rampe, in den Kulissen und zum Teil von oben beleuchtet, aber nicht aus dem Zuschauerraum, denn Licht von dort hätte auf der üblichen Kulissenbühne dazu geführt, dass die Kulissen Schatten werfen, und das wollte man vermeiden. Heute haben wir keine Kulissenbühne mehr und beleuchten immer auch aus dem Zuschauerraum, insbesondere, um den Bereich des Bühnenportals zu erhellen. So entsteht ein ewiger Kampf zwischen den Beleuchtern, die gern noch mehr Scheinwerfer in die vorderen Logen platzieren und unter die Decke und an die Rangballustraden hängen möchten, und den Denkmalschützern und Zuschauern, die am liebsten gar keine Technik im Zuschau-

erraum sehen wollen. Man kann es drehen und wenden, wie man will: Ein Scheinwerfer auf einem Stativ und eine historische Raumbestimmung passen einfach nicht zusammen. Die Grundforderung ist daher: Keine Scheinwerfer im Zuschauerraum. Andererseits: Wenn's nicht hell wird, sieht man nichts. Der Kompromiss ist daher, die Scheinwerfer möglichst unsichtbar anzubringen. Das kann ein Teil der Decke sein, der sich erst bei Vorstellungsbeginn öffnet, um die darüber liegenden Scheinwerfer freizugeben, oder ein Teil der Wand (beides mit Einschnitten in die historische Substanz verbunden, also wiederum abzuwägen). Es kann – im Zeitalter der LEDs – aber auch eine Bestückung vorhandener Kronleuchter etc. mit kleinen Scheinwerfern sein, die zumindest eine Aufhellung ermöglichen. Wirklich lösbar ist auch dieses Problem nicht, nur reduzierbar in Richtung möglichst große Unsichtbarkeit. Vor das Bühnenportal eine Traverse zu hängen mit einem Dutzend Scheinwerfern ist dagegen ein ästhetisches Unding, das nicht für den Geschmack der Intendanz spricht, die dies letztlich zu verantworten hat. Denkt nach und findet denkmalgerechte Lösungen, das gilt auch für die Beleuchter in einem historischen Theater.

Im Übrigen bedeuten viele Scheinwerfer im Zuschauerraum auch eine größere Erwärmung der Luft und mögliche Beschädigung der um die Scheinwerfer liegenden historischen Substanz durch die Hitze. Letzteres muss natürlich verhindert werden, Ersteres gehört zum nächsten Komplex: Belüftung/Klimatisierung/Temperierung.

Dazu haben sich die Architekten, die das Theater ursprünglich geplant haben, in der Regel schon sinnvolle Maßnahmen einfallen lassen, die in der Zwischenzeit vielleicht etwas verschüttet worden sind. Es lohnt sich also, die alten Pläne auch daraufhin zu überprüfen. Meistens wird hier mit natürlicher Luftzirkulation gearbeitet und diese durch architektonische Interventionen verstärkt, was ohnehin die beste Methode ist. Man muss nicht immer eine riesige Belüftungsmaschine in den Dachboden bauen, um die Luft zirkulieren zu lassen. Zudem hat das Luftgeschehen im Zuschauerraum eine Wechselwirkung mit der Luft in den umgebenden Gängen, Foyers, dem Dachboden und der Bühne. Eine Änderung der bisherigen Luftzusammensetzung und der Zirkulation kann z. B. zu Schimmelbildung an den Außenwänden oder zu Fallwinden von der Bühne her führen. Daran sollte schon im Planungsstadium gedacht werden, nicht erst hinterher.

Soweit diese Einführung, die das Thema nicht erschöpfend behandeln, sondern Erfahrungen bündeln und illustrieren wollte. Die angesprochenen Aspekte werden uns in den folgenden Vorträgen und sicherlich in der Praxis weiter beschäftigen.

- ¹ Bis 1881 befanden sich alle Räume eines Theaters i. d. R. unter einem durchgehenden Dach; die heutige Dreiteilung des Daches über Vorderhaus, Zuschauerraum und Bühne, auf einem je anderen Niveau, wurde nach dem Ringtheaterbrand 1881 zur Pflicht, um die Ausbreitung eines Feuers über den Dachboden zu verhindern.
- ² Die dazugehörigen Ausführungen finden Sie im „Aktionsplan Großprojekte“ online unter <https://www.bmvi.de/SharedDocs/DE/Anlage/G/reformkommission-bau-grossprojekte-aktionsplan.html> und im darauf aufbauenden, instruktiven, 134-seitigen „Leitfaden Großprojekte“ unter <https://www.bmvi.de/SharedDocs/DE/Anlage/G/leitfaden-grossprojekte.html>.
- ³ Eine instruktive Fernsehdokumentation zum Thema finden Sie unter dem Titel „Baustelle Bürokratie – warum Großprojekte scheitern“ (2021) in der Mediathek von 3sat, unter <https://www.3sat.de/wissen/wissenschaftsdoku/210318-buerokratie-wido-104.html>.

Die Akustik historischer Theater: Restaurierung – Modernisierung – Erhalt

Jürgen Reinhold

Die individuelle Akustik: ein zu schützendes Gut

Die Akustik, insbesondere in historischen, aber auch in modernen Theatern, prägt neben den teilweise einzigartigen baulichen Details einen Theatersaal in ganz individuellem Maße. Daher ist der Akustik in diesen Räumen im Rahmen einer Sanierung große Bedeutung beizumessen. Veränderungen im Sinne von Verbesserungen, wie wir sie heute verstehen, sind gerade in historischen Häusern des 18. bis frühen 20. Jahrhunderts mit viel Feingefühl und Sachverstand anzugehen.

Zweifelsohne haben sich über die Jahrhunderte die Hörgewohnheiten und Ansprüche der Opernbesucher gewandelt. So wird heute in modernen Opernhäusern eine wesentlich größere Klangfülle und ein längeres Nachklingen gewünscht, welches vereinfacht physikalisch mit der Nachhallzeit beschrieben wird. Dadurch geht die meist sehr hohe Verständlichkeit von Sprache und Gesang, die wir aus historischen Theatern kennen, zum Teil etwas verloren – zugunsten eines lebendigeren Klangbildes und einer Klangverschmelzung von Orchester und Gesang. Im Opernsaal werden heute ähnliche akustische Eigenschaften gewünscht, wie man sie in klassischen Konzertsälen findet.

Die meisten historischen Theater erfüllen diese modernen Anforderungen nicht. Im Zuge von konservativen Restaurierungen in Verbindung mit einer raumakustischen Sanierung können viele Theatersäle – wenn nicht bereits erfolgt – akustisch signifikant verbessert werden und damit heutigen akustischen „Idealen“ näherkommen. Diese „Ideale“ in einem historischen Theater vollständig abzubilden ist jedoch mit baulichen Maßnahmen in aller Regel nicht erreichbar. Mög-

lichkeiten bieten hier moderne elektronische Raumakustiksysteme – sogenannte Room-Enhancement-Systeme. Derart gravierende akustische Veränderungen in historischen Theatern sind aus Sicht des Autors jedoch falsch, würde dadurch doch die große Vielfalt und Einzigartigkeit dieser Theater stark eingeschränkt. Hinzu kommen unter Umständen kaum vertretbare bauliche Veränderungen bzw. die durchaus problematische Integration einer großen Anzahl von Lautsprechern bei elektronischen Raumakustik-Systemen.

Macht nicht gerade der Kontrast, baulich wie akustisch, den Reiz für Besucher aus, Theater, Opernhäuser und Konzertsäle immer wieder ganz unterschiedlich und neu zu erleben? Immer wieder ein neues Haus mit seinen individuellen Qualitäten, Charakteristika und gegebenenfalls auch Schwächen zu entdecken? Die Beliebtheit historischer wie auch neuer Theater beantwortet diese Fragestellungen bereits. Trotz der bekannten Nachteile von historischen Theatern in Hufeisenform, wie beengte Platzverhältnisse und schlechte Sichtbedingungen an einigen Plätzen, erfreuen sie sich beim Publikum größter Beliebtheit und schaffen das passende Ambiente für erstklassige Theater- und Opernaufführungen.

Es ist der Charme dieser Theater, die Intimität des Raumes und das Zusammenspiel von Theatersaal, Foyer und historischem Gebäude, welche den Besuch dieser Häuser zu einem einzigartigen Gesamterlebnis machen. Viele Theater besitzen eine hervorragende Akustik, die sich ganz bestimmt von der Akustik in modernen Theatern unterscheidet – und das ist gut so! Gilt es nicht – ähnlich wie bei der baulichen Substanz samt der verwendeten, teils noch originalen Materialien und deren Verarbeitung – die individuelle Akustik dieser Theaterjuwelen aus dem 18. bis 19. Jahrhundert zu schützen?

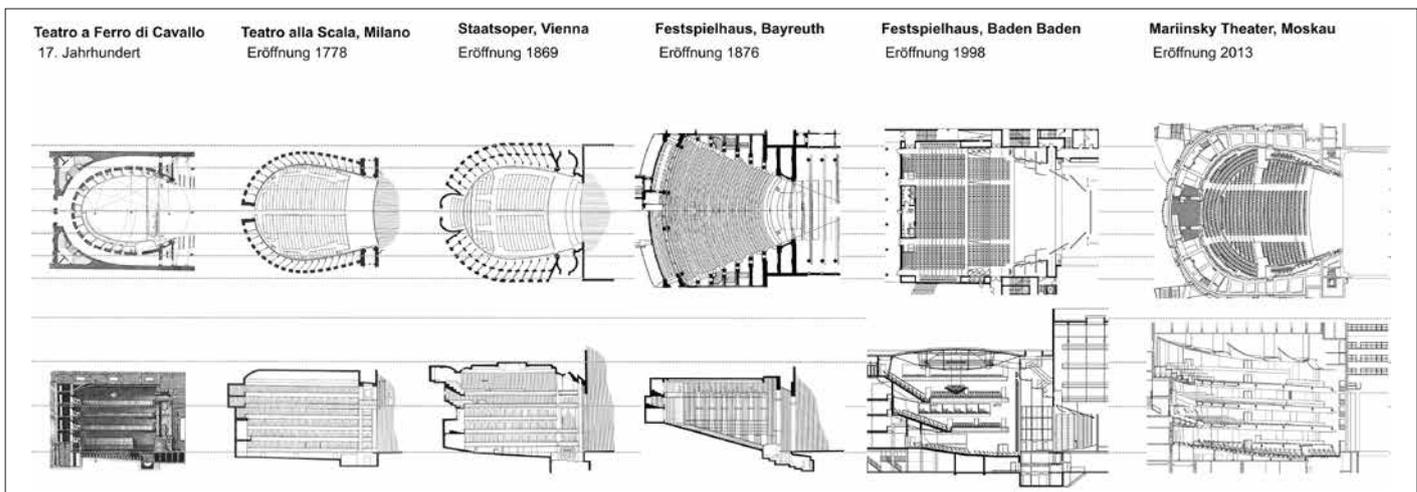


Abb. 1 Die Entwicklung der Saalformen

Aus Sicht des Autors ist dies eine bei der Sanierung zukünftig noch viel stärker zu berücksichtigende Aufgabe.

Theater in Hufeisenform: „Ferro di Cavallo“, 17. bis frühes 20. Jahrhundert (Abb. 2–4)

Theater in Hufeisenform wurden schon ab dem 17. Jahrhundert gebaut – eine Form, die sich auch heute noch bei Theaterneubauten wiederfindet. Je nach Größe und Reichtum einer Stadt entstanden in dieser Form speziell in Italien über die Jahrhunderte sehr viele kleine und mittelgroße Theater mit zum Teil weniger als 100 Zuschauerplätzen, aber auch weltberühmte Bauten wie das Teatro di San Carlo in Neapel, das Teatro alla Scala in Mailand oder das erst vor gut 150 Jahren erbaute Teatro Colón in Buenos Aires – Theater, die ursprünglich bis zu 3 000 Zuschauern Platz boten. Wir alle kennen diese wunderschönen, altehrwürdigen Theater mit ihren reichen und aufwändigen Dekoren und Verzierungen, mit einzigartigen Bemalungen an Brüstungen und Decke, die jedes dieser Häuser als wahres Juwel erstrahlen lassen.

Die Hufeisenform und die recht gedrängte Anordnung des Publikums in den Logen macht es möglich, in einem relativ kleinen Raumvolumen sehr viele Zuschauer unterzubringen – so entsteht ein sehr intimer Raum mit relativ geringen Abständen zur Bühne, selbst von den entferntesten Plätzen aus.

Theaterbesucher kennen jedoch auch die Nachteile dieser Theater: Die durch Wände getrennten Logen behindern speziell bei den Seitenlogen nahe dem Proszenium die Sicht zur Bühne erheblich, selbst wenn sich häufig noch gute akustische Verhältnisse ergeben.

Integration moderner Technik und zusätzlicher Platzbedarf – einige Beispiele

Ein im Rahmen der Theatersanierung großer Themenbereich ist die Erfüllung zeitgemäßer Standards auf Basis aktueller Normen, in der Regel auch in Abstimmung mit dem Denkmalschutz:

- Haustechnik: Lüftung/Hygiene
- Platzbedarf für Technikräume
- Sicherheit/Brandschutz
- Neue/erweiterte Bühnentechnik
- Erweiterung des Orchestergrabens
- Erhöhter Platzbedarf für Probenräume, Künstlerbereiche und Foyer-Zonen

All diese Erweiterungen sowie die Integration moderner Technik dürfen keinen Einfluss auf die Akustik des Theatersaales haben.

Oberstes Ziel ist der Erhalt der individuellen Akustik im Theatersaal und – falls möglich – auch eine Verbesserung der Akustik durch Korrekturen an den Oberflächen und Materialien.

Der individuelle akustische Charakter ist in jedem Fall zu bewahren!

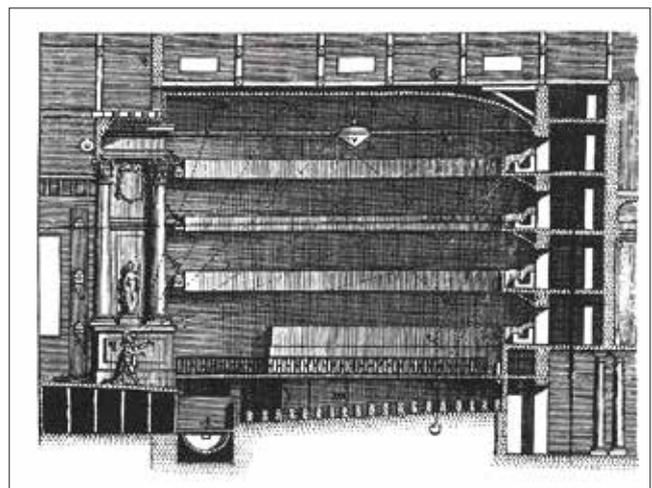
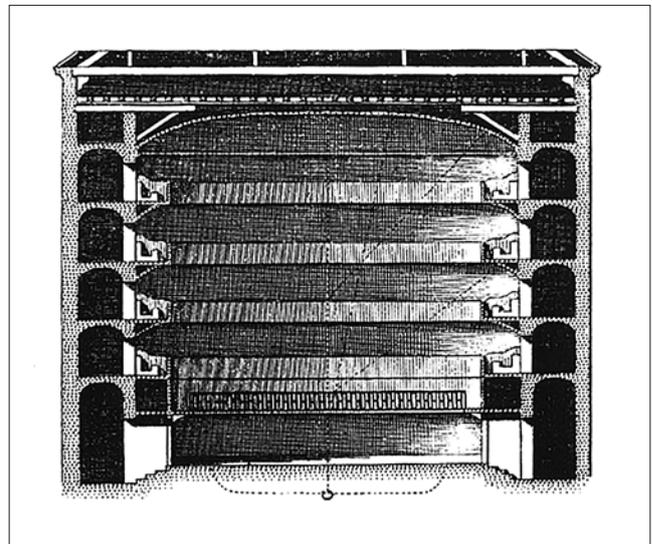
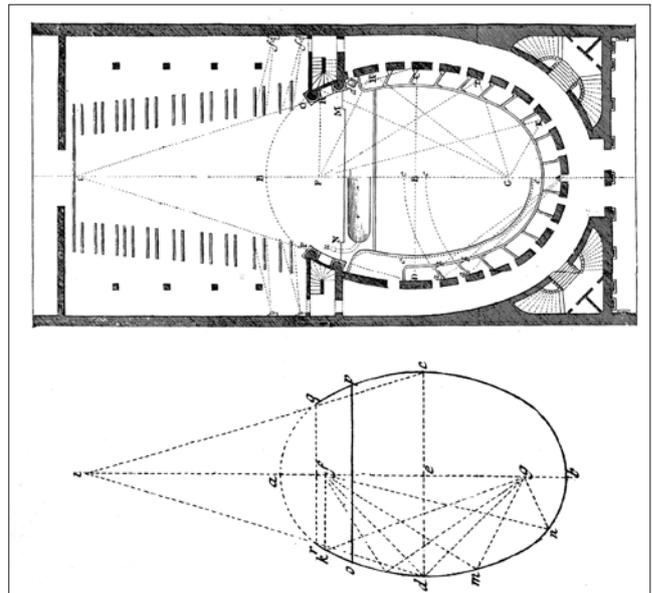


Abb. 2–4 Kleine und mittelgroße Theaterbauten in Hufeisenform gelten als charakteristisch für die italienische Theaterlandschaft, hier das „Teatro a Ferro di Cavallo“ aus dem 17. Jahrhundert

Teatro di San Carlo, Neapel

Im Teatro di San Carlo in Neapel erfolgten 2008 bis 2010 umfangreiche Sanierungen und technische Modernisierungen mit dem Ziel, die einzigartige, weltweit gerühmte Akustik wie auch den faszinierenden Zuschauerraum zu erhalten. Die Modernisierung ging einher mit einer räumlichen Erweiterung. So wurde unter dem Zuschauerraum ein neues Foyer und über dem Theatersaal ein hervorragender Proben-saal geschaffen (Abb. 5).

Die für das Publikum maßgeblichste und direkt „spürbare“ Neuerung bestand in der integrierten modernen Lüf-



Abb. 5 Teatro di San Carlo, Neapel, über fünf Meter tiefer Aushub unterhalb der Parterrezone: Platz für das neue Foyer

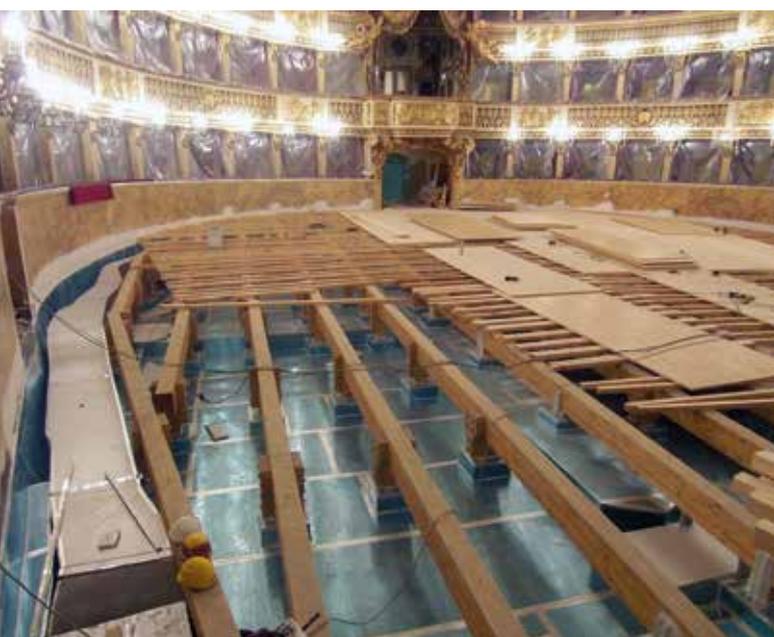


Abb. 6 Teatro di San Carlo, die neue Holzstruktur für den Parterre-Fußboden und das Zuluftplenum

tungsanlage. Unmittelbar über dem neuen Foyer wurde ein Zuluftplenum geschaffen – ein weltweit bewährtes Lüftungskonzept, bei welchem die Luft unter den Zuschauern geräuschlos und zugfrei eingebracht und im Deckenbereich abgesaugt wird. Entsprechend den historischen Vorgaben wurde über dem Zuluftplenum eine Holztragkonstruktion für den Fußboden in der Parterrezone eingebaut (Abb. 6).

Vergleichbare Holzfußbodenkonstruktionen waren ursprünglich in fast allen historischen Theatern zu finden, gingen aber sehr häufig verloren. Diese sehr leicht zu spürbaren Vibrationen anregbaren Böden sind aus akustischer Sicht sehr wichtig und runden das Hörerlebnis ab, denn sie übertragen bei Orchesterklang im *Forte* und *Fortissimo* spürbare Vibrationen auf die Theaterbesucher.

Markgräfliches Opernhaus, Bayreuth

Eines der am besten erhaltenen Opernhäuser finden wir in Bayreuth – das Markgräfliche Opernhaus: Mehr als 90% der originalen Bausubstanz und der Materialien des Zuschauerraumes sind erhalten geblieben.

Zum Schutz der historischen Holzschnitzereien, Bemalungen und Stoffbespannungen müssen auch im Veranstaltungsbetrieb sehr konstante Raumklimakonditionen eingehalten werden, selbst bzw. speziell unter der Saaldecke, wo bekanntlich die höchsten Temperaturen auftreten.

Diese im modernen Theaterbau unüblichen und nicht erforderlichen Klimabedingungen machten planerische Kraftanstrengungen notwendig. So muss in etwa die dreifache Luftmenge eingebracht werden, um diese strengen Klimadaten – Lufttemperatur und relative Luftfeuchtigkeit – zu erfüllen. Nachdem große Luftmengen auch hohe Geräuschbelastungen bedeuten, war gemeinsam mit dem Lüftungsplaner ein spezielles Konzept zu entwickeln.

Zudem durfte die Lufteinbringung in keiner Weise die filigranen barocken Gliederungen beeinträchtigen. Letztendlich wurde ein Gleichgewicht gefunden: mit einem Mini-Zuluftplenum und Quellluftauslässen in historisch unbedeutenden Wandzonen sowie versteckt in der höher gelegenen sog. Trompeterloge (Abb. 7–8).

Teatro alla Scala, Mailand

In viel Stoff, Teppich und Plüsch gehüllte Theater haben in aller Regel eine sehr „trockene“, d. h. wenig lebendige Akustik – eine Charakteristik, die im Grundsatz historischen Hufeisentheatern zugeschrieben wird, jedoch unterschiedlich stark ausgeprägt sein kann.

Die „Scala“ in Mailand (Abb. 9) gehört derzeit noch zu den Häusern mit tendenziell sehr trockener Akustik. Daher werden seit 2018 gezielt schallabsorbierende Flächen in den Logen reduziert oder vollständig entfernt, zudem wird die Polsterung der Saalbestuhlung untersucht mit dem Ziel, auch hier die Schallabsorption zu reduzieren.

In den bereits zu ca. 35% sanierten Logen zeigen sich sehr deutliche akustische Verbesserungen: Die akustische Qualität hängt nur noch unwesentlich von der Sitzposition in der

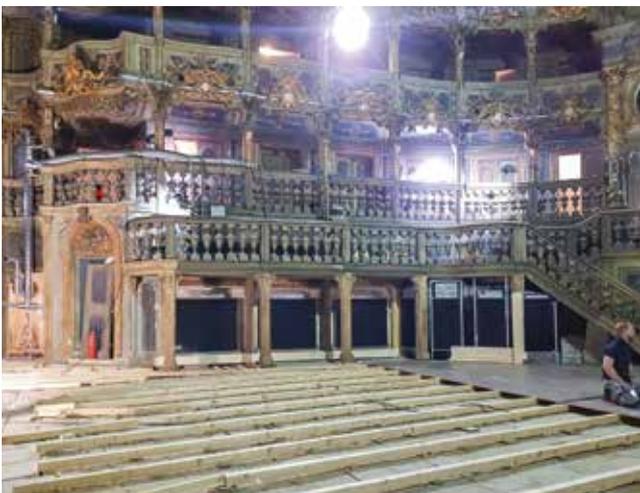


Abb. 7 und 8 Markgräfliches Opernhaus Bayreuth, Zonen für Quellluftauslässe

Loge ab. Die bisher in der hinteren Hälfte der Logen auftretenden sehr starken Klangverfärbungen und Minderungen im Schalldruckpegel sind nicht mehr vorhanden. Angesichts der Vielzahl der Logen werden sich diese Korrekturen auch sehr positiv auf das Schallfeld und die akustische Lebendigkeit im Zuschauerraum auswirken.

Bolschoi-Theater, Moskau

Hier erfolgte eine ausschließlich unterirdische und somit von außen unsichtbare Raumerweiterung, mit welcher eine



Abb. 9 Mailänder Scala, Blick in den Zuschauerraum

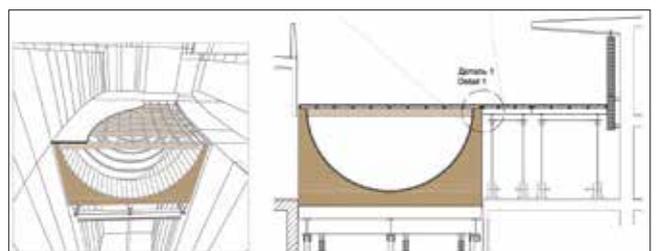
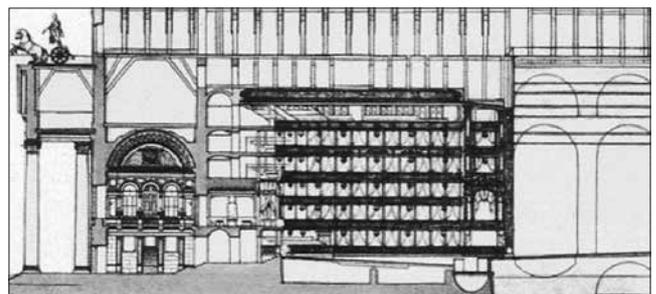
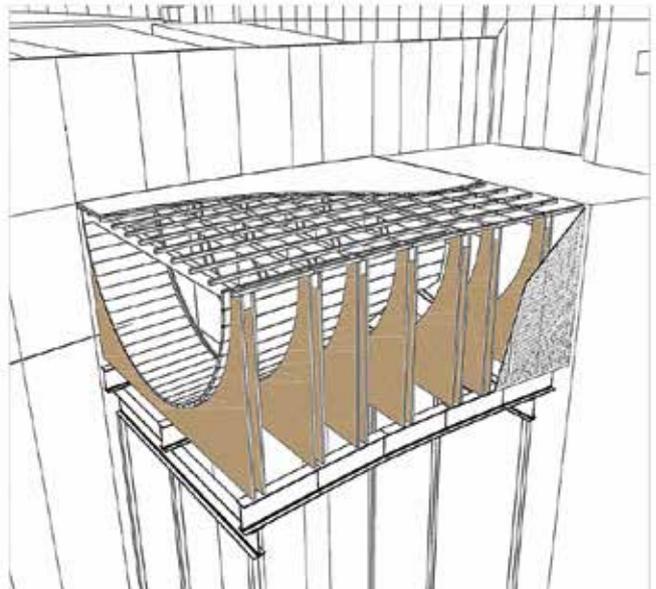


Abb. 10–12 Bolschoi-Theater, Moskau, Modernisierung und Vergrößerung des Orchestergrabens, Bau der Cassa Acustica



Abb. 13 und 14 Bolschoi-Theater, historische Brüstungen: Wiederherstellung der Dekore aus Cartapesta

Verdopplung des Volumens erreicht und der immense Raumbedarf dieses sehr großen Theaters gedeckt wurde.

Orchestergraben

Der Orchestergraben wurde deutlich vergrößert und mit Hubpodien ausgestattet. Zudem wurde die ursprünglich bei vielen Theatern vorhandene „Cassa Acustica“ unter dem Fußboden des Grabens wiederhergestellt (Abb. 10–12).

Logen und Brüstungen

Die in einem Theater mit Hufeisenform übliche strenge Gliederung in den Logen wurde bei manchen Theatern ab Mitte des 19. Jahrhunderts nicht mehr so konsequent umgesetzt – so wurde beim Bolschoi-Theater auf die raumhohe Trennung der einzelnen Logen verzichtet, und es wurden offene Balkone gestaltet. Dadurch verbesserte sich speziell für die jeweils hinteren Plätze die Sichtverbindung zur Bühne.

Die Oberflächen und Dekore der Brüstungen wurden originalgetreu in Cartapesta saniert (Abb. 13–14). Die gerundete Grundform in Verbindung mit den reichen Dekorationen bietet aus akustischer Sicht ideale „Streukörper“ zur Schalllenkung.

Teatro La Fenice, Venedig: Erfindungsreiche Sonderlösungen

In sehr vielen historischen Theatern gibt es immense Platzprobleme, ganz besonders aber im von Wasserkanälen umgebenen Teatro La Fenice in Venedig.

Voluminöse neue technische Installationen in einem solchen Theater unterzubringen erfordert ein konsequentes Zusammenspiel aller Planer in enger Abstimmung mit dem Akustiker. So musste eine maßgebliche Technikzentrale direkt über dem Theatersaal positioniert werden. Sonderlösungen waren notwendig in dieser Enge. So sorgen z. B. Kulissen-Schalldämpfer mit Krümmungsradius für eine



Abb. 15 und 16 Teatro la Fenice, Venedig, kreative Lösungen zur Luftführung



Abb. 17 und 18 Teatro la Fenice, unwegsame Lüftungs- und Kältezentralen im Dachbereich

ausreichende Geräuschdämpfung und „tragende“ Lüftungskanäle wurden in die Wände integriert (Abb. 15–18).

Staatsoper Unter den Linden, Berlin

Sicherlich ein besonderes Beispiel der Theatersanierung der letzten Jahre stellt die Staatsoper Unter den Linden dar. Hier wurden die zu Beginn vom Autor erwähnten Prinzipien zur Wahrung historischer Häuser bewusst nicht berücksichtigt.

Im Ergebnis sollte jeder selbst beurteilen, ob es ratsam ist, die Saaldecke zum Zwecke der Volumenvergrößerung



Abb. 19 Staatsoper Unter den Linden, Berlin, Innenraum nach dem Umbau

signifikant anzuheben, um so den Nachhall zu verlängern und dadurch die Akustik zu verbessern – alles mit der Konsequenz, dass die Proportionen des Zuschauerraumes aufgegeben werden und ein deutlich verändertes Klangmuster geschaffen wird (Abb. 19).

Sydney Opera House

Das Sydney Opera House ist das wohl weltweit berühmteste Theatergebäude (Abb. 20). In seinem Opernsaal, dem JST (Joan Sutherland Theatre), waren akustische Verbesserungen erforderlich, denn die von außen wunderschöne Hülle hatte von Anfang an keine idealen Bedingungen für ein Operntheater geschaffen.

Durch seinen Status als UNESCO-Weltkulturerbe bot das Gebäude auch im Theatersaal keinen großen Spielraum für architektonische/akustische Veränderungen. Daher wurde gemeinsam mit dem Bauherrn und dem Theater der Einbau eines elektronischen Raumakustiksystems beschlossen – in diesem Fall eine sicher sehr fundierte Lösung und letztend-



Abb. 20 Sydney Opera House

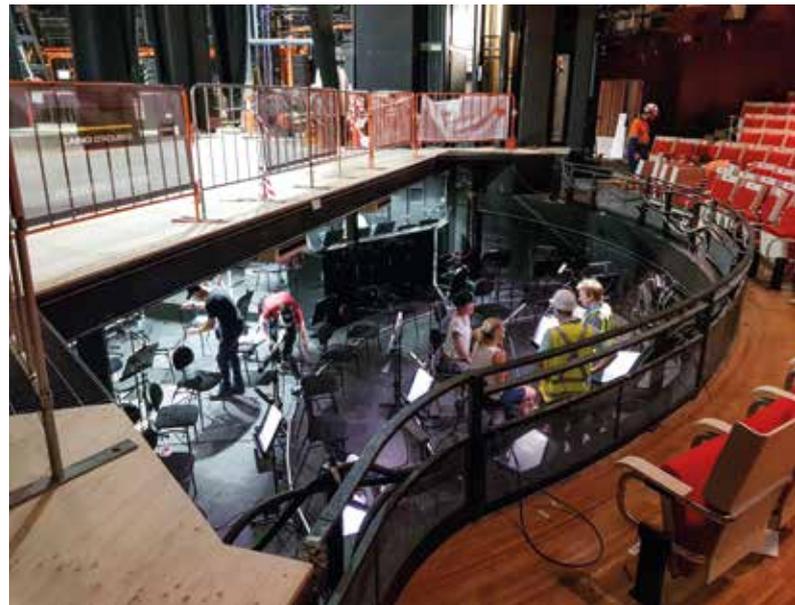
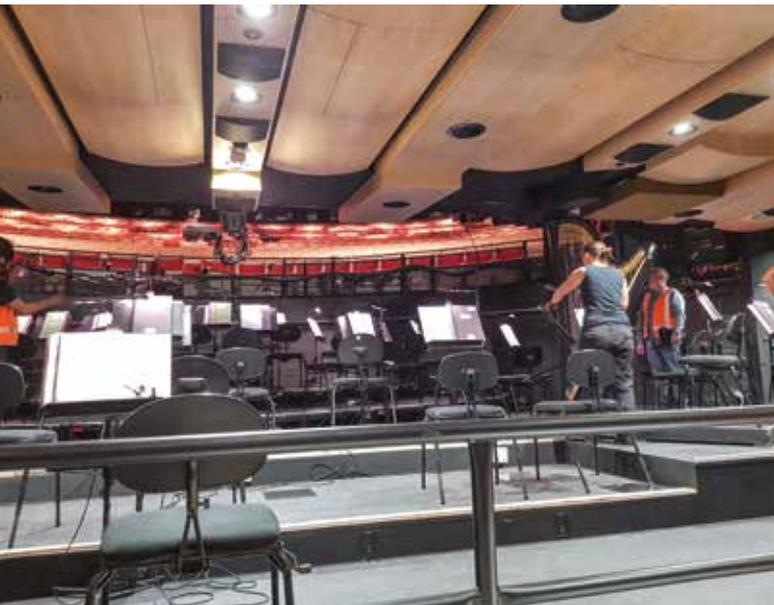


Abb. 21 und 22 Sydney Opera House, Joan Sutherland Theatre

lich auch die einzige Möglichkeit, die Akustik im Saal maßgeblich zu verbessern.

Nach einem Auswahlverfahren fiel die Entscheidung auf das von MÜLLER-BBM entwickelte VIVACE System, welches im Folgenden eingebaut wurde. Die fast ausschließlich schwarzen Oberflächen an Wänden und Decke erlaubten den praktisch unsichtbaren Einbau von weit über 100 kleinen Lautsprechern. Das Ergebnis ist hervorragend, und dank des

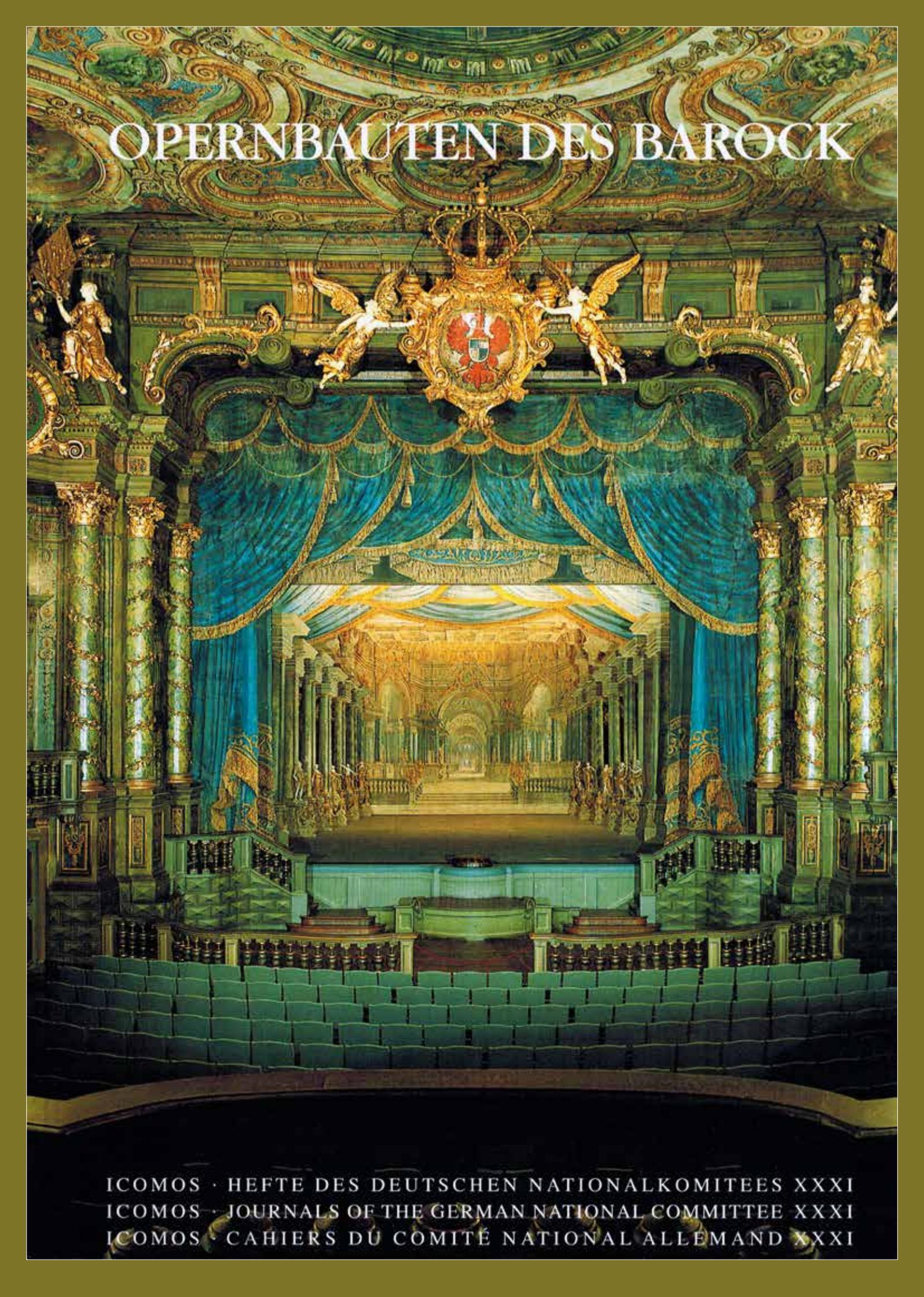
parallel sanierten Orchestergrabens sind seit 2018 Opernaufführungen auf Weltniveau im Joan Sutherland Theatre möglich (Abb. 21–22).

Bildnachweis

Alle Abbildungen von Müller-BBM Building Solutions GmbH

I
**Preziosen des Innenraums – Schauspielhäuser
und Musiktheater aus dem 18. Jahrhundert**

OPERNBAUTEN DES BAROCK

A detailed photograph of a Baroque opera house interior. The scene is dominated by a rich color palette of deep blue and gold. The ceiling is a masterpiece of Baroque stucco work, featuring intricate scrollwork and floral motifs in shades of blue, green, and gold. A large, ornate chandelier hangs from the center. The stage is framed by heavy, draped blue curtains with gold fringe. The stage itself is a grand, multi-tiered structure with classical columns and arches, illuminated by warm, golden light. The audience seating is arranged in a semi-circle, with rows of blue seats. The overall atmosphere is one of opulence and historical grandeur.

ICOMOS · HEFTE DES DEUTSCHEN NATIONALKOMITEES XXXI
ICOMOS · JOURNALS OF THE GERMAN NATIONAL COMMITTEE XXXI
ICOMOS · CAHIERS DU COMITÉ NATIONAL ALLEMAND XXXI

Das Markgräfliche Opernhaus Bayreuth – Nutzungsgeschichte und Restaurierung

Matthias Staschull

Das Markgräfliche Opernhaus wurde in den Jahren von 1746 bis 1752 nach Entwürfen des Bayreuther Hofarchitekten Joseph Saint-Pierre (1708–1754) errichtet. Für die Gestaltung von Logenhaus und Proszenium konnten der berühmte Theaterarchitekt Giuseppe Galli Bibiena (1696–1757) und dessen Sohn Carlo (1721–1787) gewonnen werden. Im September 1748, anlässlich der Hochzeit der Tochter des Markgrafenpaares, wurde das festlich geschmückte Gebäude (westseitig noch unfertig) eröffnet. Der „Mushof der Wilhelmine von Bayreuth“ und ganz besonders deren Opernhaus wurden zu einer aufwändigen Attraktion. Doch bereits in den folgenden Jahrzehnten änderte sich die Situation. Der kleine Fürstenhof konnte und wollte sich den kostspieligen Theaterbetrieb nicht mehr leisten. So notierte der preußische Kammerherr Ernst Heinrich Ahasver Reichsgraf von Lehndorff 1782: „Auch das Opernhaus besichtigte ich. Alles zeigt den gediegenen Geschmack der Erbauer. Aber alles ist tot! Das ist's was mich mit Wehmut erfüllt.“¹

Die Zeit des Rokoko war vorbei und die Nutzung des großen Gebäudes war mit einem angemessenem Spielbetrieb kaum mehr möglich, denn

„(...) das Opernhaus ist viel zu weitläufig, als dass es geheizt werden könnte ... Das Ganze muß eine unsägliche Wirkung thun, wenn dies große prächtige, und überall mit Beweisen des guten Geschmacks ausgeschmückte Gewölbe gehörig erleuchtet wird. Das Theater ist von erstaunlichem Umfang. Auf demselben ist noch ein kleines für die wandernden Schauspieler errichtet. Wir sahen hier nichts als bestäubte Decorationen. Es wäre Jammerschade, wenn dieses kostbare Werk eines Friedrichs, das, das Wiener Theater nach welchem es gebauet seyn soll, ausgenommen, in Teutschland seines gleichen an Schönheit nicht haben soll, nicht im gehörigen Stande erhalten würde.“²

Diese Beschreibung des Johann Michael Füssel von 1787 charakterisiert einerseits die Wertschätzung des Markgräflichen Opernhauses durch Vertreter des ‚Ancien Régime‘ und andererseits seinen traurigen Zustand zum Ende des 18. Jahrhunderts. Das Hauptproblem war und blieb vorerst die mangelhafte Beheizbarkeit des Bühnen- und vor allem des Zuschauerraums. Das Theater konnte nur im Sommerhalbjahr genutzt werden, denn wenn man „(...) vor Anfang der Opernzeit, das Hauß allemal 4 Wochen lang zuvor Tags und Nachts in einer zimlichen Anzahl groser Oeffen heitzte, war man doch allemal, bey der Aufführung des Schauspiels selbst, immer noch einer empfindlichen Kälte ausgesetzt.“³

Nachdem die Markgrafschaft Bayreuth 1810 und endgültig 1815 Teil des Königreichs Bayern geworden war, rückte das Opernhaus wieder mehr ins kulturelle Interesse. Eine Bestandsaufnahme mit Anfertigung entsprechender Schnitt-

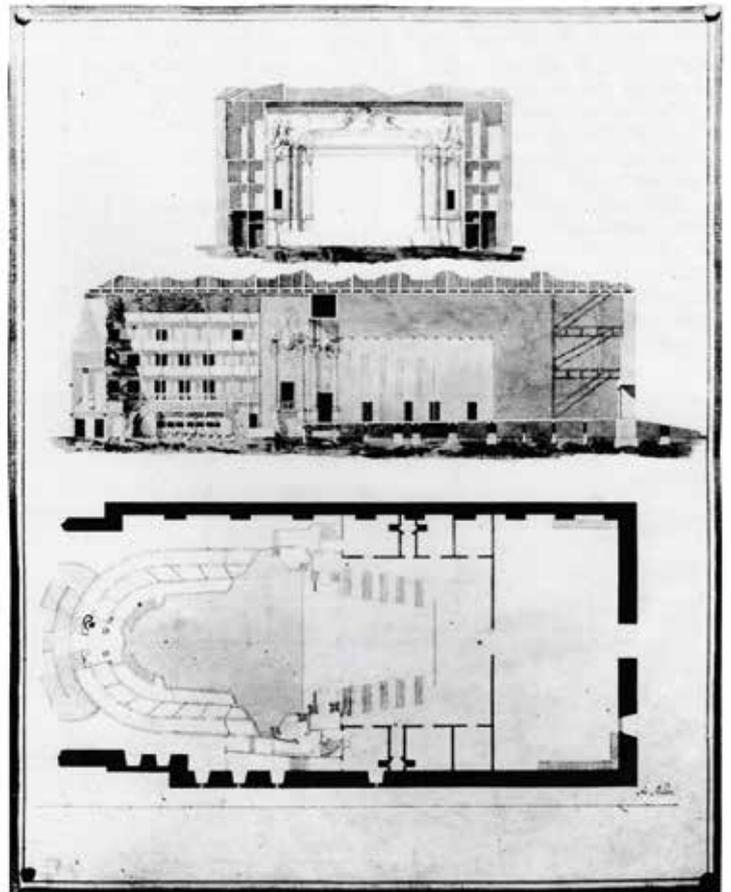


Abb. 1 Grundriss, Quer- und Längsschnitt mit bereits reduziertem Bühnenraum, Carl Christian Riedel 1817/18, Nachzeichnung

und Grundrisszeichnungen fertigte der bayerische Kreisbau- und Regierungsrat Carl Christian Riedel 1817/18 an, die zur Grundlage weiterer Umbauplanungen wurden (Abb. 1). Der Bühnenraum wurde geteilt, so dass eine erheblich kleinere (und besser beheizbare) Spielbühne entstand. In einem Sonntagsblatt von 1836 wird das königliche Opernhaus in Bayreuth neben dem Bamberger Theater als zweiter wichtiger Spielort im damaligen Obermainkreis bezeichnet.⁴ „Feste Ensemble gab es in beiden Häusern zwar nicht, doch buchten regelmäßig freie Theaterunternehmer eine Spielstätte für mehrere Monate und vermarkteten dann in Eigenregie die Aufführungen.“⁵

Gustav von Heeringen gibt in seinen *Wanderungen durch Franken* ein anschauliches Bild der Zustände, die im Bayreuther Opernhaus herrschten:



Abb. 2 „Affen-Theater“, Anzeige in der Bayreuther Zeitung vom 23. Dezember 1855

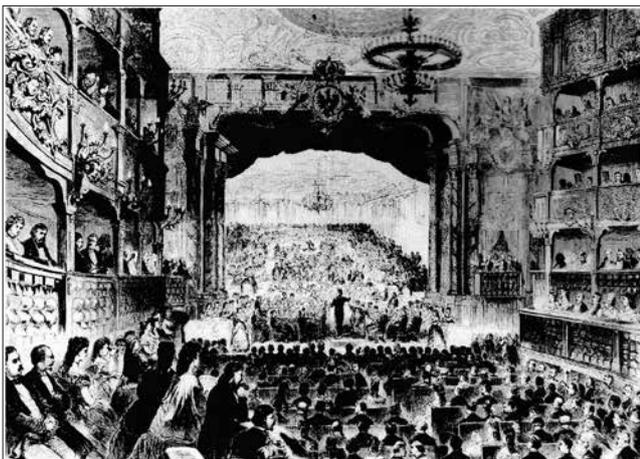


Abb. 3 Richard Wagner bei der Aufführung von Beethovens 9. Sinfonie am 22. Mai 1872, Lithografie nach einer Zeichnung von Louis Sauter (Leipziger Illustrierte Zeitung am 15. Juni 1872)

„Auf der Bühne war eine Bühne gebaut, den Kräften der Spielenden angemessen, so dass rings um dieselbe noch weiter leerer Raum blieb; einzelne Lampen versuchten vergebens das unermessliche Proscenium zu erleuchten, dessen Vergoldung aus dem Dunkel, das ringsum herrschte, trübe Blitze auf einzelne Köpfe der Zuschauer herabwarf, die sich darin verloren.“⁶

Auch als Bühne für Wanderdarsteller oder als Manege musste das Markgräfliche Opernhaus erhalten (Abb. 2), was der empfindlichen Ausgestaltung nicht guttat. Mit zunehmender Wertschätzung des Gebäudes und seiner barocken Dekoration nach der Mitte des 19. Jahrhunderts, aber auch mit den gestiegenen Nutzungswünschen als Bayreuther Stadttheater erfolgten Umbauten und technische Installationen, etwa eine Gasbeleuchtung im Jahr 1866. Auf der

Zeichnung von Louis Sauter (Abb. 3) wird ein Ereignis vom 22. Mai 1872 dargestellt, als Richard Wagner aus Anlass der Grundsteinlegung des Festspielhauses Beethovens 9. Sinfonie im Markgräflichen Opernhaus dirigierte. Angeblich waren tausende Kunstbegeisterte sowie Presse und Prominenz aus ganz Deutschland angereist.⁷ Die Grafik vermittelt die extensive Nutzung des Gebäudes mit zahlreichen Personen einer gehobenen bzw. gutbürgerlichen Gesellschaft. Der geöffnete Bühnenraum zur Aufstellung eines riesigen Chores und Orchesters zeigt die Dimensionen vor und hinter dem Proszenium.

1875 kam es zur Projektierung einer Warmluftheizung im Parterrebereich.⁸ Die in einem Ofen (Keller unter dem Treppenbereich zur Fürstenloge) erhitzte Luft strömte durch Fußbodenkanäle und Auslassöffnungen in den Zuschauerraum. Bis dahin hatten verschiedene Öfen in entsprechenden Wandnischen mehr schlecht als recht als Heizung gedient. Als Reaktion auf den Großbrand des Wiener Ringtheaters 1881 mit zahlreichen Todesopfern wurden endlich gravierende Brandschutzmaßnahmen geplant und in den folgenden Jahren realisiert. Ab 1883 wurde das Opernhaus für mehrere Jahre geschlossen. Der Ersatz offener Holztreppe hinter dem Logenhaus durch Steintreppenhäuser im westlichen Vorbau beidseitig des Vestibüls sowie ein ausreichender Wasseranschluss waren längst überfällig. Auch kam es zur Installation einer Art Sprinkleranlage im Bühnenbogen.⁹

Fotoaufnahmen zu Ende des 19. Jahrhunderts dokumentieren einen verschmutzten und schadhafte Zustand der Wände und Decken im Logenhaus (Abb. 4). Sie zeigen aber auch die reduzierte Bühnenöffnung, die wohl nur zu seltenen Festveranstaltungen wie dem Besuch des bayerischen Königspaares 1860 oder anlässlich der o. g. Aufführung von Beethovens 9. Sinfonie durch Richard Wagner 1872 temporär geöffnet wurde. Angesichts unübersehbarer Nutzungsschäden im Zuschauerraum wurden Forderungen nach einer besseren Denkmalpflege laut. In einem umfangreichen Bericht von Rudolph Esterer, dem späteren Präsidenten der Bayerischen Schlösserverwaltung, ist im Zusammenhang mit Absichten Bayreuths, das Markgräfliche Opernhaus vom Bayerischen Staat als Eigentümer zu übernehmen, zu lesen, dass ein Verkauf des Theaters angesichts der Nutzung durch die Stadt mit der Erhaltung des Baudenkmals nicht vereinbar erscheint. Esterer teilt die Besorgnis,

„(...) dass die Stadt Bayreuth als möglicherweise künftige Eigentümerin das Opernhaus nicht schützt, sondern ausbeutet. (...) Besonders schädlich für das Holzwerk würde sich auch der Umstand auswirken, dass das Theater im Winter nur tageweise bespielt werden könnte und dass die Stadt kaum in der Lage wäre, das Haus auch in der Zwischenzeit durchzuheizen, so dass mit ständigen starken, für das Holzwerk gefährlichen Temperatur- und Feuchtigkeitsschwankungen im Logenhaus zu rechnen ist. Diese Erkenntnis allein schließt einen wirtschaftlichen Heizbetrieb und damit auch die Bespielung des Theaters im Winter von vornherein aus. (...) Es kann also nur in den Sommermonaten bis zum beginnenden Herbst ohne Gefährdung gespielt werden (...).“¹⁰

Bereits 1915 war der Einbau eines Eisernen Vorhangs zwischen Bühne und Zuschauerraum als notwendiger zeitgemäßer Brandschutz gefordert worden. 1935/36 kam es



Abb. 4 Feuchtigkeitsschäden im Deckenbereich; zu beachten sind auch die „Guckkastenbühne“ und die Gaszuleitung des Kronleuchters, 1897, Foto H. Brand

im Zusammenhang mit der Sanierung des Gebäudes zum Einziehen eines die Bühnenöffnung verkleinernden Betonrahmens als Voraussetzung für die Installation des Eisernen Vorhangs. Die bereits im frühen 19. Jahrhundert eher provisorisch errichtete „Guckkastenbühne“ wurde damit im wahrsten Sinne des Wortes zementiert. Ein Bühnenbild im Stil der Galli Bibiena sowie eine barockisierende Bühnentreppe und Balustrade sollten den Charakter als Theater des 18. Jahrhunderts unterstützen. Die umfangreiche Restaurierung des gesamten Zuschauerraums, die allerdings mit einer weitgehenden Überfassung originaler Oberflächen einherging, schloss sich an.

Nach dem Zweiten Weltkrieg, den das Opernhaus fast unbeschadet überstand, setzte speziell in den 1960er Jahren eine Art Holzschutzhysterie ein. Nicht nur der Dachraum, sondern auch das Logenhaus und das Proszenium mit seiner fragilen Ausstattung wurden einer intensiven Behandlung mit öligen Holzschutzmitteln (Xylamon BN) unterzogen. Die unsägliche und völlig unnötige Kontaminierung des Zuschauerraums mit Lindan- und PCP-haltigen Substanzen bereitete dann auch große Probleme bei der jüngsten Restaurierung von 2012 bis 2018. Eine weitere problematische Hypothek ergab sich aus dem Einbau und dem Betrieb einer Klimaanlage, die in den 1970er Jahren zur „effektiven Nutzung“ des Markgräflischen Opernhauses auch während der

Wintermonate eingebaut worden war. Schon bald kam es zu Rissbildungen und Abplatzungen an den Fassungen der Skulpturen, Wände und Balustraden (Abb. 5 und Abb. 6), die im Rahmen restauratorischer Festigungs- und Reinigungsarbeiten behandelt wurden. Damit ließen sich allerdings nur kurzfristig die Symptome, nicht jedoch die Schadensursachen beseitigen.

Angesichts weiterer Schadensprogression besonders an den Farbfassungen und Vergoldungen fand auf Initiative von ICOMOS im Jahr 1996 ein Kolloquium im Markgräflischen Opernhaus Bayreuth statt. Erfahrene Denkmalpfleger und Konservatoren berichteten über vergleichbare Objekte und Schadsymptome. Die Vermutungen, dass die Schäden primär durch Nutzung des Gebäudes auch während der kalten Jahreszeit trotz – oder gerade wegen – der installierten Klimaanlage entstanden, wurde bestätigt. Es folgte die Empfehlung, im Rahmen einer Langzeituntersuchung eine Erhebung aussagekräftiger Klimadaten vornehmen zu lassen. Die Langzeitstudie zum Klimaverhalten des Zuschauerraums von 1996 bis 1998 wurde durch ein Foto-Monitoring ergänzt, bei dem Nahaufnahmen ausgewählter Schadstellen in bestimmten Zeitabschnitten ausgeführt wurden. Deren Auswertung sowie konservatorische Untersuchungen demonstrierten die Abhängigkeit von Klimaschwankungen und Fassungsschäden.¹¹



Abb. 5 Rissbildungen im Holzträger infolge hoher raumklimatischer Schwankungen, 1996, Foto M. Staschull



Abb. 6 Abplatzungen der Skulpturenfassung infolge hoher raumklimatischer Schwankungen, 1996, Foto M. Staschull

Zögerlich setzte auch bei den Lokalpolitikern ein Umdenkprozess ein, Veranstaltungen nicht mehr im Winterhalbjahr zu befürworten. Seitens der Bayerischen Schlösserverwaltung, der auch die staatliche Verwaltung des Markgräflichen Opernhauses obliegt, wurde festgelegt, dass das Markgräfliche Opernhaus als besonders wertvolles Baudenkmal barocker Theaterarchitektur künftig primär museal zu nutzen ist, aber auch ein angemessener und substanzverträglicher Betrieb während der Sommermonate stattfinden kann. Im Vorfeld der notwendigen Generalsanierung wurde unter den genannten Prämissen ein Rahmenkonzept formuliert, das sich gewissermaßen wie ein roter Faden durch die Realisierung des Projektes zog und das folgende Schwerpunktaufgaben umriss: Sicherung des historischen Bestandes, bauliche Ertüchtigung des Gesamtgebäudes nach strikten denkmalpflegerischen Gesichtspunkten, weitgehende Reduzierung schädlicher Holzschutzmittel sowie verfremdender Überfassungen früherer Restaurierungen. Falls die konservatorischdenkmalpflegerischen Vorgaben es ermöglichen sollten, wäre eine Rückführung der farblichen Gesamtstimmung des Zuschauerraums im Sinne des 18. Jahrhunderts erstrebenswert. Dies betraf auch den Rückbau barockisierender Zutaten (Balustrade, vordere Bühnentreppchen, Bühnenbild) und des Bühnenrahmens bzw. der Öffnung zum Zuschauerraum, die 1935, wie bereits dargelegt, erheblich verkleinert worden war.

Nach sorgfältiger Vorbereitung konnte das gesamte Gebäude von 2012 bis 2018 endlich einer Generalsanierung unterzogen werden. Von der Kellerebene bis zum Dachfirst waren umfangreiche Baumaßnahmen dringend erforderlich. Die gesamte Sanitär-, Elektro- und Klimatechnik musste erneuert werden. Eine besonders schwierige Aufgabe bestand im Rückbau des riesigen Stahlbetonrahmens der Bühnenöffnung (Eiserner Vorhang). Ein wichtiges Ziel der Gesamtmaßnahme war die weitgehende optische Annäherung an

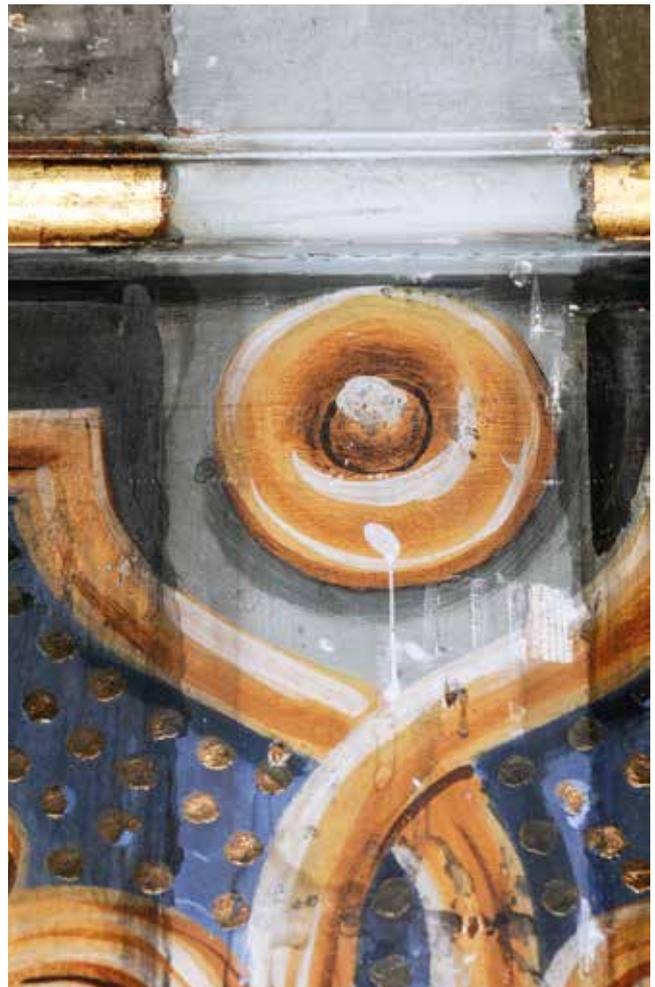


Abb. 7 Farbfassung des 18. Jahrhunderts unter einer (abgenommenen) Konsole der südlichen Trompeterloge, 2009, Foto M. Staschull



Abb. 8 Freigelegte Originalfassung hinter südlichem Proszeniumsaufbau; unterer Bildteil zeigt den Vorzustand, 2016, Foto M. Staschull

den Zustand von 1748, zu dem auch die unverstellte Öffnung der riesigen Bühne gehörte. Beim Abtrennen und Herausheben der abgeschnittenen Betonblöcke sowie beim Fundamentieren entsprechender Lager für den ungleich größeren neuen Eisernen Vorhang durften keine Erschütterungen und Staubeinträge in den bereits teilrestaurierten Zuschauerraum gelangen.

Die hölzernen Wände der Fürstenloge und die des ersten Rangs sowie ein hoher, schmaler Wandstreifen zwischen Logenvorhaus und Proszenium waren 1748 mit Leinwand bezogen und bemalt worden, was dem Wunsch nach einer edleren optischen Qualität seitens der Auftraggeber entsprochen haben dürfte. Im zweiten und dritten Rang befinden sich dagegen nur farbgefasste Bretterwände. Selbst bei gleicher Farbfassung oder Vergoldung in den einzelnen Bereichen von Wand, Decke oder Skulptur waren unterschiedliche Zusammensetzungen, Schichtstärken und Verarbeitungsnormen festzustellen. Wandabschnitte, etwa unmittelbar unter der ansetzenden Decke, die für den Besucher kaum wahrnehmbar sind, erscheinen nur noch rasch zusammengenagelt. Benachbarte

Teilstücke wurden mitunter von verschiedenen Händen gefasst bzw. differieren erheblich in der Qualität ihrer Ausführung.¹² Eine konkrete Ahnung vom ursprünglich wesentlich helleren Farbcharakter des Raumes entstand nach Abnahme einer Konsole unter dem Balkon der südlichen Trompeterloge (Abb. 7).

Die Konsole ließ sich relativ leicht entfernen, da sie offenbar erst nachträglich im Winkel zwischen Logenvorhaus und Wand angebracht worden war, also keine statische Funktion besaß. Sie gehörte wahrscheinlich zu einer noch im Jahr 1748 vorgenommenen Ergänzung. Der Zuschauerraum war an dieser Stelle bereits fertiggestellt und farbgefasst. Die Befundstelle unter der Konsole ist insofern besonders interessant, als sich hier drei für den Zuschauerraum typische Fassungsdetails befinden. Es geht um den Lokaltönen des hellen Grüns, um das Blau im Fond der Ornamentfelder sowie um die goldglänzenden Punkte inmitten dieser Felder. Neben dem dekorativen Charakter dieser Wandfassung in Grün – Blau – Gold entstanden wunderbare Flächen der Lichtreflexion, die in dem durch Kerzen oder Öllampen



Abb. 9 Gesamtansicht nach Fertigstellung, 2018, Foto A. Bunz

erhellten Raum des 18. Jahrhunderts eine ganz besondere Wirkung erzeugten. Die Reduzierung giftiger Holzschutzmittel¹³ mit der Abnahme stark gedunkelter Überfassungen nach entsprechenden Sicherungs- und Festigungsmaßnahmen ermöglichte eine weitgehende Dekontaminierung und eine Rückgewinnung des freundlich-hellen Charakters der Innenarchitektur im Sinne des Spätbarocks.

In der Reinigung der Oberflächen lag die wohl schwierigste und aufwendigste Aufgabe der Gesamtrestaurierung (Abb. 8). Zahlreiche Tests und Arbeitsmuster mit unterschiedlichen Lösungsmittelgemischen, Saugschwämmchen oder Radierstiften waren notwendig, um möglichst optimale Reinigungsergebnisse bei maximaler Schonung der originalen Fassung erzielen zu können.¹⁴ In Bereichen, die lediglich aus der Entfernung zu sehen sind, etwa im Bühnenbogen oder an den oberen Brüstungen des Logenhauses, genügte zur optischen Schließung farbwichziger Zonen meistens vergleichsweise wenige Retuschen. Da die historische Erstfassung in Resten erhalten war, ließ sich mit sparsamen Strichretuschen eine Annäherung an die Farbigkeit des 18. Jahrhunderts realisieren.¹⁵ Dies betrifft vor allem das helle Grün, das als Lokaltone die Farbstimmung des Zuschauerraumes nun wieder dominiert. Weiterer Schwerpunkt konservatorisch-restauratorischen Arbeitens war die Behandlung der auf Leinwand befindlichen Malerei an Wänden und Decke des Logenhauses. Zermürbte Trägersubstanz, Risse, Fehlstellen, Flecken und wenig fachgerechte Reparatur- und Be-

festigungsmethoden, dazu Retuschen, die farblich und substanzuell nicht passten, befanden sich an unzähligen Stellen des Mittelbildes und an den gemalten Rahmungsfeldern der Decke und Logen. Fehlretuschen galt es, nach sorgfältiger Reinigung und Festigung der Oberflächen gegebenenfalls zu beseitigen und unpassende Flecken durch artgerechtes Material in einer Art Intarsientechnik zu ersetzen. Auch hier wurde schließlich nur zurückhaltend retuschiert. Für die Bühne entstand ein neues mehrteiliges Bühnenbild, das sich an einer Entwurfszeichnung Carlo Galli Bibienas aus dem Jahr 1748 für eine Kulisse zur Oper *Ezio* von Johann Adolph Hasse (1699–1783) orientierte.¹⁶

Logenhaus, Proszenium und Bühne wirken nach Abschluss der Restaurierung wieder als einheitlicher Raum, was auch durch die perspektivische Ausrichtung des Bühnenbildes und die Wiederherstellung der authentischen Farbgebung erreicht werden konnte (Abb. 9). Nach über sechs Jahren baulicher Sanierung war 2018 endlich ein solides Fundament für den dauerhaften Erhalt des Gebäudes mit seiner empfindlichen historischen Ausstattung gelegt worden. Essentiell wichtig ist die Entscheidung zur primär musealen Nutzung. Mit dem Einbau einer stabilen Klima- und Lüftungsanlage werden konstante Temperatur- und Feuchtwerte auch im Zusammenhang mit Veranstaltungen bzw. mit zahlreichen Besuchern gewährleistet (Quelllüftung im Fußbodenbereich des Zuschauerraumes und in den unteren Wandzonen des Parketts). So lauten jedenfalls die

Aussagen der Techniker und sind die Hoffnungen der Konservatoren.

Seither wird das Markgräfliche Opernhaus wieder für Veranstaltungen und Raumführungen von Besuchergruppen genutzt (Abb. 10), die allerdings angesichts der Corona-Schutzvorschriften seit 2020 entsprechenden Auflagen unterliegen. Die für das Gebäude verantwortliche Schloss- und Gartenverwaltung Bayreuth, aber auch die zuständigen Referenten, Konservatoren und Restauratoren der Bayerischen Schlösserverwaltung München beurteilen die Situation positiv bzw. vorsichtig optimistisch. Bisher gab es keine Ausfälle oder technisches Versagen der Klimatechnik und auch keine Feststellung erneuter Schäden im Gebäude. Dies ist erfreulich, zumal auf der benachbarten Baustelle im Redoutenhaus (künftiges Opernhausmuseum) Staubbelastungen und Erschütterungen im Baugeschehen nicht zu vermeiden sind. Das Staatliche Bauamt Bayreuth, das die Maßnahmen leitet und koordiniert, hat für entsprechende Schutzvorrichtungen gesorgt.

Literatur

Martin HESS, Holzschutz der 1960er Jahre im Markgräflichen Opernhaus Bayreuth, in: Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege (Hrsg.), *Dekontaminiert. Strategien zur Behandlung biozidbelasteter Ausstattungen* (Inhalte, Projekte, Dokumentationen, Schriftenreihe des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege, Bd. 13), München 2016, S. 116–125.

Peter O. KRÜCKMANN, Das Markgräfliche Opernhaus, in: *Paradies des Rokoko – Das Bayreuth der Markgräfin Wilhelmine*, Katalog der Ausstellung in Bayreuth, Bd. I, Bayerische Schlösserverwaltung München 1998, S. 68–95.

Markgräfliches Opernhaus Bayreuth, Amtlicher Führer bearbeitet von Peter O. KRÜCKMANN mit einem Beitrag von Alexander WIESNETH, 3., leicht aktualisierte Auflage der Neufassung, Bayerische Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen (Hrsg.), München 2013.

Martin OTT, Bayreuth und sein Opernhaus im 19. Jahrhundert, in: A. DANNER/M. MÜHLNIKEL/Th. RAINER (Hrsg.), *Vorhang auf! Beiträge zur Wiedereröffnung des Markgräflichen Opernhauses Bayreuth*, Bayreuth 2020, S. 35–51.

Peter SEIBERT, Instandsetzung des Markgräflichen Opernhauses Bayreuth. Neue Erkenntnisse zur Bau- und Nutzungsgeschichte, in: A. DANNER/M. MÜHLNIKEL/Th. RAINER (Hrsg.), *Vorhang auf! Beiträge zur Wiedereröffnung des Markgräflichen Opernhauses Bayreuth*, Bayreuth 2020, S. 13–34.

Matthias STASCHULL, Zur restauratorischen Schadensproblematik im Markgräflichen Opernhaus Bayreuth, in: *Opernbauten des Barock* (ICOMOS – Hefte des Deutschen Nationalkomitees XXXI), München 1999, S. 72–74.

Matthias STASCHULL, Das Markgräfliche Opernhaus Bayreuth, in: *Restauo – Zeitschrift für Kunsttechnik, Restaurierung und Museumsfragen*, Heft 2/2016, S. 44–51.

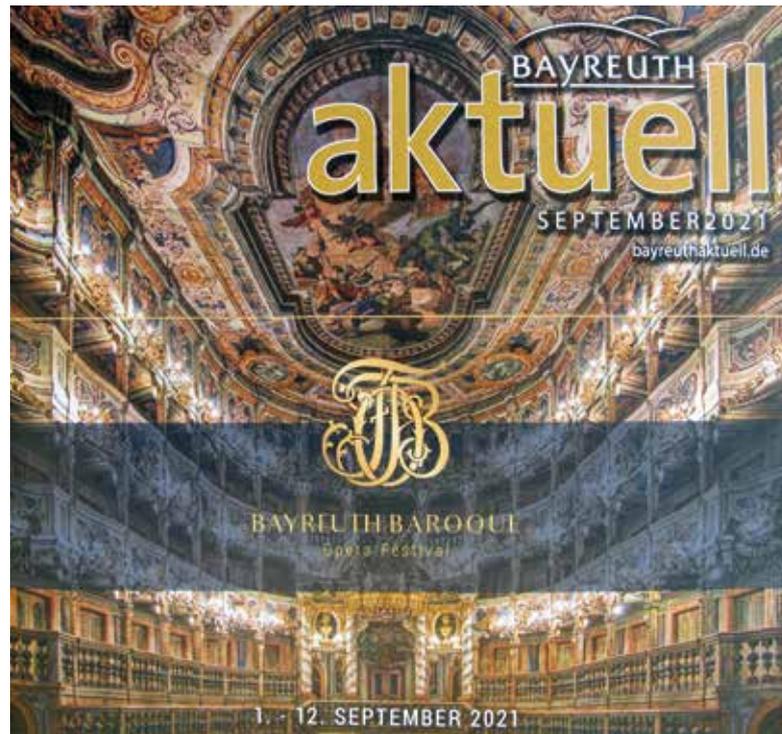


Abb. 10 Titelbild der Werbebroschüre für „Bayreuth Baroque“ 2021, Bayreuther Marketing und Tourismus GmbH (Hrsg.)

Matthias STASCHULL, Markgräfliches Opernhaus Bayreuth – Beobachtungen und Analysen zur Konstruktion und Fassung des 18. Jahrhunderts, in: *Die Denkmalpflege*, 76. Jg. 2018, Heft 1, S. 32–40.

Matthias STASCHULL, Markgräfliches Opernhaus Bayreuth – Befunduntersuchung und Restaurierung eines Weltkulturerbes, in: A. DANNER/M. MÜHLNIKEL/Th. RAINER (Hrsg.), *Vorhang auf! Beiträge zur Wiedereröffnung des Markgräflichen Opernhauses Bayreuth*, Bayreuth 2020, S. 99–122.

Bildnachweis

Abb. 1: Carl Christian Riedel 1817/18, Nachzeichnung

Abb. 2: Anzeige in der Bayreuther Zeitung vom 23. Dezember 1855

Abb. 3: Leipziger Illustrierte Zeitung am 15. Juni 1872

Abb. 4: Foto H. Brand, 1897

Abb. 5 und 6: Foto M. Staschull, 1996

Abb. 7: Foto M. Staschull, 2009

Abb. 8: Foto M. Staschull, 2016

Abb. 9: Foto A. Bunz, 2018

Abb. 10: Bayreuther Marketing und Tourismus GmbH, 2021

- ¹ KRÜCKMANN, Markgräfliches Opernhaus Bayreuth (Amtlicher Führer), 2013, S. 46.
- ² Johann Michael FÜSSEL, Unser Tagebuch oder Erfahrungen und Bemerkungen eines Hofmeisters und seiner Zöglinge auf einer Reise durch einen grossen Theil des Fränkischen Kreises nach Carlsbad und durch Bayern und Passau nach Linz. Erster Theil, Erlangen 1787.
- ³ Johann Sebastian KÖNIG, Bayreuther Gebäude und Hausnummern vor 1800, III. Das Opernhaus, Manuskript Universitätsbibliothek Bayreuth, o. J., § 9.
- ⁴ Die Biene, Bamberger Sonntagsblatt, Artikel: Theater in Bamberg, 1836, Nr. 3 (ohne Tagesdatum).
- ⁵ OTT, Bayreuth und sein Opernhaus im 19. Jahrhundert, 2020, S. 38.
- ⁶ Gustav von HEERINGEN, Wanderungen durch Franken, Leipzig o. J. (ca. 1840), S. 63 (zit. nach OTT 2020, Anm. 5)
- ⁷ Arno KRÖNIGER, Von der Obstwiese zum Weltkulturerbe – Stationen der bewegten Geschichte des Markgräflichen Opernhauses, Bayreuth 2020, S. 77.
- ⁸ SEIBERT, Instandsetzung, 2020, S. 25.
- ⁹ Ebd., S. 29.
- ¹⁰ BHStA München, Akte MK 50448/1.
- ¹¹ STASCHULL, Schadensproblematik, 1999, S. 72–74.
- ¹² STASCHULL, Beobachtungen und Analysen, 2018, S. 36.
- ¹³ HESS, Holzschutz der 1960er Jahre, 2016, S. 116–125.
- ¹⁴ Martin HESS und Melissa SPECKHARDT, Bestands- und Zustandserfassung/Restaurierung, 2015, BSV Bauabteilung D-BT/02/04/014.
- ¹⁵ STASCHULL, Beobachtungen und Analysen, 2018, S. 39 f.
- ¹⁶ STASCHULL, Befunduntersuchung und Restaurierung, 2020, S. 118.

Cosi fan tutte – Die Wiederinbetriebnahme des barocken Schlosstheaters im Neuen Palais im Park Sanssouci

Volker Thiele

Das von 1763 bis 1769 im Auftrag Friedrichs II. unter Leitung der Architekten Johann Gottfried Bühring, Heinrich Ludwig Manger und Carl von Gontard als Sommerresidenz und Gästeschloss errichtete Neue Palais beherbergt neben prächtigen Festsälen und aufwändig dekorierten Wohnräumen auch eines der wenigen noch erhaltenen barocken Theater Deutschlands, das gemäß seiner ursprünglichen Bestimmung genutzt wird. Es befindet sich im ersten und zweiten Obergeschoss des südlichen Flügels des Hauptgebäudes und umfasst neben Bühne, Foyer und Zuschauerraum zahlreiche Garderoben- und funktionale Nebenräume, die sich über mehrere Geschosse verteilen.

Auch nach den Umbauten des Zuschauerraums 1865 unter Wilhelm I. blieben der Charakter des von Johann Hoppenhaupt d. J. entworfenen Theaters und die künstlerisch gestaltete Originalsubstanz weitestgehend erhalten. 1929 wurde die barocke Bühnentechnik mit fünf Kulissenpaaren und einer Obermaschinerie nahezu vollständig entfernt und durch neue Technik ersetzt. In den 1960-er und 1970-er Jahren fanden im Schlosstheater umfangreiche Umbau- und Sanierungsarbeiten statt. Hierbei wurden auch biozide Holzschutzmittel in größerem Umfang ausgebracht, die Gesundheitsschäden beim Menschen hervorrufen. Zudem wurde im Jahr 2013 festgestellt, dass die Tragfähigkeit der barocken Dachkonstruktion über dem Schlosstheater aufgrund unsachgemäßer Sanierungsarbeiten aus dieser Zeit nicht mehr gewährleistet ist. Schließlich traten im Zuge von durchgeführten Brandverhütungsschauen erhebliche Brandschutzmängel zutage, so dass der Betrieb des Theaters nicht mehr länger aufrechterhalten werden konnte. Dies war der Beginn einer umfangreichen Sanierungsmaßnahme.¹

In einem ersten Bauabschnitt wurde in den Jahren 2014–2016 die Dachhaut aus Kupferblech erneuert und die Dachkonstruktion instandgesetzt und dekontaminiert. Der Umgang mit den Schadstoffen stellte einen Schwerpunkt der Maßnahme dar, da diese tief in die weitestgehend bauzeitliche Holzkonstruktion eingedrungen waren und nicht restlos entfernt werden konnten. Der Teil des Daches, der sich über dem Zuschauerraum befindet, ist durch die dortige Stuckdecke von den genutzten Räumen abgekoppelt. Hier war es daher möglich, durch die Abdichtung der Durchdringungen der Decke eine Abschottung der kontaminierten Bereiche vorzunehmen. Die kontaminierte Dachkonstruktion im Bereich des Schnürbodens liegt hingegen in direktem Luftverbund mit Bühne und Zuschauerraum. Zudem ist die gesamte Theatertechnik direkt dort befestigt. Zum Umgang mit dieser Situation wurden drei Varianten entwickelt: Ein vollständiger Austausch der kontaminierten barocken Dachkonstruktion über der Bühne wäre unter

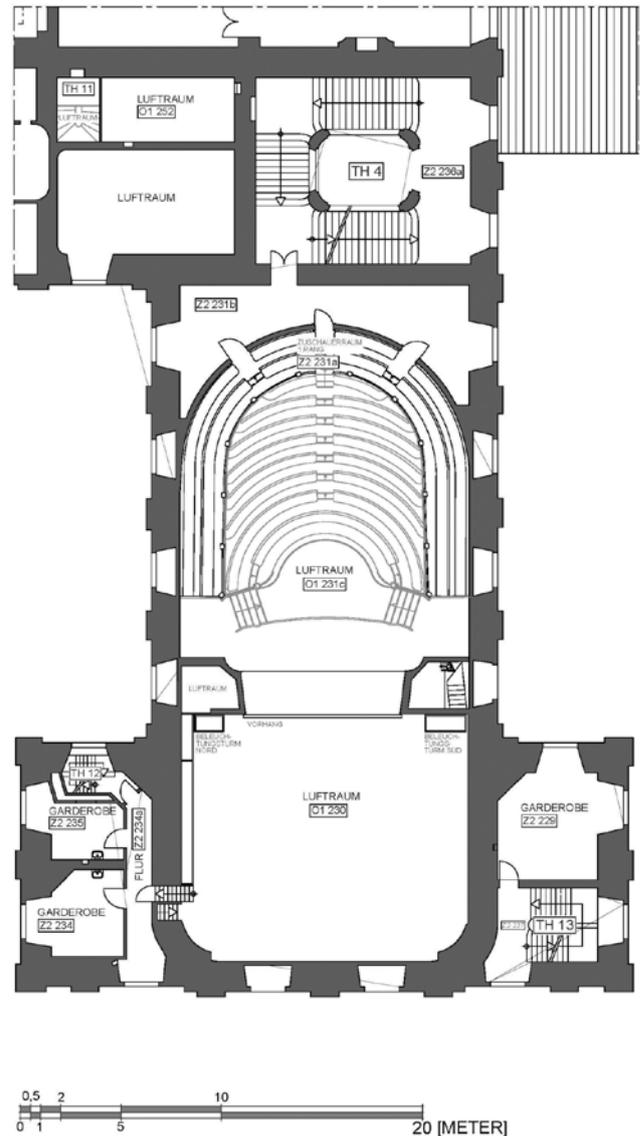


Abb. 1 Grundriss des Schlosstheaters

den Aspekten des Gesundheitsschutzes die nachhaltigste und auch die wirtschaftlichste Lösung gewesen. Sie hätte jedoch den Verlust der barocken Dachkonstruktion auf mindestens 300 qm Grundfläche bedeutet, einschließlich der erhaltenen Spuren der bauzeitlichen Theatertechnik. Durch eine Abschottung des Daches durch Einziehen einer Zwischendecke oberhalb der Bühne hätte diese zwar erhalten werden können, dies hätte jedoch zur Folge gehabt, dass die gesamte Bühnentechnik nicht mehr nutzbar gewesen wäre.



Abb. 2 Blick in den Zuschauerraum

Im Theater wären nur noch konzertante Aufführungen möglich gewesen.

In einem intensiven Dialog mit Denkmalfachbehörde, Nutzern und Zuwendungsgebern wurde daher ein Konzept entwickelt, das sowohl dem Denkmalwert des Hauses als auch den Anforderungen des Spielbetriebs gerecht wird: Die nicht denkmalwürdigen kontaminierten Holzbauteile wurden entfernt, um die Schadstoffbelastung möglichst zu reduzieren. Dies betraf insbesondere die nicht bauzeitlichen Konstruktionen der Unterbühne und des Schnürbodens, der durch eine funktionale Gitterrostebene ersetzt wurde. Die in situ verbliebene Dachkonstruktion wurde zunächst trocken gereinigt, danach erfolgte eine Intensivreinigung mit einem Vakuum-Waschverfahren. Danach wurden alle Oberflächen mit Schelllack maskiert, um ein weiteres Ausgasen der verbliebenen Schadstoffe zu hemmen. Dazu musste die gesamte Theatertechnik demontiert und anschließend neu installiert werden. Durch Kontrollmessungen des Schadstoffgehaltes in der Luft wurde der Sanierungserfolg nachgewiesen. Da jedoch die Langzeitwirkung der Beschichtung nicht nachgewiesen ist und mit der Zeit nachlässt, ist es in auch in Zukunft erforderlich, regelmäßige Reinigungszyklen und Schadstoffmessungen durchzuführen. Es wird davon ausge-

gangen, dass die Beschichtung nach ca. 15 Jahren wiederholt werden muss.²

Das gleiche Sanierungsverfahren wurde auch im zweiten Bauabschnitt in den Jahren 2019–2020 für die Dekontamination der Konstruktionshölzer im Zuschauerraum angewendet. Hier war vor allem der Bereich unterhalb des ansteigenden Gestühls betroffen, in dem zudem noch eine Umluftheizung installiert war. Diese Anlage war so konzipiert, dass sie die Raumluft aus dem Zuschauerraum ansog, erwärmte und wieder in das Theater zurückleitete. Da die Dichtigkeit der Heizungskanäle nicht gewährleistet werden konnte, musste die Anlage zurückgebaut und alternative Wege zur Temperierung des Zuschauerraumes gefunden werden. Die bereits im ersten Bauabschnitt erfolgte Wärmedämmung des Daches erlaubte es, ein Minimalkonzept zu entwickeln, um die Eingriffe in die Bausubstanz sowie in das Erscheinungsbild des Theaterraumes zu minimieren. So wurden zum einen die Anzahl und Größe bereits vorhandener versteckter Heizflächen erhöht. Ansonsten wurden lediglich im Zuschauerraum Anschlüsse für mobile Elektrokonvektoren vorgesehen, mit denen der Raum im Bedarfsfall vor Vorstellungsbeginn vorgeheizt werden kann. Von Seiten der Nutzer war dafür das Zugeständnis erforderlich, dass bei Extremwetterlagen die

Behaglichkeit der Zuschauer gegebenenfalls etwas eingeschränkt sein wird. Das Gleiche gilt auch für heiße Sommertage, da eine Klimatisierung nicht vorgesehen wurde, um die Eingriffe in das Denkmal gering zu halten. Es gibt lediglich eine Lüftungsanlage, die nur vor und nach den Vorstellungen bzw. in den Pausen genutzt werden kann, damit keine Störgeräusche die Darbietungen beeinträchtigen.

Den Anforderungen des Brandschutzes musste mit einer Vielzahl kleiner Maßnahmen begegnet werden. Zunächst wurde auch hier geprüft, wie bauliche Maßnahmen durch organisatorische Konzepte ersetzt werden können. So wird z. B. im Brandfall der Zuschauerraum durch eine Entrauchungsanlage entlüftet, die erforderliche Nachströmung der Frischluft erfolgt aber durch die Fenster im Foyer, die durch vorhandenes Personal von Hand geöffnet werden. Der zweite Rang ist nach wie vor nicht für Zuschauer geöffnet, da hier ein zweiter baulicher Rettungsweg nicht denkmalverträglich herstellbar ist. Die brandschutztechnische Abschottung der Bühne vom Zuschauerraum musste jedoch baulich erfolgen. Da der Einbau eines „Eisernen Vorhangs“, also eines Stahltores, das im Brandfall das Bühnenportal schließt, nicht möglich war, wurde ein Brandschutzvorhang installiert, der zusätzlich von einer oberhalb der Bühne bereits vorhandenen Sprinkleranlage befeuchtet wird. Das Wasser wird unterhalb der Bühne in einer Wanne aufgefangen und abgeleitet, damit die im Erdgeschoss darunterliegenden, aufwändig dekorierten Schlossräume bei einem möglichen Fehlalarm nicht geschädigt werden. Die Portalwand seitlich und unterhalb der Bühne, die als reine Holzwand konstruiert war, musste so ertüchtigt werden, dass eine Abschottung im Brandfall gewährleistet ist. Anspruchsvoll war auch die Aufgabe, zusätzliche technische Einrichtungen wie Sicherheitsbeleuchtung und Brandmeldeanlage möglichst unsichtbar in die bestehenden Räume zu integrieren. Hier war eine sehr kleinteilige Planung und intensive Abstimmung mit den Genehmigungsbehörden unerlässlich.

Am 17. September 2020 feierte das sanierte Schlosstheater seine Wiedereröffnung mit einer Inszenierung von Goethes „Faust“. Durch eine detaillierte Planung ist es gelungen, den Spielbetrieb in diesem einzigartigen Theater auch für die Zukunft zu sichern und dabei die Eingriffe in das Baudenkmal zu minimieren. Dies war nur möglich, weil ein Konzept gefunden wurde, das nicht versucht, die zahlreichen Herausforderungen allein mit baulichen Maßnahmen zu lösen. Eine enge Abstimmung mit den Nutzern und Genehmigungsbehörden führte dazu, dass organisatorische Alternativlösungen gefunden wurden. Die Betreiber des Theaters waren bereit, Einschränkungen zu akzeptieren, um eine möglichst behutsame Sanierung zu gewährleisten. Zur Wahrheit gehört aber auch, dass das Schlosstheater im Neuen Palais nach der Sanierung ein Pflegefall bleibt, der auch in Zukunft kontinuierliche Kontrolle und Betreuung benötigen wird.

Bildnachweis

- Abb. 1: Architekten Petersen GmbH
 Abb. 2: Hans Bach
 Abb. 3: Leo Seidel
 Abb. 4, 5: Peter-Michael Bauers

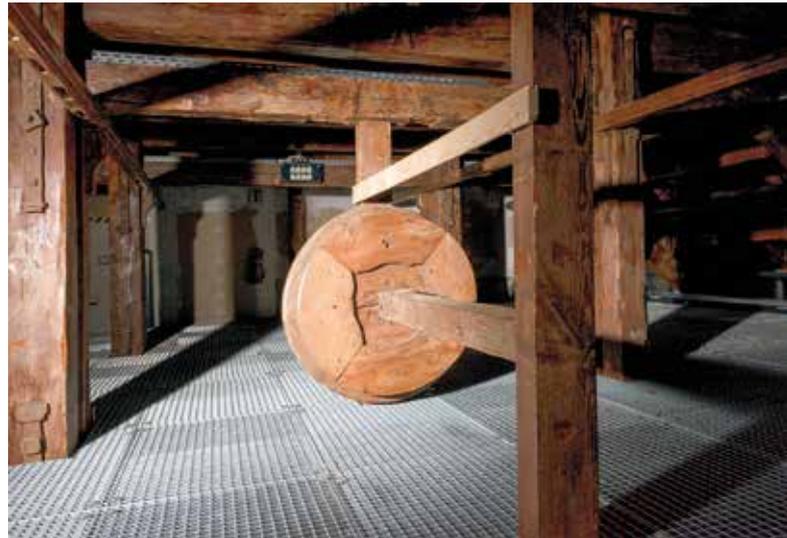


Abb. 3 Reste der barocken Bühnentechnik, darunter der neue Schnürboden



Abb. 4 Dachkonstruktion nach der Maskierung

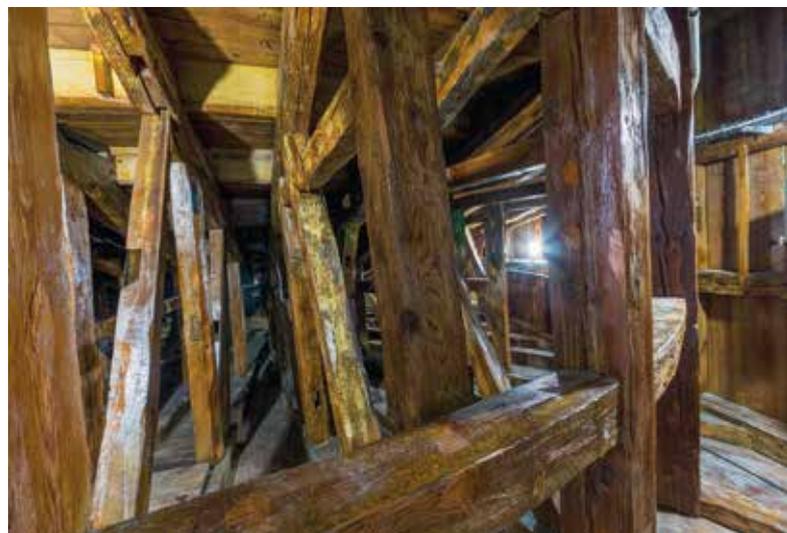


Abb. 5 Unterkonstruktion des Zuschauerraums nach der Maskierung

¹ Das Planungsteam bestand u. a. aus Projektleitung: Kerstin Laurenz, Dr. Olaf Saphörster, Heike Zeymer; Objektplanung: Architekten Petersen Gesellschaft von Architekten mbH, Berlin; Tragwerksplanung: Ingenieurbüro Dr. Krämer GmbH, Weimar; TGA-Planung 1. BA: BWE Ingenieurgesellschaft mbH, Mittenwalde; TGA-Planung 2. BA: EST Energie-System-Technik GmbH, Berlin; Schadstoffmanagement: NovaBiotec Dr. Fechter GmbH, Berlin

² Detaillierte Informationen zu den einzelnen Maßnahmen sind dargestellt in: Kerstin LAURENZ, Schadstoffsanierung ohne Substanzverlust – Die Dachsanierung am Theaterflügel des Neuen Palais, in: Ayhan AYRILMAZ/Volker THIELE (Bearb.), Zwischen Welt und Erbe – 10 Jahre Masterplan für die preußischen Schlösser und Gärten, Petersberg 2018.

Das barocke Heckentheater im Großen Garten Hannover Herrenhausen – zeitgemäße kulturelle Veranstaltungsformate der Stadtgesellschaft heute

Hans-Achim Körber

Das barocke Gartentheater hat neben historischen Theatergebäuden eine Außenseiterrolle. Dennoch soll hier Verbindendes im Fokus des Beitrags zum Tagungsband stehen, nämlich die Frage nach einer adäquaten Nutzung des Bauwerks aus dem 17. Jahrhundert innerhalb des kulturellen Angebots der Großstadt zu Beginn des 21. Jahrhunderts.

Das Gartentheater in der Zeit des Absolutismus und im Spiegel nachfolgender Jahrhunderte

Die Herrenhäuser Gärten gehören zur ehemaligen Sommerresidenz des Hofstaats in Hannover. Unmittelbar dem Schloss Herrenhausen zugeordnet war der barocke Garten mit seinem integrierten Gartentheater. Zwei Namen sind mit dem Ausbau des Großen Gartens eng verbunden: zum einen Kurfürstin Sophie von der Pfalz und zum anderen ihr geistiger Wegbegleiter, der Philosoph und Universalgelehrte

Gottfried Wilhelm Leibniz. Seit 1680 hatte sich Sophie mit großer Leidenschaft für den Ausbau des Großen Gartens eingesetzt und Leibniz wird auch bei der Gestaltung des Theaterboscquets 1689–1691 als Berater seinen Einfluss geltend gemacht haben. Ergänzt wurde das Raumprogramm noch durch das östlich des Schlosses in den Jahren 1694–1698 errichtete Galeriegebäude mit seinem Festsaal. Damit war der Rahmen für aufwändige, repräsentative Feiern im höfischen Leben geschaffen. Bemerkenswert ist aber, dass die prunkvolle Unterhaltung auf ein Fundament der Hochkultur gegründet war. Sophie folgte dem Bildungsanspruch des Hochadels, sie sprach Niederländisch, Deutsch, Englisch und auch fließend Französisch. Bildungsreisen führten sie auf „Grand Tour“ nach Italien und Frankreich, während sich in Hannover Europas Protagonisten der Künste trafen. So wirkte ab 1682 der Franzose Martin Charbonnier als Hofgärtner in Hannover, während italienische Palazzi als Vorbilder für die Architektur des Galeriegebäudes dienten. Der europäische Kulturaustausch war auch im Programm präsent



Abb. 1 Heckentheater in Hannover Herrenhausen, Blick über den Bühnenbereich nach Süden zum Bühnenprospekt

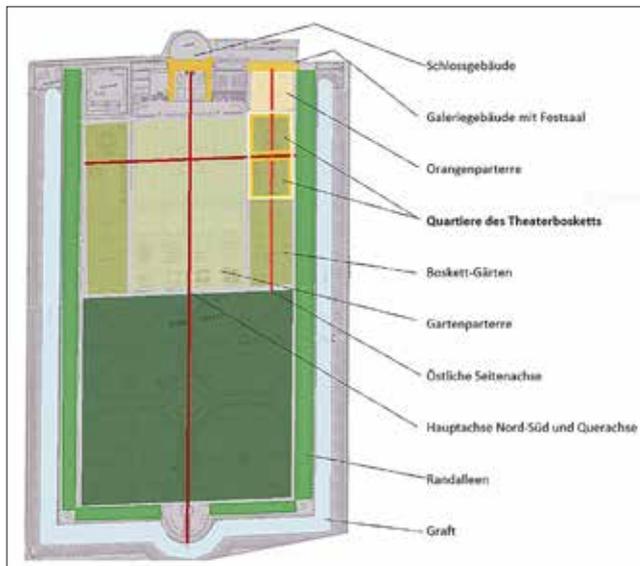


Abb. 2 Schematische Darstellung: Einbindung der beiden Quartiere des Theaterbosketts in das Ordnungs- und Achsensystem des Großen Gartens (Norden ist oben)

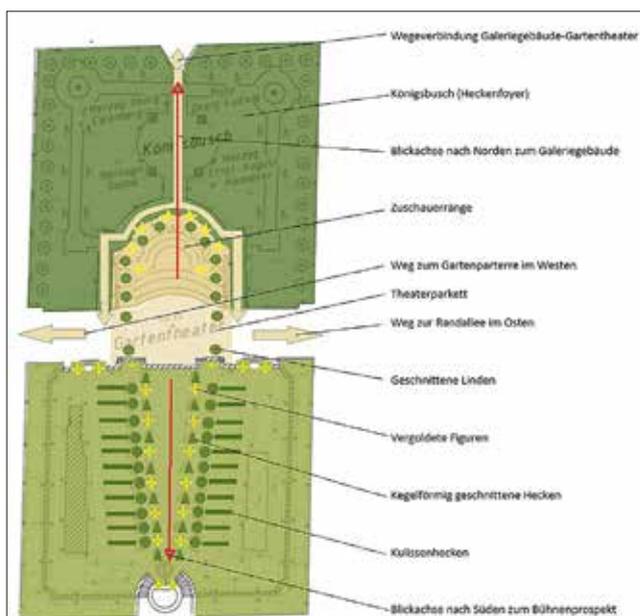


Abb. 3 Schematische Darstellung des Gartentheaters: die beiden quadratischen Quartiere mit Ausstattungselementen, Wegebeziehungen, Blick- und Symmetrieachsen (Norden ist oben)

mit dem Molière-Theater aus Frankreich sowie Operaufführungen und Kompositionen aus Italien.

Der Große Garten folgt in strenger Ordnung geometrischen Prinzipien. An die gartenseitige Südfassade des Schlosses grenzt das Broderie-Parterre, während der Waldbereich mit seinem orthogonalen und diagonalen Wegesystem und der großen Fontäne im Zentrum den Abschluss nach Süden bildet. Das auf die mittlere Symmetrieachse und den Haupteingang des Schlosses ausgerichtete Parterre wird von zwei Seitenachsen in Nord-Süd-Richtung begleitet: den Boskett-Gärten mit ihren raumbildenden Hecken.

Zur östlichen Seitenachse gehört auch das Theater-Boskett mit Verbindung über den Königsbusch (Hecken-Foyer) und das Orangerie zum Festsaal. Die durch das Zentrum des Gartenparterres in West-Ost-Richtung verlaufende Wegeachse mündet im Parkett des Theaters zwischen dem Quartier des Königsbuschs mit den eingerahmten Zuschauerrängen und dem Quartier des Bühnenbereichs. Die östliche Seitenachse des Gartens ist die Symmetrieachse des Galeriegebäudes und des Gartentheaters. Die Stufen der Zuschauerränge folgen zunächst einem segmentförmigen, dann einem halbkreisförmigen Grundriss. Die leicht erhöhte Bühne geht perspektivisch in die Tiefe und lenkt den Blick über die südliche Balustrade als Bühnenprospekt in die Weite des Gartens. Seitlich sind auf Parallelen zur westöstlichen Querachse die Kulissenhecken angelegt, jeweils zur Bühnenmitte hin im Wechsel akzentuiert durch kegelförmig geschnittene Pflanzungen und vergoldete Bleifiguren. Dieser Figureschmuck, eine Serienproduktion des ausgehenden 17. Jahrhunderts aus einer niederländischen Werkstatt, nimmt Bezug auf die Mythologie der griechischen Antike und begleitete nach der bauzeitlichen Konzeption auch den Zuschauerraum.

Anders als beim Teatro Olimpico in Vicenza (begonnen 1580 nach Plänen von Andrea Palladio), das die perspektivische Tiefe durch Illusionsmalerei auf den Kulissen erzeugte, ist die Bühne des Gartentheaters in einer Ausdehnung von fast 50 Metern real beispielbar. Die Perspektivwirkung wird lediglich verstärkt durch den Bühnenfall (den nach hinten 1,45 Meter ansteigenden Bühnenboden) und die nach hinten verkürzten Abstände der Kulissenhecken zur Mittelachse. Alles ist angelegt auf die Inszenierung festlicher Veranstaltungen. Die Grenze zwischen Bühne und Zuschauerraum war durchlässig. Im vorderen Bühnenbereich konnten Fürstenlogen eingerichtet werden und wenn das Gartentheater als „Ballsaal“ genutzt wurde, mutierte die Bühne zum Tanzboden.

Als die Kurfürstin Sophie von der Pfalz im Jahr 1714 verstarb, hatte sie ihr Lebenswerk, den Großen Garten in Hannover-Herrenhausen, vollendet. Ihr Sohn begründete im gleichen Jahr als Georg I., König von Großbritannien die Personalunion. Mit dem Umzug des Hofstaats nach London war der Fokus der Aufmerksamkeit von Hannover soweit abgezogen, dass der Barockgarten, für gelegentliche Besuche noch in Pflege gehalten, die Zeit ohne Anpassung an den Zeitgeschmack englischer Landschaftsgärten überdauern konnte.

Das Jahr 1763 markiert einen wichtigen Paradigmenwechsel: In der Regierungszeit von König Georg III., der wenig Interesse an der Residenz in Hannover zeigte, wurden die Tore des Großen Gartens für die allgemeine Bevölkerung geöffnet.

Kritische Jahre begannen für den Garten im Jahr 1866 mit der Annektierung des 1814 begründeten Königreichs Hannover als preußische Provinz. Der Garten blieb beschlagnahmter Privatbesitz im fremden Territorium, so dass sich niemand mehr für die Pflege verantwortlich fühlte. In den 1930er Jahren war aus der in präziser geometrischer Form berechneten Inszenierung eine romantische Naturbühne geworden. Gleichwohl war die Bedeutung des bedrohten Gartendenkmals inzwischen erkannt. So übernahm



Abb. 4 Blick von den Zuschauerrängen nach Norden in die Wegeachse Königsbusch-Orangerparterre-Mittelrisalit Galeriegebäude mit Festsaal. Auch in westöstlicher Richtung führt ein Weg vom Mittelpunkt des Broderie-Parterres mit offener Sichtverbindung zum Theaterparkett.

schließlich die Stadt Hannover 1936 Besitz und Pflege des Großen Gartens. Während manche phantasievollen Interpretationen den bauzeitlichen Zustand zu übertreffen suchten, standen nun doch auch Anforderungen „zeitgemäßer Aufführungspraxis“ im Vordergrund: Das Theater wurde an den seitlichen Zugängen zum Parkett durch torartige Heckenpflanzungen vom Wegesystem des Großen Gartens abgeschirmt. Ein neu angelegter Orchestergraben beeinträchtigte die Durchlässigkeit der Grenze zwischen Bühne und Zuschauerraum. Die Blickbeziehung zum Galeriegebäude war durch die den zweiten Rang nach Norden begrenzende Bepflanzung eingeschränkt. Die Zugeständnisse an die Aufführungspraxis fanden in den 1950er Jahren ihre Fortsetzung, indem der innere Baumring auf den Rängen ersatzlos gefällt wurde. Die inzwischen dezimierte Anzahl der vergoldeten Bleifiguren war auf den Bühnenbereich beschränkt. Wichtige Elemente, die die Bühne und den Zuschauerbereich als Einheit des Theaterbosketts und Bestandteil des Großen Gartens zusammengefasst hatten, waren damit verloren gegangen.

Rückgewinnung der raumbildenden Charakteristika aus der Bauzeit des barocken Gartentheaters¹

Die Umbauten im 20. Jahrhundert hatten das Gartentheater als Veranstaltungsort isoliert und dabei die Einbindung in die Gesamtanlage des Großen Gartens vernachlässigt. Die aktuelle Diskussion der denkmalpflegerischen Zielstellung

hat diesen Eingriffen keinen eigenen Wert zuerkannt. So wurden die begrenzenden Hecken im Parkettbereich zurückgenommen und die Durchdringung des Theaterbosketts durch das Wegesystem des Gartenparterres wieder geöffnet.

Ebenso ist die östliche Seitenachse des Gartens als Blickachse zum Mittelrisalit des Galeriegebäudes freigestellt worden. Die Besonderheit, dass Bühne und Zuschauerraum zu einem „Festsaal“ zusammenwachsen können, ist wieder herausgearbeitet und erlebbar gemacht worden durch den Rückbau des Orchestergrabens sowie die einheitliche Neupflanzung der inneren Baumreihe auf der Bühne und den Zuschauerrängen. Durch die Restaurierung der für lange Zeit eingelagerten, im Original erhaltenen vergoldeten Bleifiguren und die zwischenzeitlich erstellten Abgüsse war es möglich, das Figuren-Programm wieder auf der Bühne und als nördlichen Abschluss des Amphitheaters zu vervollständigen.

Zeitgemäße Veranstaltungsformate im historischen Gartentheater

Mit einem bunten, vielseitigen Veranstaltungsprogramm konnten nach Durchführung der genannten Maßnahmen im Gartentheater 2021 wieder die „Sommernächte“ gefeiert werden. Das Gartentheater hat kein Ensemble und wird über szenisches Theater hinaus nach den Konzepten des Kultursommers in den Herrenhäuser Gärten mit Konzerten, Lesungen, Tanzveranstaltungen und Freiluftkino bespielt. Der Konflikt ist also programmiert: Die Zugeständnisse an die



Abb. 5 Blick nach Norden von der Bühne zum Zuschauerraum; das vervollständigte Figurenprogramm und der innere Baumring verbinden die Bühne und den Zuschauerraum. Der Durchblick zum Mittelrisalit des Galeriegebäudes ist wieder freigestellt.

Veranstaltungspraxis sind zurückgebaut worden bis auf die abstrakt mathematische Form der barocken Anlage. Somit ist in jedem Fall die Installation temporärer Bühnentechnik erforderlich, d. h. Beleuchtung, Beschallung, räumliche Abgrenzung und Überdachung oder Kinoleinwand. Die Denkmalpflege unterstützt die kulturelle Nutzung und kann daher zumindest alle reversiblen Einbauten, die keine substanziellen Schäden hinterlassen, akzeptieren. Das kann gut gelingen mit Maßnahmen, die den Genius Loci stärken, aber auch weniger gut bei Installationen, die gegen den Charakter des Gartentheaters erzwungen werden.

Ohne Einschränkung der Bandbreite künstlerischer Intervention muss es darum gehen, begünstigt durch den historischen Ort unverwechselbare kulturelle Erfahrungen zu ermöglichen. Zu fragen ist also, ob das Baudenkmal nur als Hindernis für die jeweiligen Veranstaltungen wahrgenommen werden muss oder ob es nicht vielmehr als Gegenstand des aktuellen Diskurses angesprochen werden kann: Der Große Garten in Hannover-Herrenhausen ist inzwischen ein „Bürgergarten“ für alle, er ist gleichzeitig ein musealer Ort, der wichtige Zusammenhänge der Geschichte repräsentiert. Das Theaterboskett muss daher auch über Tag für Besucher des Gartens zugänglich und in seiner Gestalt erfahrbar bleiben. Eine Besonderheit der deutschen Orchester- und Theaterlandschaft als „immaterielles Kulturerbe“ ist die breite regionale Aufstellung, die eine wichtige Wurzel in den vielen deutschen Kleinstaaten des 17. und 18. Jahrhunderts hat, bis heute nachwirkend in der Kulturhoheit der Länder und dem kulturellen Selbstbewusstsein der Städte. Wenn es in

absolutistischer Zeit den privilegierten Adelshäusern vorbehalten war, sich mit Musik und Theater auf der Grundlage des europäischen Bildungskanons unterhalten zu lassen, so gilt es in der demokratischen Gesellschaft heute, diesen Bildungsauftrag als Schlüssel zu Integration und Teilhabe für alle zu transformieren. Das bedeutet aber auch, dass das kulturelle Angebot kein Konsumgut ist, sondern die Einladung zu Interaktion und Begegnung sowohl zwischen Darstellern und Publikum als auch der Besucher und Besucherinnen untereinander.

Die durchlässige Grenze zwischen Bühne und Zuschauerraum sowie die Einbindung des Theaterbosketts in den Großen Garten eröffnen Potentiale, die immer wieder neu zu entdecken sind: Das Programmheft für die kulturellen Sommernächte informiert, dass die Eintrittskarten bereits zwei Stunden vor der Veranstaltung zum Besuch des Großen Gartens berechtigen, und auch nach den Veranstaltungen steht der illuminierte Garten offen. Der Veranstaltungsort ist also eingebettet in einen attraktiven öffentlichen Ort, an dem das Publikum Teil der Choreographie wird und im Gedankenaustausch eine aktive Rolle erhält.

Zusammenfassend bleibt festzuhalten, dass der Sonderfall des barocken Gartentheaters die Erkenntnisse im Umgang mit historischen Theatergebäuden bestätigt. So gilt es, den Widerstandsmoment und die Reibung, die die historische Spielstätte der aktuellen Aneignung entgegenstellt, als Chance zu nutzen, um in der Auseinandersetzung mit dem kulturellen Erbe unverwechselbar Aktuelles und Neues entstehen zu lassen.

Literatur

Rudolf MEYER, Hecken- und Gartentheater in Deutschland im XVII. und XVIII. Jahrhundert, Emsdetten 1934.

Urs BOECK, Zwei höfische Festräume: Gartentheater und Galeriegebäude, in: Marieanne von KÖNIG (Hrsg.), Herrenhausen – Die königlichen Gärten in Hannover, Göttingen 2006, S. 61–78.

Die Kunstdenkmäler der Provinz Hannover, Bd. 1, Heft 2: Stadt Hannover, Teil 2, Denkmäler der eingemeindeten Vororte, Hannover 1932.

Bildnachweis

Abb. 1–5: Hans-Achim Körber, Stadtdenkmalpflege Hannover, Aufnahmedatum der Fotos 19. 10. 2021

¹ Die Planung wurde 2020/21 umgesetzt von Dittloff+Paschberg Landschaftsarchitekten, Hamburg auf der Grundlage des Gutachtens von Heike Palm, Das Theaterboskett des Großen Gartens in Hannover-Herrenhausen – Geschichte und Zuordnung des Bestands, Hannover 2007, unterstützt und fachlich beraten von

Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern der Herrenhäuser Gärten, Direktor Ronald Clark, des Fachbereichs Umwelt und Stadtgrün, des Fachbereichs Gebäudemanagement sowie des Niedersächsischen Landesamts für Denkmalpflege und der Stadtdenkmalpflege Hannover.

An die Decke gegangen – die denkmalgerechte Grundinstandsetzung der Staatsoper Unter den Linden

Brit Münkewarf

Die Berliner Opernlandschaft ist vielschichtig: Sie bietet gleich drei Opernhäuser, die als Baudenkmale eine unvergleichliche Baugeschichte der Berliner Bühnen und ihres Bestehens in unterschiedlichen politischen Systemen erzählen. Ältestes der drei Opernhäuser ist die ehemalige Königliche Hofoper (erbaut 1741–1743, ab 1919 Preußische Staatsoper, ab 1955 Deutsche Staatsoper, heute Staatsoper Unter den Linden), deren Grundinstandsetzung in der Zeit von 2010 bis 2017 im Folgenden nachvollzogen werden soll (Abb. 1). Die nur wenige hundert Meter entfernte Komische Oper wurde 1891/92 durch die Wiener Theaterarchitekten Fellner & Helmer errichtet und erfuhr aufgrund von Kriegsschäden, eines erhöhten Platzbedarfs und technischer Mängel 1966/67 durch Kunz Nierade eine ungewöhnliche Umgestaltung: Der Theatersaal im Stil des Wiener Spätbarock wurde erhalten, während um ihn herum ein sachlicher Neubau mit schlichter Sandsteinplattenfassade entstand.¹ Ein anderes Schicksal ereilte das dritte der Berliner Opernhäuser, die Deutsche Oper in Charlottenburg. Statt einer Rekon-

struktion oder Umgestaltung folgte dem 1911/12 von Heinrich Seeling errichteten und im Krieg zerstörten Haus ein vollständiger Neubau. Fritz Bornemann schuf 1957–1961 hiermit in West-Berlin das bis heute größte der drei Häuser, das als monumentaler, querrrechteckig gelagerter Kubus mit Beton-Kiesel-Fassade als einziges Berliner Opernhaus einen modernen Saal mit störungsfreien Sichtbeziehungen zur Bühne bietet.²

Die Notwendigkeit einer Modernisierung und Grundinstandsetzung der Staatsoper Unter den Linden zwischen 2010 und 2017 hatte sich aus technischen Mängeln und einer veralteten theatertechnischen Ausstattung ergeben, die den Spielbetrieb aus Nutzersicht stark einschränkten. Auch Klimatechnik, Brandschutz, Barrierefreiheit und Gebäudesicherheit sollten im Rahmen der Maßnahmen verbessert werden. Das 1743 eröffnete Königliche Opernhaus konnte zum Maßnahmenbeginn auf mehr als 250 Jahre Spielbetrieb und eine bewegte Geschichte zurückblicken, die sich bis heute in seiner baulichen Gestalt niederschlägt.



Abb. 1 Berlin, Staatsoper Unter den Linden, Ansicht von Nordwesten (2018)

Friedrich II. gab das Königliche Opernhaus 1740 als Teil des Forum Fridericianum in Auftrag, das mit der St.-Hedwigs-Kathedrale, der Königlichen Bibliothek und dem Prinz-Heinrich-Palais ein neues Zentrum der preußischen Residenzstadt ausbilden sollte – heute liegt das Haus im Herzen der Hauptstadt. Der Architekt Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff gestaltete den Außenbau nach dem Vorbild englisch-palladianischer Landsitze mit monumentalem Säulenportikus, während er im Innenraum auf üppige Rokoko-Ornamente zurückgriff. Die Lindenoper gilt als das erste Theater überhaupt, das nicht Bestandteil einer Residenz war, sondern als freistehendes Bauwerk errichtet wurde.³

Wenn auch die Staatsoper auf den ersten Blick als Fragment der historischen Mitte Berlins erscheint, ist sie doch eigentlich ein bauliches Palimpsest, das heute in erster Linie als Denkmal aus der Zeit des DDR-Wiederaufbaus zu verstehen ist. Bereits in den 1780er Jahren hatte das Opernhaus durch Carl Gotthard Langhans im Bereich der Bühne und des Zuschauerraums erste Umbauten zur Verbesserung der Sichtbeziehungen erfahren. Nach einem verheerenden Brand im Jahr 1843, bei dem der Bau bis auf die Grundmauern zerstört wurde, erfolgte der Wiederaufbau anschließend nach Plänen von Carl Ferdinand Langhans. Zäsuren stellten der 1910 ergänzte Bühnenturm und die Umbauarbeiten durch Eduard Fürstenau 1926–1928 dar, bei denen neben der Erneuerung der technischen Ausstattung die Seitenbühnen vergrößert wurden, was eine starke Veränderung der Gebäudekubatur nach sich zog.⁴ Doch auch diese bauliche Version der Lindenoper ist nicht überliefert, denn durch schwere Bombenangriffe der Alliierten im Zweiten

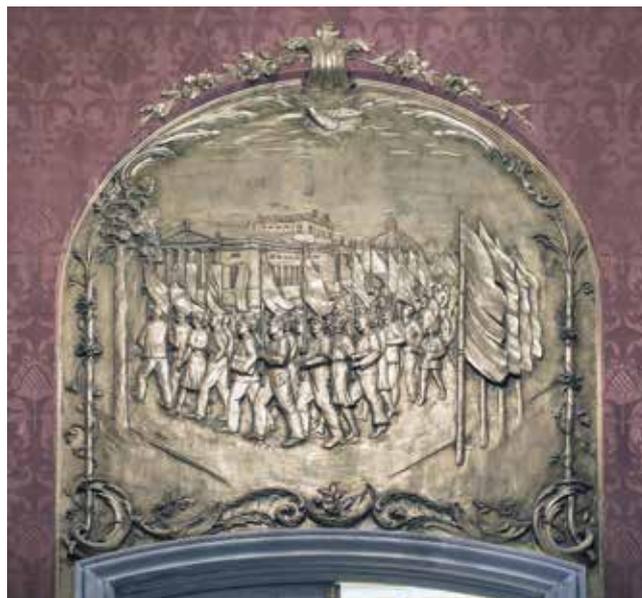


Abb. 2 Berlin, Staatsoper Unter den Linden, Goldstuck-Supraporte innerhalb der ehem. DDR-Regierungslogen, 1951–1955 (2018)

Weltkrieg wurden große Teile des Baus zerstört. Der jüngste Sanierungsprozess orientierte sich daher an der Gestaltung Richard Paulicks, der die Staatsoper zwischen 1951 und 1955 im „Geist Knobelsdorffs“⁵ und unter Berücksichtigung bauzeitlicher Planunterlagen mit Anpassungen

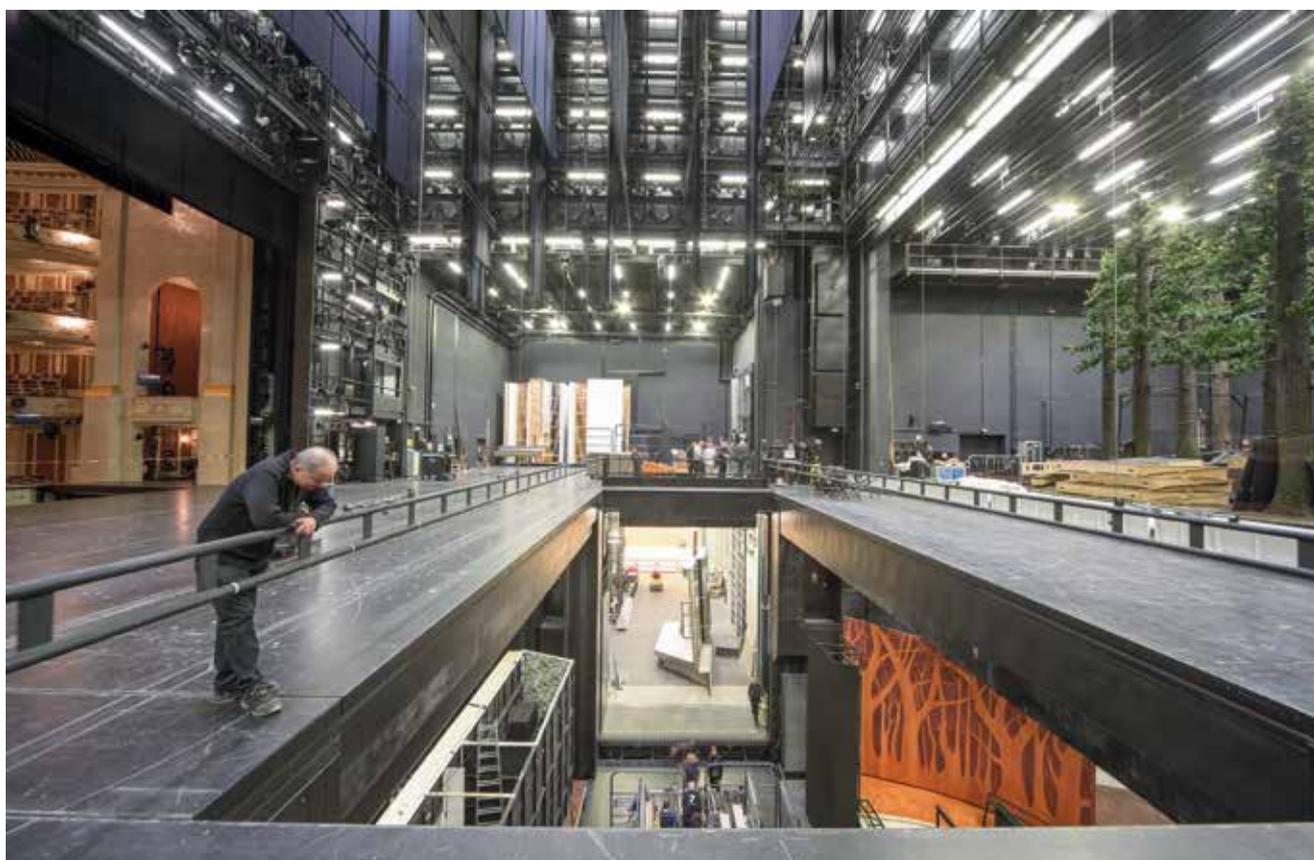


Abb. 3 Berlin, Staatsoper Unter den Linden, Blick in den modernisierten Bühnenbereich (2018)



Abb. 4 Berlin, Staatsoper Unter den Linden, Vorzustand des Zuschauersaals

an zeitgemäße Nutzungsanforderungen wieder aufbaute. Dieses Vorgehen stellt eine Besonderheit dar, da die restlichen historischen Bauten am Forum Fridericianum mit einem modernen Interieur wiederaufgebaut wurden. Dennoch erfuhr auch das Opernhaus eine Umdeutung vom Symbol des preußisch-feudalen Berlins zum sozialistischen Kulturtempel, die sich bis heute in den Goldstuck-Supraporten innerhalb der ehemaligen DDR-Regierungslogen abzeichnet, die demonstrierende Arbeiterinnen und Arbeiter auf der Prachtstraße Unter den Linden zeigen (Abb. 2). Durch einen 2008 vom Land Berlin ausgelobten beschränkten Wettbewerb zur Sanierung der Staatsoper wurde der 1979 in die Denkmalliste eingetragene Bau erneut zum Politikum: Der prämierte Entwurf von Klaus Roth Architekten sah eine nicht-denkmalgerechte, zeitgenössische Neugestaltung des Zuschauersaals vor, was den Verlust des historisierenden Erscheinungsbildes bedeutet hätte. Infolge nachdrücklicher Appelle von Politik, Prominenz, Öffentlichkeit⁶ und nicht zuletzt der Berliner Denkmalbehörden, die sich gegen den Siegerentwurf und für einen Umgang mit dem Bestand aussprachen, erfolgte 2009 ein öffentliches Vergabeverfahren, bei dem das Architekturbüro HG Merz mit der denkmalgerechten Sanierung und bedarfsgerechten Umgestaltung des historischen Opernhauses beauftragt wurde.

Ausgangspunkt der bis 2017 folgenden Instandsetzungsmaßnahmen war die Entwicklung einer Erhaltungsstrategie, als deren Ziel die größtmögliche Wahrung des Bestandes und die Orientierung am Entwurf Richard Paulicks, unter bestmöglicher Berücksichtigung der Nutzungsbedarfe, festgehalten wurden. Der denkmalpflegerische Fokus lag hier-

bei auf den Fassaden und den Publikumsbereichen, sodass Bedenken gegenüber dringend notwendigen Maßnahmen im Technik- und Bühnenbereich unter der Bedingung zurückgestellt wurden, dass diese keine Veränderungen des äußeren Erscheinungsbildes nach sich ziehen durften (Abb. 3).⁷ Die Maßnahmen an den Fassaden beschränkten sich daher größtenteils auf konservatorische Arbeiten, die Restaurierung des Skulpturenschmucks und die Rekonstruktion der Paulick'schen Farbfassung.⁸

Im Inneren wurden unter anderem Feuchtigkeitsschäden behoben, Schadstoffe entfernt, Farbfassungen nach Befunden aus den 1950er Jahren erneuert, zahlreiche Ausstattungstücke restauriert und unzutragliche Ergänzungen der 1970er und 1980er Jahre rückgebaut. Aktuelle Brandschutzanforderungen mussten erfüllt und eine neue barrierefreie Erschließung ermöglicht werden. Für eine gewünschte Verbesserung der Sichtbeziehungen im Zuschauerraum konnte allerdings keine überzeugende denkmalverträgliche Lösung gefunden werden – die erforderlichen Maßnahmen hätten einen zu starken Eingriff in den Bestand bedeutet.

Die von Nutzerseite gestellten Anforderungen an die Akustik im Zuschauerraum erforderten ebenfalls folgenreiche Eingriffe, die den Denkmalbehörden die grundlegende Abwägung zwischen erheblichen denkmalpflegerischen Bedenken und den beinahe diametral gegenüberstehenden Nutzeransprüchen, die sich durch die inhaltliche Ausrichtung des Opernhauses bedingten, abverlangte. Um den langfristigen Erhalt und die Nutzbarkeit des Opernhauses zu sichern (Abb. 4) genehmigte die Denkmalpflege nach intensiver Abwägung schließlich die Anhebung der Saal-

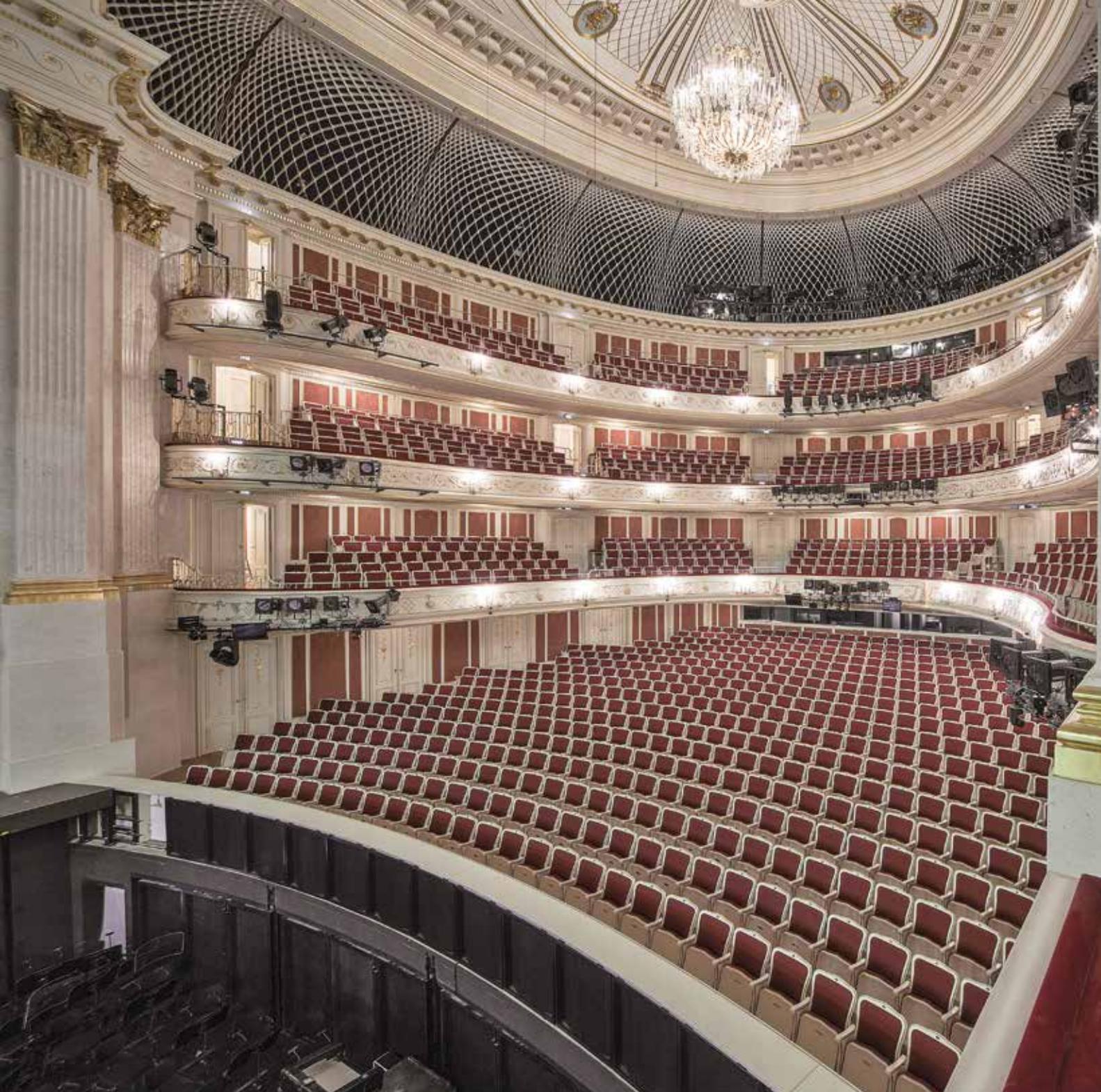


Abb. 5 Berlin, Staatsoper Unter den Linden, Zuschauersaal nach Abschluss der Maßnahmen mit angehobenem und ergänztem Deckenspiegel (2018)

decke um mehrere Meter, wodurch eine Verlängerung der Nachhallzeit erwirkt wurde. Unabdingbare Voraussetzung für die denkmalpflegerische Genehmigung eines so massiven Eingriffs in Gestalt und Kubatur des Raumes war der Erhalt der bauzeitlichen Stuckdecke durch Ausbau vor Maßnahmenbeginn und der anschließende Wiedereinbau in veränderter Lage.⁹ Mit der Gestaltung des dadurch neu entstandenen Zwischenraums als zeitgenössische Interpretation des Stuckmotivs der bauzeitlichen Saaldecke fügte HG Merz dem Saal eine deutlich ablesbare neue Zeitschicht hinzu und schuf damit ein innovatives Beispiel für konzeptuelles Weiterbauen im Bestand (Abb. 5). Das ausführende

Architekturbüro HG Merz wurde für seine Sanierung der Staatsoper 2018 unter anderem mit dem BDA Preis Berlin ausgezeichnet.

Als ältestes der drei Berliner Opernhäuser bildete die Grundinstandsetzung der Staatsoper Unter den Linden den Auftakt eines neuen Kapitels der hauptstädtischen Operbaugeschichte. So wurde zwischen 2011 und 2015 auch die Deutsche Oper saniert. Hier waren die Eingriffe in den Bestand weitaus geringer, da diese sich auf die brandschutztechnische Ertüchtigung des Baus und die Sanierung der Bühnentechnik fokussierten. Ab 2023 soll nun die Komische Oper um einen Erweiterungsbau für Probebühnen und Büro-

flächen von kadawittfeldarchitektur ergänzt und das Stammhaus ebenfalls denkmalgerecht saniert werden. Die Berliner Denkmalpflege wird sich daher auch bei diesem Operngebäude intensiv fachlich einbringen und für die Erhaltung der denkmalprägenden Zeitschichten des Gebäudes und seiner Ausstattung einsetzen.

Literatur

- Michael FORSYTH, *Bauwerke für Musik: Konzertsäle und Opernhäuser, Musik und Zuhörer vom 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, München 1992.
- Frederik HANSEN, Staatsoper: Entscheidung fällt bis 17. Juli, Wovoreit will Klarheit vor der Sommerpause, in: *tagespiegel.de* vom 05.07.2008 (Quelle: <https://www.tagespiegel.de/kultur/staatsoper-entscheidung-faellt-bis-17-juli-wovoreit-will-klarheit-vor-der-sommerpause/1272348.html>, letzter Aufruf: 13.12.2021).
- Bettina HÄFNER, Norbert HEULER, Volker HÜBNER und Christiane OEHMIG, *Weiterbauen in gestalterischer Kontinuität – Die denkmalgerechte Grundinstandsetzung der*

Staatsoper Berlin 2009–2017, Ms. im Landesdenkmalamt, Berlin 2020.

Landesdenkmalamt Berlin (Hrsg.): *Deutsche Staatsoper Berlin. (Beiträge zur Denkmalpflege in Berlin, Heft 28)* Berlin 2008.

Christiane OEHMIG und Volker HÜBNER, Dorotheenstadt, in: *Landesdenkmalamt Berlin (Hrsg.), Denkmale in Berlin. Bezirk Mitte, Ortsteil Mitte (= Denkmaltopographie Bundesrepublik Deutschland)*, Petersberg 2003, S. 244–311.

Karl-Heinz WUTHE, Entstehung und Gestaltung, in: *Bühnentechnische Rundschau. Zeitschrift für Theatertechnik, Bühnenbau und Bühnengestaltung. Deutsche Oper Berlin: Entstehung und Gestaltung, Maschinerie und Technik*, Heft 6, Dezember 1961, 55. Jahrgang, S. 15–19.

Bildnachweis

Sämtliche Abbildungen: Landesdenkmalamt Berlin, Foto: Wolfgang Bittner

¹ Vgl. OEHMIG und HÜBNER, *Dorotheenstadt*, 2003, S. 283.

² Vgl. WUTHE, *Deutsche Oper*, 1961, S. 15 ff.

³ Vgl. FORSYTH, *Bauwerke für Musik*, 1992, S. 101.

⁴ Vgl. OEHMIG und HÜBNER, *Dorotheenstadt*, 2003, S. 259 f.

⁵ Richard Paulick, zitiert nach: OEHMIG und HÜBNER, *Dorotheenstadt*, 2003, S. 260.

⁶ Laut einer Forsa-Umfrage im Jahre 2008 im Auftrag des Vereins der Freunde der Staatsoper sprachen sich 86 Prozent der Berlinerinnen und Berliner für den Erhalt des Zuschauerraums in seiner historisch überlieferten Form aus. Siehe dazu HANSEN, *Staatsoper*, 2008.

⁷ Vgl. HÄFNER u. a., Ms. *Staatsoper*, 2020, S. 8.

⁸ Ebd., S. 21 ff.

⁹ Vgl. HÄFNER u. a., *Staatsoper*, 2020, S. 35 ff.

Theater Koblenz – Zeitgenössische Kunst im Baudenkmal

Markus Dietze

Wir in Koblenz versuchen, die Grenzen, die uns möglicherweise die historische Architektur aufzuzeigen scheint, als kreative Herausforderung zu begreifen, um über eine zunächst bestehende reale Beschränkung zu tatsächlich ungewöhnlichen und neuen ästhetischen Theaterformen zu gelan-

gen. Das funktioniert natürlich, wie alles in der Kunst, mal großartig, mal gut, mal weniger gut. Festzuhalten ist allerdings: Es entsteht auf jeden Fall spannenderes, sehenswerteres und vielfältigeres Theater in der fortwährenden ästhetischen und technischen Reibung am historisch Gegebenen,



Abb. 1 Blick in den Zuschauerraum des Theaters Koblenz nach der erneuten denkmalrechtgerechten Sanierung von Bestuhlung und Böden 2020/2021

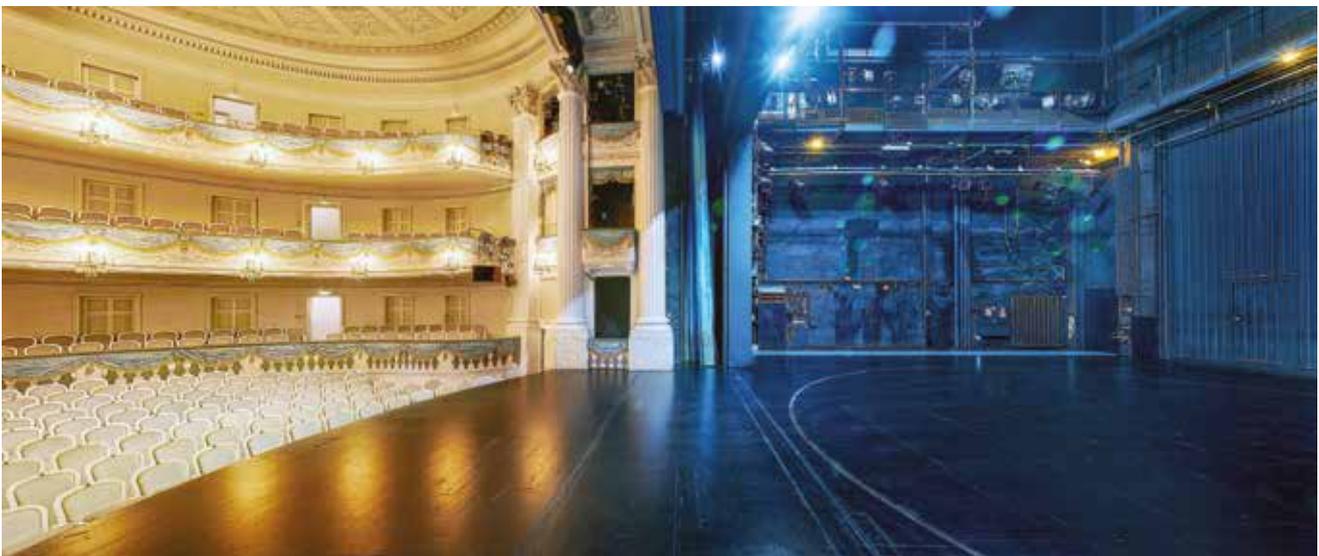


Abb. 2 Schnittbild (Panorama) entlang der „Portalachse“. Sehr gut erkennbar ist hier der Gegensatz zwischen dem historischen Zuschauerraum und dem gewissermaßen zeitgenössischen Bühnenraum.



Abb. 3 Panorama-Ansicht des Bühnenraums in Richtung des historischen Theatersaals



Abb. 4 Sanierung der Lüftungszentrale im historischen Dachbereich des Zuschauerraums. Zu sehen sind hier auch die ältesten erhaltenen Holzbestandteile der historischen Dachkonstruktion.



Abb. 5 Theater Koblenz, Ansicht der historischen Fassade am Deinhardplatz



Abb. 6 Festveranstaltung 30 Jahre Freundeskreis Theater Koblenz, 2012

als wenn wir den historisch bestehenden Raum einfach nur mit Theater „füllen“ würden.

Dieses Bewusstsein gilt es auch bei den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern immer wieder zu schärfen. Dabei sorgen die besonderen Herausforderungen des Arbeitens in einem historischen Theatergebäude zum Beispiel bei den Theaterwerkstätten für besonders schöne Herausforderungen: Als es vor einigen Jahren darum ging, den wunderbar bemalten Hauptvorhang des Theaters denkmalschutzgerecht zu erneuern, konnten wir das aus eigener Kraft in unserer Dekorationswerkstatt und im Malersaal des Theaters Koblenz realisieren – ein Projekt, das gleichermaßen zufriedene ZuschauerInnen, DenkmalschützerInnen und Mitarbeitende hervorbrachte.

Ein dritter wichtiger Punkt ist tatsächlich die transparente Kommunikation mit der Öffentlichkeit (also in erster Linie mit unseren Besucherinnen und Besuchern): Immer wieder und immer wieder neu erklären, worin die besonderen Herausforderungen des täglichen Bespielens eines historischen und denkmalgeschützten Theaters bestehen, Verständnis wachsen lassen für die Schwierigkeiten, vor denen wir als KünstlerInnen oftmals stehen, und gleichzeitig klarmachen, dass der große Wert dieses historischen Theaters für die Stadtgesellschaft eben auch darin besteht, dass es seit über 230 Jahren tatsächlich durchgehend bespielt und als Theater genutzt wurde und wird.

Gerade heutzutage ist es ja besonders wichtig, transparent und deutlich zu erklären, warum bestimmte an sich sicherlich wünschenswerte Dinge nicht oder nur sehr kompliziert zu erreichen sind (z. B. beim Thema „Barrierefreiheit“). Auch müssen wir unseren zum Teil langjährigen AbonnentInnen auch stets aufs Neue erklären, dass in Koblenz Spielplanentscheidungen eben nicht nur mit dem inhaltlichen Willen der Theaterleitung und dem Können der künstlerischen Ensembles, sondern auch mit der Architektur ihres geliebten Theaters zu tun haben. Alles in allem lässt sich sagen, dass die bei uns gelebte Verbindung zwischen den Verpflichtungen gegenüber der architektonischen Vergangenheit, den Wünschen und Anforderungen der Gegenwart und der Aufgabe, dass das Theater in Koblenz auch in Zukunft als produzierendes Ensemble- und Repertoiretheater einen guten Stand hat, in ihrer Komplexität und ihren Herausforderungen an die Kommunikation nach innen wie außen tatsächlich hoch aktuell und in diesem Sinne zeitgenössisch ist, wenn ich mir die Entwicklungen in unserer Gesellschaft insgesamt betrachte.

Bildnachweis

Alle Fotos: Matthias Baus für das Theater Koblenz



KONZERTHAUS BERLIN

II

Vom Hoftheater zur bürgerlichen Selbstdarstellung – Theaterräume des 19. Jahrhunderts



Zeitschichten und Dauerhaftigkeit – zu den Theaterbauten des langen 19. Jahrhunderts

Sigrid Brandt

Die Fülle der im langen 19. Jahrhundert errichteten Theaterbauten sind ein Ereignis, das seinesgleichen sucht. Die Website www.theatre-architecture.eu nennt, beginnend mit dem Jahr 1796, allein für Deutschland 274 Suchergebnisse – und dies sind sicherlich noch nicht alle. Nur wenige dieser Bauten haben die Zeitläufte ohne tiefgreifende bauliche Umgestaltungen überstanden; neue technische Anforderungen und Möglichkeiten einerseits und die verheerenden Weltkriege des 20. Jahrhunderts andererseits haben den Bestand erheblich gemindert. Vor allem die Innenarchitekturen sind in ursprünglichem Zustand kaum noch erhalten.

Das Goethe-Theater in Bad Lauchstädt, errichtet 1802 unter maßgeblicher Beteiligung Johann Wolfgang von Goethes, ist eines der wenigen Beispiele. Der Bau von schlichter, eleganter Gestalt sowohl im Äußeren als auch im Inneren hat sämtliche Vernachlässigungen und Abrissabsichten überstanden (Abb. 1 und 2). Die Kritik des frühen bürgerlichen Zeitalters am barocken Theater, die sich hier in einer bescheiden-zurückhaltenden Architektur Bahn bricht, ist bekannt – sie wandte sich insbesondere gegen das Auditorium und den Typus des Logenrangtheaters mit bis zu sechs übereinanderliegenden Rängen und geschlossenen Logenreihen, gegen die Hufeisen-, Glocken- oder Flaschenform des Zuschauerraums und gegen die Dominanz des Dekorativen, den ornamentalen Überschwang. Am Ende des 19. Jahrhunderts wird der Theaterbau, nun unter anderen

Vorzeichen, erneut in einer überbordenden Dekorationskunst ankommen.

Das Theater in Aachen wurde 1825 nach Überarbeitung von vorhandenen Plänen durch Karl Friedrich Schinkel errichtet. 1900/01 wurde die Bühne am Theaterplatz unter der Leitung des Berliner Theaterarchitekten Heinrich Seeling umfangreich umgebaut (Abb. 3). Den Innenraum verzierte man dem Modegeschmack der damaligen Zeit entsprechend und verringerte die Zahl der Säulen im Hinblick auf eine bessere Sicht. Die auffälligste Veränderung jedoch betrafen die dem Portikus aufgesetzten Türme. Nach dem Zweiten Weltkrieg nach Plänen von Cremer und Seeling wiederhergestellt, erfreut sich die Große Bühne bis heute in dieser Form und Zeitschicht großer Beliebtheit. Das Haus ist eines von zahllosen Beispielen von Theaterbauten, deren Geschichte über langjährige Nutzung, Umbau im Kaiserreich, Zerstörung im Zweiten Weltkrieg und Wiederaufbau reicht und die in den letzten Jahren in dieser historisch gewordenen Fassung des Innenraums unangefochten sind.

Das Carl-Maria-von-Weber-Theater in Bernburg, 1826/27 nach Entwurf von Johann Philipp August Bunge errichtet, 1881/82 Umbau durch den Berliner Eduard Titz, Renovierung 1993–1997, dabei Rückbau des Innenraums auf die Form des frühen 19. Jahrhunderts, steht für einen weiteren denkmalpflegerischen und auch gestalterischen Weg in den Innenräumen des 19. Jahrhunderts und deren Wiederent-



Abb. 1 Das Goethe-Theater Bad Lauchstädt, Aufnahme erstes Drittel 20. Jahrhundert



Abb. 2 Innenraum des Goethe-Theaters nach der Restaurierung 1968



Abb. 3 Das Theater in Aachen nach dem Umbau von Heinrich Seeling, 1925

deckung am Ende des darauffolgenden Jahrhunderts unter Verzicht auf die Spuren des späten Historismus (Abb. 4 und 5).

Das Landestheater in Coburg, 1838 nach Plänen von Carl Balthasar Harres fertiggestellt, soll bis 2029 durch Stephan Architekten und Ingenieure generalsaniert werden, auch wenn sich die Baukosten inzwischen mehr als verdreifacht haben (Abb. 6). Die Architekten zeichnen auch für die anstehende Sanierung des Festspielhauses Bayreuth und für die Oper in Düsseldorf verantwortlich. Das Theater in Coburg war zuletzt in den 1970er Jahren instandgesetzt worden. Vorgesehen sind nun Raumerweiterungen und die Erfüllung gesetzlicher Bestimmungen (Brandschutz, Bühnen- und Sicherheitstechnik, Barrierefreiheit für Menschen mit Behinderung, etc.). Die notwendigen neuen Räume sollen im Kyrill-Palais und einem angrenzenden Neubau unterkommen. Das Interimsgebäude „Globe Theatre“ in der Nähe des Güterbahnhofes, nach seinem historischen Vorbild in London benannt, ist derzeit im Bau, es soll 30 Mio. Euro an Kosten verschlingen und wurde bereits als dauerhafte Spielstätte des Theaters gehandelt. Die Ideengeber des Projekts, Anders Macht und Isabell Stengel, sind derweil enttäuscht, da von der Konzeption des Rundbaus nur das Äußere rea-

lisiert und im Inneren eine traditionelle Guckkastenbühne eingebaut wird.¹

Von den zahllosen, im Zweiten Weltkrieg schwer zerstörten Gebäuden, die in der Nachkriegszeit eine neue Innenausstattung erhielten, sei hier stellvertretend das Staatstheater in Braunschweig genannt. Die Alte Oper Erfurt, 1867 nach Entwurf von Heinrich Sahlender errichtet, 1893–1895 zu einem städtischen Theater umgebaut, im Zweiten Weltkrieg unzerstört, 1969 umfassend saniert, entging nach der Schließung 1997 nur knapp dem Abriss.

Der nach dem Gründerzeitkrach 1873 kurz einbrechende, aber mit Beginn der 1880er Jahre zu verzeichnende erneute regelrechte Bauboom von Theatern hat nur in wenigen Fällen das 20. Jahrhundert überstanden. Auch im Äußeren wurden Veränderungen vorgenommen: Das Opernhaus in Halle/Saale als Beispiel wurde im Äußeren vereinfacht wieder aufgebaut. Auf die Rundbogenfenster im Obergeschoss der modernisierten Eingangsfront wurde verzichtet, stattdessen wurden rechteckige Fenstertüren eingebaut. Die Dreiecksgiebel verloren den plastischen Schmuck und den Giebelaufsatz. Der Zuschauerraum wurde weitgehend verändert. Das Bühnenhaus wurde neu gebaut, unter Verzicht auf die frühere Kubatur, die frühere Fassade und die Kuppel. Das



Abb. 4 Das Carl-Maria-von-Weber-Theater in Bernburg, Außenansicht, 2008

nahezu komplett erneuerte Theater wurde 1951 mit der Oper *Fidelio* wieder eingeweiht, 1968 wurde das Haus erneut modernisiert (Abb. 7).

Das Bielefelder Stadttheater, 1904 nach Entwurf von Bernhard Sehring errichtet, wurde erst kürzlich als „Zeugnis der Theaterarchitektur des frühen 20. Jahrhunderts“ herausgestellt. Das gilt allerdings bestenfalls für das Äußere. Von der Jugendstilgestalt des Inneren ist nicht viel übriggeblieben. Ebenfalls im Zweiten Weltkrieg schwer zerstört, wurde bei der bis 1960 dauernden Renovierung auf den Erhalt der Jugendstilfassade keine Rücksicht genommen. 1979 wurde sie jedoch im Rahmen des 75-jährigen Jubiläums des Theaters rekonstruiert und ist als solche heute wieder zu sehen (Abb. 8).

Auch das Stadttheater in Gießen, 1907 vom Architekturbüro Fellner & Helmer errichtet, gibt heute im Äußeren noch den Eindruck eines Theaters des Jugendstils. Der elegante Innenraum täuscht jedoch – er ist keinesfalls der Bauzeit zuzurechnen, sondern Teil einer Baugeschichte, die exemplarisch für die Geschichte der Innenräume von Theaterbauten des langen 19. Jahrhunderts in Deutschland stehen kann. Wie viele Theater in Deutschland wurde auch das Gießener Theater Ende 1944 bei einem verheerenden

Bombardement getroffen, der Zuschauerraum brannte aus. Nach einer zunächst nur behelfsmäßigen Instandsetzung konnte bereits im Herbst 1945 wieder Theater gespielt werden. Der modernisierende Wiederaufbau fand im Jahr 1951 statt; die Pläne lieferte Stadtbaudirektor Harth. Mit wenigen



Abb. 5 Carl-Maria-von-Weber-Theater, das Innere, vermutlich im Zustand der 1920er Jahre



Abb. 6 Das Landestheater in Coburg, Innenraum, 2019



Abb. 7 Das Innere des Opernhauses Halle/Saale nach der Modernisierung zu Beginn der sechziger Jahre, Aufnahme ca. 1970

Mitteln wurden die allernotwendigsten Schäden behoben. Jugendstil stand selbstredend nicht hoch im Kurs zu dieser Zeit.

Erst 1978 entschloss man sich zu einer umfassenden Renovierung. Der Zuschauerraum wurde neugestaltet und im Bereich der Bühne die gesamte Maschinerie, Drehbühne, Personen- und Tischversenkung erneuert sowie der Orchestergraben erweitert. Vieles, was 1951 verändert worden war, wurde nun wiederhergestellt.

1998 gab es eine weitere umfassende Renovierung des Zuschauerraumes, der Wandelgänge und des Foyers. Der Zuschauerraum erhielt eine Akustikdecke, eine neue Bestuhlung, im 1. Stock wurden Logen wiedereingerichtet. Obermaschinerie und Schnürboden wurden komplett saniert.

Ganz besonders die Innenarchitekturen der Theaterbauten des langen 19. Jahrhunderts sind offenbar so flüchtig wie die Kunst, die in ihnen dargeboten wird. Was Krieg und Brände nicht demoliert haben, fällt oft Modernisierungen zum Opfer, die nur wenige Jahrzehnte später selbst als veraltet gelten. Der Bühnenbildner Teo Otto hat Ende der 50er Jahre eine Skepsis zum „Neuen Theater“ geäußert, die auch heute wieder lesenswert ist:

„Ungeheure Summen wurden im letzten Jahrzehnt für Theaterneubauten bereitgestellt. Im Wirbel der Diskussionen um diese Projekte tauchen immer wieder Begriffe auf, wie ‚Raumbühne‘, ‚Rundbühne‘, ‚Neue Bühne‘, ‚Moderne Bühne‘. Allzuleicht wird dabei vergessen, daß es um den Menschen geht, der am Abend auf der Bühne steht, daß alles andere nur Zurüstung oder Beiwerk ist.

Es gibt ‚Das neue Theater‘ nicht. Es gibt die konsequente Alternative Bühne oder Arena. Es gibt mehr oder weniger gelungene Modifikationen des Alten. Das Näherherankommen an den Zuschauer ist kein technischer oder räumlicher Vorgang, er ist ein psychischer des Akteurs. Architekten und Ingenieure, die diese Psyche nicht berücksichtigen, verwandeln ihr Metermaß in eine Exerzierlatte. Leider wurden die meisten Theater mit der Exerzierlatte projektiert. Namentlich von der Technik her, die überschätzt ist und vergißt, daß der Darsteller sie letzten Endes nicht braucht.“⁴²

Bildnachweis

- Abb. 1: Goethetheater in Bad Lauchstädt: Negativ: GP9x12_3980 (Original 1949 von Steiger übernommen, Aufnahmedatum unklar, vermutlich 1900–1930), Archiv des Landesamtes für Denkmalpflege und Archäologie Sachsen-Anhalt, – Landesmuseum für Vorgeschichte
 Abb. 2: Besucherraum nach der Restaurierung, Bildnummer: 20762 13x18, Institut für Denkmalpflege, 1968, Archiv des Landesamtes für Denkmalpflege und Archäologie Sachsen-Anhalt, – Landesmuseum für Vorgeschichte
 Abb. 3: © https://de.wikipedia.org/wiki/Theater_Aachen#/media/Datei:Theater_Aachen_1912.jpg
 Abb. 4: © https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Theater_Bernburg.JPG, Olaf Meister (Olaf2)
 Abb. 5: Archiv des Landesamtes für Denkmalpflege und Archäologie Sachsen-Anhalt, – Landesmuseum für Vorgeschichte



Abb. 8 Das Stadttheater Bielefeld, errichtet 1904, im Mai 2007

Abb. 6: © <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/5/56/Coburg-Landestheater-Zuschauerraum.jpg>, Foto: Störfix

Abb. 7: © Stadtarchiv Halle, Foto: Josef Münzberg
Abb. 8: © https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/c/c9/Bielefeld_Theater.jpg, Foto: Zefram

¹ Siehe dazu den Bericht in der Süddeutschen Zeitung vom 8. 12. 2021 <https://www.sueddeutsche.de/bayern/coburg-globe-theater-richtfest-michael-stoschek-1.5482288>.

² Teo OTTO, Das Brett allein genügt, in: Die Weltwoche, Zürich, 12. September 1958.

Restaurierte Rekonstruktionen und lebendiger Spielbetrieb – Das Liebhabertheater auf Schloss Kochberg

Kristin Knebel

Vom Rittergut zum öffentlichen Ort und Denkmal – kurzer Abriss zur Bau- und Nutzungsgeschichte

Als Johann Wolfgang Goethe 1788 zum letzten Mal in seinem Leben Schloss Kochberg besuchte, stand sein Aufenthalt dort nicht unter den besten Vorzeichen. Der Bruch seiner zehnjährigen Freundschafts- und Liebesbeziehung mit Charlotte von Stein war nicht mehr aufzuhalten, und ein von Damen des Weimarer Hofes eingefädertes Treffen mit dem jungen Friedrich Schiller bei der Familie Lengefeld in Rudolstadt verlief ohne Annäherung der späteren Dichterefreunde. Die Besuche Goethes auf dem Landgut der Familie von Stein in Kochberg zwischen 1775 und 1788 bewirkten dennoch, dass Kochberg bis heute mit seinem Namen verbunden wird. Von der Bedeutung dieser Zeit im Leben des Dichters zeugen auch die rund 1700 Briefe und Billets, die er an seine Freundin Charlotte von Stein schrieb. Sie erzählen vom Alltag einer Liebe und dem Leben am und um den Weimarer Hof des Herzogs Carl August von Sachsen-Weimar, und sie berühren immer wieder auch das Landgut der Charlotte von Stein in Kochberg. Für die Familie von Stein sollte die geheimnisumwobene Beziehung Goethes zu Charlotte eine prägende Bedeutung bis in das 20. Jahrhundert behalten. Noch der letzte männliche Nachkomme der Steins auf Kochberg, Felix von Stein d. J. (gest. 1938), bewahrte das Andenken an die „klassische Zeit“, indem er einige Räume des Schlosses quasi museal ausstattete und dort die überlieferten Bestände an Möbeln, Bildern und anderen Erinnerungsstücken an die Zeit Goethes und Charlotte von Steins aufbewahrte. Felix von Stein versuchte auch, an die literarisch-theatralische Tradition der Zeit um 1800 anzuknüpfen. So belebte er das kleine private Theater, das sich auf dem Gelände von Schloss Kochberg befindet, für kurze Zeit in Zusammenarbeit mit dem Deutschen Nationaltheater in Weimar wieder. 1930 führte das Ensemble des Deutschen Nationaltheaters in Weimar dort ein Stück seiner Vorfahrin Charlotte von Stein unter dem Titel *Ein neues Freiheitssystem oder die Verschwörung gegen die Liebe* auf.

Doch wie kam es dazu, dass sich in einem kleinen Dorf in Thüringen, ca. 35 km von Weimar und 7 km von Rudolstadt entfernt, ein freistehendes privates Theater aus der Zeit um 1800 erhalten hat?

Werfen wir zunächst einen kurzen Blick auf die Geschichte des Schlosses Kochberg:¹ Entstanden als spätmittelalterliche Burganlage eines Geschlechts von Kochberg, wurde das Schlossareal 1577 von der Familie von Schönfeld erworben und zu einem Wasserschloss im Stil der Renaissance umgestaltet. 1731 beauftragten die Schönfelds

Umbauten, die dem barocken Zeitgeschmack Rechnung trugen und die Funktionalität der Wohnräume an die Bedürfnisse der Zeit anpassen sollten. Noch vor der Fertigstellung der zeitweise von Landbaumeister Johann Gottfried Krone geleiteten Baumaßnahmen verkauften sie das Schloss. Der gerade in den Freiherrenstand erhobene Kaiserliche Rat Friedrich Christian Ludwig von Stein erwarb es und führte die barockisierenden Eingriffe vor allem im Bereich des Ostflügels zu Ende.

Sein Sohn Josias von Stein machte am Hof des seit 1775 regierenden Herzogs Carl August von Sachsen-Weimar und Eisenach als dessen Oberstallmeister Karriere und wurde damit zu einem der ranghöchsten Hofbeamten. 1764 hatte er Charlotte Albertine Ernestine von Schardt geheiratet, die zu dieser Zeit Hofdame der Herzogin Anna Amalia von Sachsen-Weimar und Eisenach war. Seine Biografie war lange überschattet vom Ruf eines literaturfernen, kartenspielenden Höflings, der als Gatte der intelligenten Charlotte von Stein wenig zu bieten gehabt hätte. Derartige Charakterisierungen dienten wohl vor allem dazu, die Liebesbeziehung Goethes zur verheirateten Charlotte von Stein zu erklären und moralisch zu rechtfertigen.²

Eng gebunden an das höfische Leben Weimars, hielten sich die Steins nur zeitweise in Kochberg auf. Vor allem Charlotte nutzte das Gut gern für Erholungsaufenthalte. In dieser Zeit war auch Goethe mehrmals dort. Seit Ende 1775 in Weimar, schnell aufgestiegen zum engsten Vertrauten des Herzogs und zum Liebling der meisten Damen des Hofes, sollte er nicht nur das Leben der Charlotte von Stein nachhaltig prägen. Ihre Söhne Fritz und Carl, die einzigen der sieben Kinder Charlottes, die das Erwachsenenalter erreichten, kannten den Dichter von Kindheit an als ein Quasi-Familienmitglied. Der ältere, Carl von Stein, der 1796 nach dem Tod seines Vaters das Gut Kochberg übernahm, war von Jugend an vom gesellschaftlichen Leben Weimars geprägt. Er hatte Amalie von Seebach geheiratet, ebenfalls eine Dame aus dem Umfeld der Weimarer Hofgesellschaft. Die Bewirtschaftung des Landgutes war finanziell schwierig, daher versuchte Carl 1828 ohne Erfolg, es an den Herzog von Sachsen-Coburg und Gotha zu verkaufen. 1830 verkaufte er es schließlich an seinen Sohn. Im Schlossareal hinterließ Carl von Stein architektonische Spuren: Er realisierte neogotische Anbauten, begann mit der Gestaltung des Landschaftsparks und begründete die Theatertradition. Doch bevor das Theater in Kochberg näher in den Blick genommen werden kann, seien zunächst die Entwicklungen des 20. Jahrhunderts kurz beleuchtet, in dem Schloss Kochberg von einem adeligen Landgut zu einem öffentlichen Denkmal und Museum wurde.



Abb. 1 Luftaufnahme Schloss Kochberg mit Liebhabertheater, 2018

Durch einen 1933 geschlossenen Erbvertrag setzte der bereits zu Beginn erwähnte Felix von Stein d. J. seinen Neffen Graf Woldemar von Schwerin als Universalerben ein. Die Witwe Eva von Stein sollte nach Eintreten des Erbfalles 1938 ein lebenslängliches Wohnrecht erhalten und sämtliches Mobiliar und persönliche Gegenstände erben, mit Ausnahme derjenigen, die Felix von Stein als historisch bedeutsam bzw. als Goethe-Erinnerungen deklariert hatte. Zudem wurde verfügt, dass dieser historische Bestand nicht veräußert werden dürfe, sondern in Kochberg bleiben müsse. Als Ausnahme räumte Felix von Stein für den Fall eines doch notwendigen Verkaufs der Goethe-Gesellschaft bzw. dem Staat Thüringen ein Vorkaufsrecht ein.³ Mit dem Erbvertrag legte er also bereits die Grundlage für eine von der öffentlichen Hand betriebene Goethe-Gedenkstätte in Kochberg.

Nach dem 2. Weltkrieg wurde das Gut im Rahmen der Bodenreform im Sommer 1946 enteignet. Dabei übernahm das Land Thüringen das unmittelbare Schlossareal, weitere Flächen wurden an private Eigentümer vergeben. Eva von Stein lebte noch bis 1947 auf Schloss Kochberg, bis sie dort vertrieben wurde. Während die Enteignung der Immobilien Bestand hatte, wurde 1990 ein Restitutionsverfahren zu den musealen Beständen eingeleitet. 2013 konnte ein Großteil durch die Klassik Stiftung Weimar mit Unterstützung der Kulturstiftung der Länder und des Freistaats Thüringen von

den zwischenzeitlichen Eigentümerinnen, den Gräfinnen von Schwerin, zurückerworben werden.

Die Entwicklungen der Nachkriegszeit führten zu einem Zuständigkeitswirrwarr. Zunächst spielte die sowjetische Militäradministration (SMAD) eine Rolle. Dann sah sich der neu gegründete Kreis Rudolstadt als Rechtsträger und eventuell auch als Eigentümer. Fachlich fühlte sich das Goethe-Nationalmuseum in Weimar zuständig, mit dem Felix von Stein vor seinem Tod schon in Kontakt gestanden hatte und das zahlreiche Leihgaben zur Verfügung stellte. Das Museum in Kochberg wurde jedoch vom Landesmuseum Heidecksburg in Rudolstadt betreut. Zuständige Fachbehörde für die Belange der Denkmalpflege war das Institut für Denkmalpflege in Halle. Gravierende Auswirkungen auf die Bausubstanz und den Park hatte zudem die Nutzung des Schlosses als Lehrlingswohnheim des Kreisbetriebes für Landmaschinentechnik in der frühen DDR-Zeit sowie ab 1951 ein Vertrag mit dem VEB Maxhütte in Unterwellenborn zur Nutzung des Parks, einschließlich des Liebhabertheaters, für ein Kinderferienlager.

1964 wurde Schloss Kochberg in das Eigentum der Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten für klassische deutsche Literatur in Weimar (NFG) überführt, eine Vorgängerinstitution der heutigen Klassik Stiftung Weimar. Die Leitung dieses neu gegründeten Instituts hatte 1954 der Kulturpolitiker Helmut Holtzhauer übernommen, der es zu



Abb. 2 Vermutlich Carl von Stein, Liebhabertheater Schloss Kochberg, Öl auf Leinwand, Klassik Stiftung Weimar, Museen, Inv. Nr. KGe/00407

einem sozialistischen Betrieb formte, welcher bald die meisten klassischen Stätten in Weimar und darüber hinaus unter einem Dach vereinte. Nach mehrjährigen Vorplanungen begann eine umfassende Generalsanierung. Der bis etwa 1978 hergestellte Zustand bestimmt heute noch im Wesentlichen das Bild von Schloss Kochberg. Investitionen aus dem Konjunkturpakt II der Bundesregierung 2011/12 ermöglichten notwendige Infrastrukturmaßnahmen und Verbesserungen für die Nutzung als Museum, Theater und frei zugängliche Parkanlage. Wir schauen jedoch heute noch durch die Brille der 1970er Jahre auf die Goethezeit in Kochberg. Am Beispiel des Liebhabertheaters wird das in besonderer Weise deutlich (Abb. 1).

Die Umdeutung eines Gartenhauses zum Liebhabertheater

Im Eingangsbereich des heutigen Parks, an der Stelle eines früheren barocken Gartens, befand sich vermutlich seit der Mitte des 18. Jahrhunderts ein Gartenhaus. Über das Gebäude ist trotz ausführlicher Archivstudien bisher wenig bekannt.⁴ Greifen lassen sich jedoch Neugestaltungspläne

Carls von Stein seit etwa 1796. Er hinterließ einige Skizzen sowie einen „Grundriss des Theaters“. In den Akten des Gutsarchivs belegte Bauarbeiten an einem „neuen Gebäude“ in den Jahren 1796 bis 1798 werden auf das heute als Liebhabertheater bezeichnete Gebäude bezogen. Im Zuge der Baumaßnahmen erhielt das in seiner Längsachse ost-westlich ausgerichtete Gartenhaus einen Baukörper in der Nord-Südachse eingeschoben, der dem Gebäude nun einen kreuzförmigen Grundriss, ergänzt durch einen kleinen Treppenanbau an der Westseite, verleiht. Im Süden erstreckt sich ein angebautes, stark durchfenestertes Bühnenhaus. Im Norden, zum heutigen Park hin, fand eine Vorhalle mit Säulenportikus ihren Platz (Abb. 2).

Nachweislich hatte Carl von Stein beim Umbau des Gartenhauses um 1800 eine Nutzung zu Theaterzwecken im Blick, wie sich unter anderem durch briefliche Schilderungen zeigen lässt. In ihrem Stück *Die Verschwörung gegen die Liebe* von 1798 – manchmal auch als ironische Abrechnung mit Goethes Verhalten ihr gegenüber gedeutet – beschreibt Charlotte von Stein ein Landschloss mit einem Privattheater, und es liegt sehr nahe, hier Bezüge zu Kochberg zu sehen. In verschiedenen Briefen der Familie aus der Zeit nach 1800 wird das Theatertreiben auf Kochberg beschrie-

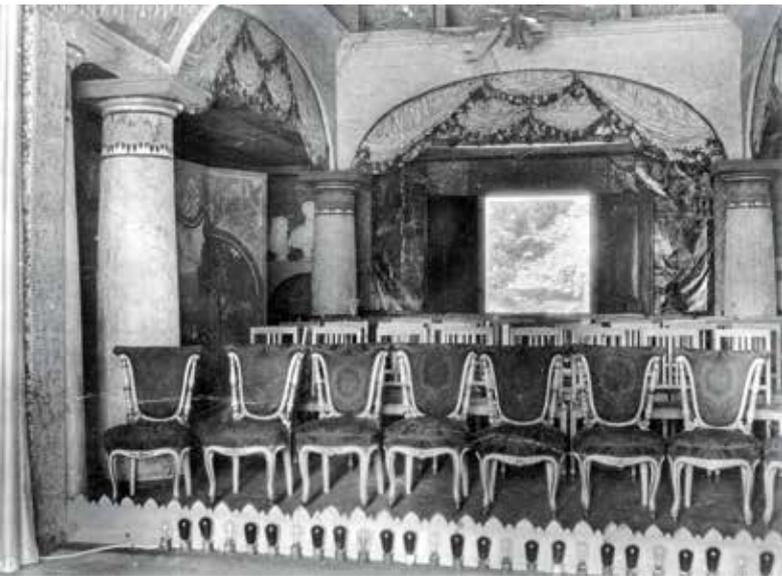


Abb. 3 Innenraum des Liebhabertheaters Schloss Kochberg, 1930, Foto, Klassik Stiftung Weimar, Bauaktenarchiv



Abb. 4 Fahnenappell vor dem Portikus des Liebhabertheaters Schloss Kochberg, Foto 1950er Jahre, Kreisarchiv Saalfeld-Rudolstadt, RdK Rudolstadt

ben.⁵ Es handelte sich um eine Liebhaberbühne, die nur anlassbezogen spielte. Akteure und Funktionsträger rekrutierte Carl aus der Familie, dem Freundeskreis und den Bediensteten, ganz ähnlich, wie es das Weimarer Liebhabertheater auf den Landschlössern der Herzoginmutter Anna Amalia in den 1770er Jahren mit Goethe im Zentrum praktiziert hatte. Einzelne Professionelle aus Rudolstadt halfen in Kochberg aus, so der am Hof angestellte Sänger und Komponist Albert Methfessel. Viele der Stücke schrieb offenbar Carl von Stein selbst, einige davon haben sich erhalten. Doch es kamen auch die damals beliebten lebenden Bilder, Gedicht-Deklamationen, Ausschnitte aus Stücken von Goethe und Schiller und anderen Dichtern auf die Bühne. Nicht nur die Texte und die dazugehörige Musik, auch Kulissen und Requisiten wurden zumeist selbst gefertigt. Hierin hatte Carl von Stein ein eigenes Betätigungsfeld gefunden, worüber er in Briefen an seine Familie berichtete. Erhalten hat sich davon, abgesehen vom Rest einer bemalten Kulissenleinwand zu Schillers „Taucher“, wohl nichts.⁶

Wiederkehrender Anlass für größer angelegte Aufführungen war der Geburtstag der Ehefrau Amalie von Stein am 8. Januar. Dazu reisten nicht selten Gäste aus der Umgebung, Weimar und Rudolstadt an. Öffentlich waren die Aufführungen im Liebhabertheater jedoch nicht. Ungeachtet seiner Theaterambitionen nutzte Carl von Stein das Gartenhaus auch zu Wohnzwecken. Dieser Aspekt gewann anscheinend besonders nach dem Verkauf des Gutes 1830 an seinen Sohn August Carl an Bedeutung. Angrenzend an den heutigen Zuschauerraum und im Mansardgeschoss befinden sich mehrere kleine Zimmer, die als Wohnräume nutzbar waren. In den Akten aus der Lebenszeit von Carl von Stein und kurz danach wurde das Gebäude nicht als Theater, sondern als Gartenhaus oder auch als Wohnhaus im Garten bezeichnet.⁷ Allerdings sind diese Dokumente eher summarisch angelegt, sie hatten die Wertbestimmung des Gutes zum Zweck und sind nur begrenzt dazu geeignet,

verlässliche Schlüsse über die Nutzung der privaten Räume der Steins zu ziehen.

Die nachfolgenden Generationen der Kinder und Enkel Carls nutzten das Gebäude nicht mehr als Theater. Enkel Felix von Stein d. Ä. war zwar selbst schriftstellerisch tätig. Er schrieb einige Stücke, die er u. a. Bühnen in München, Meiningen oder Weimar zur Aufführung anbot. Sie mit einer Truppe aus Laien in Kochberg aufzuführen hat er offenbar nicht in Erwägung gezogen. Das gilt sogar für das von ihm wiederentdeckte und an den Zeitgeist angepasste Stück seiner Urgroßmutter Charlotte von Stein *Neues Freiheitssystem oder Die Verschwörung gegen die Liebe*. Die von ihm initiierte Aufführung 1874 in Rudolstadt ist wohl zugleich die Uraufführung des Stücks überhaupt gewesen. Es in Kochberg zu zeigen, war anscheinend nicht geplant.

Eine eindeutige Gestaltung des Gebäudes als Theater veranlasste erst Felix von Stein d. J. Er ließ das Haus 1928–1930 renovieren und anschließend den Hauptraum mit Stuhlreihen als Zuschauerraum ausstatten. Die Bühne erhielt eine elektrisch beleuchtete Rampe und wurde somit zur Guckkastenbühne ausgebildet, die deutlich vom Zuschauerraum abgetrennt war. In dem eigens dafür hergerichteten Theater führte 1930 das Ensemble des Deutschen Nationaltheaters Weimar das bereits mehrfach erwähnte Stück seiner Urahnin Charlotte von Stein auf. Nach zwei Aufführungen fand jedoch das neu belebte Theaterwesen in Kochberg schon wieder sein Ende, da sich Aufwand und Nutzen bei dieser Form der Bespielung durch ein hochkarätiges professionelles Ensemble nicht in Einklang bringen ließen. Auch in den Archivalien spiegelt sich nun das Verständnis des alten Gartenhauses als Theater deutlich wider. Felix von Stein legte eine eigene Akte zum „Privattheater der Freiherren von Stein auf Großkochberg“ an.⁸ Die Wiederbelebung der Theatertradition auf seinem Familiensitz versteht sich im Kontext seiner Bestrebungen, die Erinnerungen an die Goethezeit zu erhalten, zu fördern und öffentlich bekannt zu machen und



Abb. 5 Portikus des Liebhabertheaters, vermutlich 1930er Jahre, Foto, Klassik Stiftung Weimar, Bauaktenarchiv

ihnen mit renommierten Institutionen wie dem Deutschen Nationaltheater, der Goethe-Gesellschaft und dem Goethe-Nationalmuseum eine Bedeutung zu verleihen, die über die reine Wahrung von Familientraditionen weit hinausging. Die ursprüngliche Bestimmung des kleinen Theaters als familiäre Spielstätte für Dilettanten (eben sogenannte Liebhaber im besten Sinne des Wortes) spielte dabei keine erkennbare Rolle (Abb. 3).

Eine weitere Umdeutung bzw. Umnutzung erfuhr das heutige Liebhabertheater zwischenzeitlich durch das Kinderferienlager des VEB Maxhütte in den 1950er Jahren. Da wurde der Portikus schon einmal zur Bühne eines Fahnenappells unter sozialistischen Transparenten umfunktionierte (Abb. 4). Der Hauptraum wurde gelegentlich als Tischtennis- oder auch als Lagerraum genutzt. Und die Lagerleitung nahm offenbar Quartier in den kleinen Wohnräumen des Gebäudes.

Kulturpolitische Paradigmen formten das Denkmal

„Wesentliches Merkmal der Kulturpolitik der DDR ist die Pflege der fortschrittlichen und humanistischen Traditionen der Vergangenheit...“⁹ So leitete Helmut Holtzhauer seine Studie zur Wiederherstellung von Schloss Kochberg ein, die er 1966 während der Projektierungsphase der Generalsanierung verfasste. Damit adressiert er nicht nur seine Partei-

genossen und Politiker der Staatsführung, deren Mitglied er als Staatssekretär im Ministerrat selbst war, sondern er steckt mit dieser Aussage auch einen konkreten Rahmen ab, der sich zwischen den Adjektiven „fortschrittlich“ und „humanistisch“ bewegt. So ließ sich wohl die Sanierung einer mittelalterlich-barocken Anlage adeliger Herrschaft mit ideell klassizistischem Schwerpunkt durch den sozialistischen Kulturbetrieb NFG in einer Zeit legitimieren, in der das durchaus noch keine Selbstverständlichkeit in der DDR war. Und zugleich wird diese Aussage auch seinen persönlichen Überzeugungen voll entsprochen haben. Als von den Nazis inhaftierter Gegner des Regimes stieg Holtzhauer nach dem 2. Weltkrieg schnell in wichtige Ämter des neuen Staates auf und vertrat dezidiert sozialistische Positionen in der Kulturpolitik, was u. a. dazu führte, dass er aus Berlin nach Weimar abgesandt wurde. Die Vorstellung einer humanistischen und fortschrittlichen Tradition im klassischen Weimar, die auch durch deren adelige Vertreter mehr oder weniger verkörpert werde, sich aber besonders im Wirken der großen Dichter Goethe und Schiller zeige, prägte die Arbeit der NFG weit über den Tod Holtzhauers hinaus nachhaltig.¹⁰ Sie sollte sehr konkrete Auswirkungen auch auf den Umgang mit den baulichen Hinterlassenschaften aus dieser Zeit haben. Das lässt sich am Beispiel der denkmalpflegerischen Bemühungen in Kochberg deutlich nachvollziehen.

In dem von Helmut Holtzhauer 1966 erstellten Gesamtkonzept für die Wiederherstellungsmaßnahme wird das

Schloss, einschließlich Park und Liebhabertheater, als Geschichtsdenkmal behandelt und daraus die denkmalpflegerischen Ansätze abgeleitet. Obwohl der erhaltene Bestand stark von der Zeit der Renaissance und des Barock, im Inneren außerdem vom späten 19. und frühen 20. Jahrhundert geprägt war, wurde die Goethezeit mit dem Zeitschnitt 1832 als Leitzeitschicht für die Maßnahmen festgelegt. Das wurde konsequent durchgeführt, z. B. für neogotische Anbauten am Schloss, die unter Carl von Stein entstanden. Da sie sich als vor 1832 entstanden erwiesen, durften sie bleiben; wäre festgestellt worden, dass sie später entstanden, hätten sie weichen müssen.

Holtzhauers Grundansatz, den die NFG auch bei anderen Denkmälern verfolgten, entsprach damit den einige Jahre später publizierten wissenschaftlichen Grundlagen der Denkmalpflege in der DDR: „Die denkmalpflegerische Zielstellung für Maßnahmen an Geschichtsdenkmälern ist in der Regel nicht die gleiche wie bei Bau- und Kunstdenkmälern (...). Die Erschließung eines Geschichtsdenkmals erfordert es jedoch, weitgehend denjenigen Zustand wiederherzustellen, den es hatte, als es Zeuge bedeutender historischer Begebenheiten wurde.“¹¹ In den größtenteils als Typoskripte erhaltenen Überlegungen des leitenden Architekten in Kochberg Jürgen Beyer wird keine konsequente Terminologie diesbezüglich angewendet. Deutlich ist jedoch, dass die Zeit des Klassizismus, verstanden als eine fortschrittliche Periode in der Kunst und Kultur, die sich vom Barock abwendet und humanistisch-bürgerlich geprägt ist, den Maßstab für die Bewertung der Bauten bildete.

Im Falle des Liebhabertheaters lassen unveröffentlichte Arbeitspapiere Jürgen Beyers das Ringen um eine architekturgeschichtlich angemessene und zugleich ideologisch passende Bewertung spüren. In einem Typoskript aus dem Herbst 1972 schreibt er: „Der adelige Großgrundbesitzer macht sich die neuen Ideen des Bürgertums zu eigen. (...) Dem Theater fehlt von vornherein sein wesentlicher kommunikativer Charakter. Das Bürgertum als Träger des neuen Theaters fehlt in Kochberg. Es bleibt ein Hoftheater, das sich im Rahmen des ‚Hofes‘ in einer neuen Form zeigt. Durch die Art der Formgebung im Klassizismus unterstützt und durch die Liberalität des Adligen begünstigt, schleichen sich aber auch Schwächen in den Bau ein. Nur für ein starkes Bürgertum als herrschende Klasse wäre die Basis für die Realisierung der bürgerlichen Ideen gewesen. So wird die klare Form getrübt.“¹² Die vermeintlichen Schwächen des Baus schreibt er jedoch nicht nur der adeligen Herkunft des Bauherrn, sondern auch seinem dilettierenden Wirken als Architekt des Liebhabertheaters zu.

Wie sich diese Grundhaltung auch konkret auf die Rekonstruktion des Gebäudes auswirkte, zeigt beispielhaft die Neugestaltung der Giebelzone auf der Nordseite. Als die NFG das Gebäude übernahm, befand sich über der Vorhalle ein langgezogenes Zwerchhaus, das sich bis an die Kante der Attikabrüstung erstreckte und mit einem Schweifgiebel zum Theatervorplatz hin ausgestattet war. Bei einer Neudeckung des Daches 1965 hatte man diese Form beibehalten (Abb. 5). Im Zuge der NFG-Restaurierung wurde festgestellt, dass es hierbei nicht um die ursprüngliche Giebelform gehandelt haben konnte. Anzunehmen ist, dass dieser Zustand im spä-

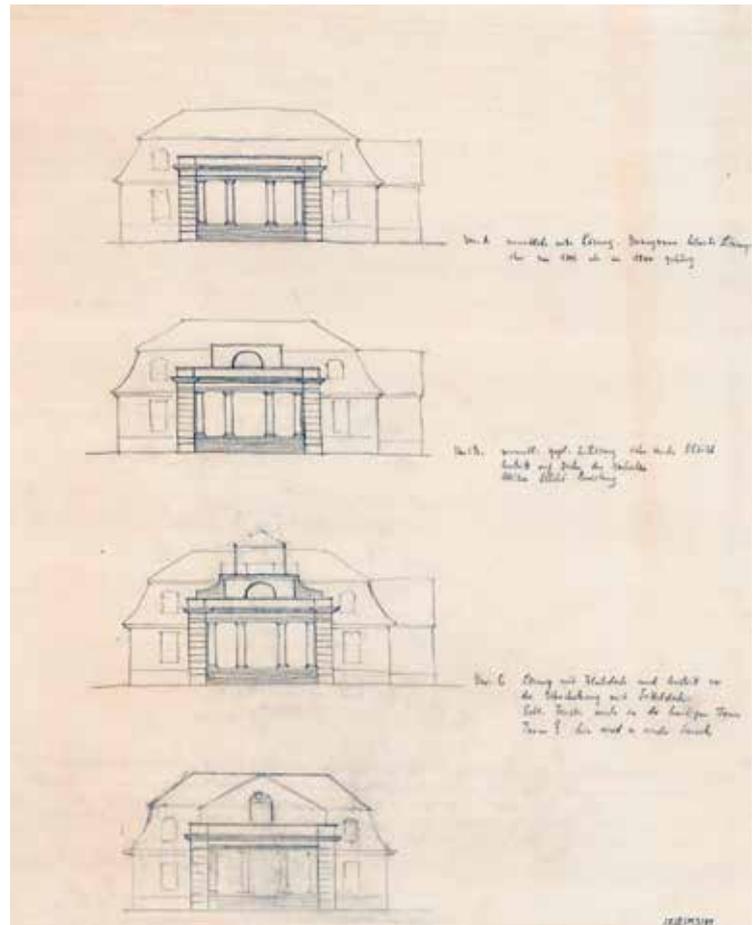


Abb. 6 Jürgen Beyer, Skizzen zum Portikus des Liebhabertheaters, vermutlich 1972/1973, Bleistift auf Transparent, Klassik Stiftung Weimar, Bauaktenarchiv, 28/II/M3/01

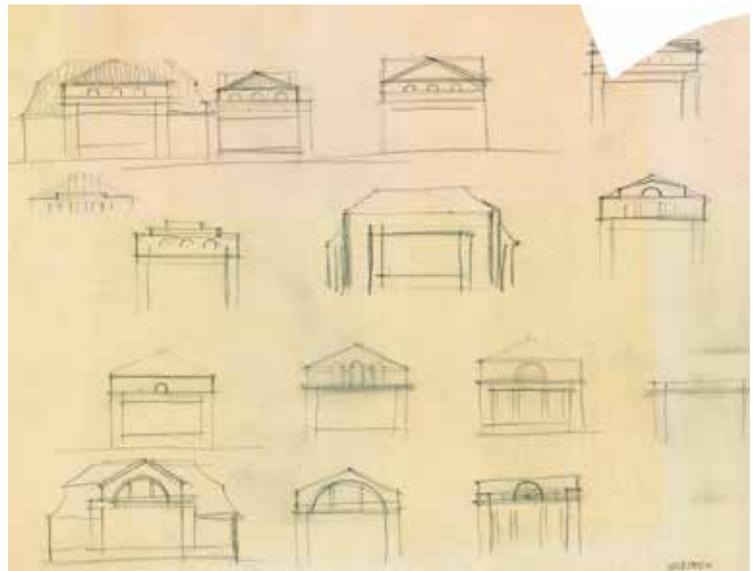


Abb. 7 Jürgen Beyer, Skizzen zum Portikus des Liebhabertheaters, vermutlich 1972/1973, Bleistift auf Transparent, Klassik Stiftung Weimar, Bauaktenarchiv, 28/II/M3/16

ten 19. bzw. frühen 20. Jahrhundert entstanden ist. Zu dieser Erkenntnis trugen u. a. Abbildungen aus der Zeit um 1800



Abb. 8 Portikus des Liebhauertheaters, 2019

bei, so das kleine, vermutlich von Carl von Stein angefertigte Gemälde (Abb. 2). Dies veranlasste zu verschiedenen Überlegungen und Diskussionen im Planungsteam, wie die Nordfassade nach der Rekonstruktion zu gestalten sei. Skizzen, die Jürgen Beyer dazu anfertigte, zeigen in mehreren Stufen das Ringen um die passende Form (Abb. 6 und 7). Abgesehen von einer Skizze, die eine Kompromisslösung unter Wiederaufnahme des geschweiften Giebelmotivs vorschlägt, zeigen alle anderen Fingerübungen und Entwürfe die Orientierung des Architekten am frühen Klassizismus Friedrich Gillys und Heinrich Gentz⁴ und darin verarbeiteter Einflüsse Andrea Palladios. Deren Architektur zitiert Beyer bei unterschiedlichen Beschreibungen des Liebhauertheaters immer wieder explizit als Maßstab seiner Bewertungen. An der letztendlich umgesetzten Lösung mit einem abgewandelten Palladio-Motiv im Giebel wird das sehr deutlich. Entscheidend war im Ergebnis der Rückzug des Giebels bis an die Gebäudekante und das damit wieder deutlich weite Vorkragen der Attikazone, die mit einem Flachdach ausgestattet wurde. Da keine verlässliche goethezeitliche Quelle dazu existiert,¹³ muss die Giebelzone der Nordseite als historisierende Neuschöpfung der 1970er Jahre angesprochen werden (Abb. 8).

Der Innenraum des heutigen Liebhauertheaters besteht auf den ersten Blick durch seine Ausstattung mit stark farbigen Tapeten aus sogenanntem türkischen Marmorpapier. Der Zuschauerraum wird durch Holzsäulen, die ebenfalls mit Marmortapeten beklebt sind, abgegrenzt. Zwei Säulen nach Süden markieren zudem den Übergang zum Bühnenhaus, das von Süden mittels großräumiger Durchfensterung mit Tageslicht beleuchtet wird. Die Dekoration des Raumes wird vervollständigt durch Blumenfestons und Vorhangmotive (Abb. 9). Diese Raumdekoration, im Zustand der Wiederentdeckung weniger strahlend als in der heutigen Rekonstruktion, erwies sich nach gründlichen restauratorischen Untersuchungen als die Fassung des frühen 19. Jahrhunderts. Einige gut erhaltene Befundstücke dazu sind bis heute im Bauaktenarchiv der Klassik Stiftung Weimar aufbewahrt.

Die Präsentation dieser Untersuchungsergebnisse durch Jürgen Beyer in Kochberg konsternierte den Generaldirektor



Abb. 9 Innenraum des Liebhauertheaters, 2019

der NFG, der bereits zuvor einen seinen Vorstellungen vom Klassizismus entsprechenden Entwurf mit Mäanderfriesen und roten Vorhangmotiven in Auftrag gegeben hatte. Der jüngere Jürgen Beyer jedoch bestand auf seinen Ergebnissen und konnte letztlich trotz eines von Holtzhauer ausgesprochenen „Restauratorenverbots“ seine Auffassung durchsetzen. Die Tapeten wurden in Handarbeit blattweise von einem Marmoriermeister aus Leipzig nachgefertigt.¹⁴ Hier zeigt sich, dass für den in den 1970er Jahren noch jungen Architekten Jürgen Beyer bereits die vorhandenen Befunde eine wichtigere Rolle für die denkmalpflegerische Aufgabe einnahmen als seine eigenen Vorstellungen von klassizistischer Architektur, was letztlich auch im Schloss zur Widersichtbarmachung bzw. Rekonstruktion von Barock-, Renaissance- und Mittelalterbefunden führte. Auf das spätere 19. und frühe 20. Jahrhundert bezog sich diese Auffassung allerdings wohl nicht. Der Innenraum des Theaters wurde mit einer neuen, historisch wirkenden Bestuhlung, einem neu gefertigten Kronleuchter sowie mit moderner Beleuchtungstechnik für die Bühne ausgestattet. 1975 wurde der Spielbetrieb durch die NFG aufgenommen und mit großem Zuspruch durch ein Kulturpublikum aus der gesamten DDR bis in die Wendezeit aufrechterhalten.¹⁵

Das Liebhauertheater heute

Inzwischen ist die die Klassik Stiftung Weimar für die Erhaltung des Liebhauertheaters zuständig. Sie betreibt nach den das Liebhauertheater betreffenden infrastrukturellen Verbesserungen 2011/12 derzeit hauptsächlich den Bauunterhalt und kleinere Restaurierungsmaßnahmen, wie beispielsweise an den Farbfassungen des Portikus. Inzwischen ist es Auffassung der Denkmalpflege, dass die Rekonstruktionen der 1970er Jahre eine bedeutende und nicht zu negierende Zeitschicht bilden, die ihrerseits denkmalwürdig ist. So werden damals entstandene Ausstattungen, wie beispielsweise die Bestuhlung, nicht ersetzt, sondern restauratorisch untersucht und renoviert.

Der 1991 gegründete Verein „Liebhabertheater Schloss Kochberg e.V.“ übernahm 2004 den Theaterbetrieb. Inzwischen wurde er unter seiner Vorsitzenden Silke Gablenz-Kolakovic zum Motor für die gesamte Anlage in Kochberg. Im Theater spielt der Verein in historisch informierter Aufführungspraxis von Mai bis Oktober Werke des Spätbrock und frühen 19. Jahrhunderts, die eigens für die Kochberger Bühne inszeniert und rekonstruiert werden (Abb. 10). Zudem werden Konzerte und Lesungen angeboten. Der consequenten Programmgestaltung und einmaligen Aufführungspraxis sowie dem besonderen Ambiente des kleinen Theaters mit nur rd. 70 Sitzplätzen ist sein enormer Erfolg geschuldet. Das Theater ist Mitglied in der European Route of Historic Theatres.

Aus denkmalpflegerischer Sicht bedingt die Nutzung des historischen Theaters für den Spielbetrieb Kompromisse. Andererseits muss der Theaterbetrieb Rücksicht auf die Belange der Denkmalpflege nehmen. So ist beispielsweise die Spielzeit auf den Zeitraum Mai bis Oktober begrenzt, um klimabedingte Schäden im Theater zu minimieren. Auch die Zahl der Sitzplätze ist beschränkt. Die Bühne kann nur behutsam und ohne größere Einbauten bespielt werden.

Denkmalpflegerische Anforderungen und wissenschaftlich unterlegte, sensible historische Aufführungspraxis sind in Kochberg glücklich miteinander in Einklang gebracht und garantieren die Erhaltung dieses wertvollen Kulturdenkmals mit seiner wechselhaften Geschichte.

Literatur

- Jan BALLWEG, Josias von Stein – Stallmeister am Musenhof Anna Amalias: ein vergessener Aspekt der Weimarer Klassik, Weimar 2012.
- Jürgen BEYER und Hans-Jürgen SEYFERT, Schloss Kochberg. Zur Baugeschichte und Rekonstruktion, in: Impulse: Aufsätze, Quellen, Berichte zur deutschen Klassik und Romantik, hrsg. von Walter DIETZE u. Peter GOLDAMMER im Auftrag der Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der Klassischen Deutschen Literatur in Weimar, Folge 1, Berlin und Weimar 1978, S. 352–376. Jürgen BEYER, Das Wunder von Kochberg, in: Die Pforte, Veröffentlichungen des Freundeskreises Goethe-Nationalmuseum e.V., Heft 15, Weimar 2020, S. 173–198.
- Siegrid DAMM, „Sommerregen der Liebe“ – Goethe und Frau von Stein, Berlin 2017.
- Heidemarie FÖRSTER-STAHN, Geschichte des Liebhabertheaters von Schloss Kochberg, Kochberg 1994.
- Johann Wolfgang Goethe, Briefe, historisch-kritische Ausgabe, im Auftrag der Klassik-Stiftung Weimar, Goethe- und Schiller-Archiv, hrsg. von Volker GIEL, Georg KURSCHEIDT, Norbert OELLERS und Elke RICHTER, Berlin u. a. 2008 (wird fortgesetzt), Bd. 3, 4–6, 8.



Abb. 10 Ensemblefoto, Oper „Die Theatralischen Abenteuer“ (*L'impresario in angustie*) von Domenico Cimarosa, Liebhabertheater Schloss Kochberg

Archivalien (chronologisch)

- Landesarchiv Thüringen – Hauptstaatsarchiv (LATH-HStA), Weimar Landesbodenkommission Nr. 242, Erbvertrag Stein/Woldemar v. Schwerin vom 25.4.1933.
- Helmut HOLTZHAUER, Über die Wiederherstellung und Nutzung von Schloss Kochberg 1966 (Typoskript), Klassik Stiftung Weimar, Bauaktenarchiv 28/A2/04.
- Theo PIANA, Studie über die Bauzeiten und Bauänderungen von Schloss Kochberg, 2 Bd., 1966, Klassik Stiftung Weimar, Bauaktenarchiv, 29/A2/01.
- Jürgen BEYER, Das Kochberger Liebhabertheater als Baudenkmal, Typoskript, Oktober 1972, in: Bauaktenarchiv 28/A1/10, Bl. 26–29.
- Jürgen BEYER, Arbeitsbericht 1968–1979, Klassik Stiftung Weimar, Bauaktenarchiv, 28/A2/26.
- Jürgen FÖRSTER 1973, Die Geschichte des Liebhabertheaters, Typoskript 1973, Klassik Stiftung Weimar, Bauaktenarchiv, 28/A2/05-3.
- Pons Asini, Großkochberg, Portikus des Liebhabertheaters – Bestandsklärung, Zustandserfassung, Maßnahmekonzept, September 2012, Klassik Stiftung Weimar, Bauaktenarchiv, 28/A1/17.

Bildnachweis

- Abb. 1, 8, 9: Klassik Stiftung Weimar
 Abb. 4: Kreisarchiv Saalfeld-Rudolstadt, RdK Rudolstadt, Foto 2019
 Abb. 10: Maik Schuck

- ¹ Die bisher erforschte Baugeschichte von Schloss Kochberg wurde u. a. dargelegt in: BEYER und SEYFERT, *Schloss Kochberg*, 1978, S.352–376 mit Hinweisen auf Quellen und ältere Literatur. Eine aktualisierte zusammenfassende Darstellung davon bietet der Beitrag in *Weimarer Klassikerstätten* 1997, S.371–379. Grundlage der derzeit angenommenen Baugeschichte bilden vor allem die im Zuge der Sanierung und Rekonstruktion von Schloss Kochberg unternommenen Quellen- und Bauforschungen aus den späten 1960er und frühen 1970er Jahren. Dazu wurden verschiedene Studien niedergelegt, die als Typoskripte im Bauaktenarchiv der Klassik Stiftung Weimar erhalten sind, so PIANA, *Studie*, 1966, der das Gutsarchiv im Staatsarchiv Rudolstadt auswertete und weitere Quellen und Gutachten hinzuzog. Helmut Holtzhauer fertigte 1966 eine Studie an, die stark interpretativen Charakter trägt und zur Zielsetzung die Rechtfertigung und Projektierung der geplanten Sanierungsmaßnahme hatte. Mit der Arbeit von Jürgen Beyer ab 1968 als leitender Architekt der Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar begannen die restauratorischen Untersuchungen am Bauwerk an Bedeutung zu gewinnen. Er legte z. B. in einem Arbeitsbericht 1968–1979 Ergebnisse nieder, Befunde wurden gesichert usw. Die Restaurierungsfirma Pons Asini legte 2012 eine Studie zur Bestandserklärung im Zuge von geplanten Restaurierungsarbeiten am Portikus des Liebhabertheaters vor, siehe Pons Asini, *Großkochberg*, 2012. Eine Neubewertung von Quellen und Befunden im Gesamtzusammenhang, unterstützt durch neuere Methoden, erscheint insbesondere für das Liebhabertheater notwendig, kann aber im Rahmen dieses Beitrags nicht geleistet werden.
- ² Zu Charlotte von Stein gibt es eine umfangreiche Literatur, siehe u. a. RICHTER und ROSENBAUM, *Charlotte von Stein*, 2018, DAMM, *Sommerregen*, 2017, KLAUSS, *Charlotte von Stein*, 2016. Zu den Briefen Goethes an Charlotte von Stein sei insbesondere verwiesen auf die wissenschaftliche Ausgabe GIEL, KURSCHEIDT, OELLERS und RICHTER, *Briefe*, 2008. Zu Josias von Stein siehe u. a. BALLWEG, *Josias von Stein*, 2012.
- ³ Landesarchiv Thüringen – Hauptstaatsarchiv (LATH-HStA), *Erbvertrag* 1933.
- ⁴ Die aus den Archivquellen und Baubefunden hervorgehenden derzeitigen Erkenntnisse zum Bau sind u. a. zusammengefasst in: FÖRSTER, *Liebhabertheater*, 1973, BEYER und SEYFERT, *Schloss Kochberg*, 1978, *Weimarer Klassikerstätten* 1997, BEYER, *Wunder*, 2000, Pons Asini, *Großkochberg*, 2012.
- ⁵ Siehe dazu FÖRSTER-STAHN, *Geschichte*, 1994.
- ⁶ Bestand der Museen der Klassik Stiftung Weimar.
- ⁷ Siehe PIANA, *Studie*, 1966, Bd. 1, S. 7–13. Die Akten des Gutsarchivs Kochberg im Staatsarchiv Rudolstadt wurden von mir nicht selbst eingesehen, sie sind bei Piana auszugsweise zitiert.
- ⁸ Vgl. PIANA, *Studie*, 1966, Bd. 1, S. 30.
- ⁹ HOLTZHAUER, *Wiederherstellung*, 1966, *Vorbemerkung*.
- ¹⁰ Zur Arbeit Holtzhauers in Weimar siehe: SEEMANN, *Kulturgeneral*, 2013.
- ¹¹ *Grundlagen Denkmalpflege* 1981, S. 22.
- ¹² BEYER, *Kochberger Liebhabertheater*, 1972, S. 2.
- ¹³ Eine Entwurfsskizze, die sich wohl auf die Südseite des Gebäudes bezog, so aber nicht umgesetzt wurde, kann hier nicht überzeugend geltend gemacht werden.
- ¹⁴ Der gesamte Vorgang ist beschrieben in: BEYER, *Wunder*, 2000, S. 178–181.
- ¹⁵ Dazu FÖRSTER-STAHN, *Geschichte*, 1994, S. 58–84.

Disparater oder integrativer Wiederaufbau? Erfahrungen mit der „dritten Semperoper“

Friedrich Dieckmann

Meine Damen und Herren, vielen Dank für die Einladung zu dieser spannenden Tagung! Ich nehme gern die Gelegenheit wahr, vor einem wahrhaft fachmännischen wie -fraulichen Publikum Erfahrungen mit einem Projekt darzulegen, das mich publizistisch-analytisch zwei Jahrzehnte lang beschäftigt hat und danach eine gute Grundlage gab für den Umgang mit anderen Wiederaufbauproblemen, bis hin zum neuen Palast der Republik alias Humboldt-Forum.

In den neunziger Jahren habe ich mir sagen lassen, dass westdeutsche Dresden-Besucher, wenn sie des Opernhauses ansichtig wurden und hörten, dass es ein Wiederaufbau des zerstörten Vorgängerbaus sei, manchmal sagten: Und dafür gibt die Bundesregierung nun diese vielen Milliarden in den Osten. Sie konnten sich nicht vorstellen, dass dies ein Werk der DDR-Ära war – und in der Tat: in der 1990 anbrechenden DM-Ära wäre dieser Wiederaufbau nicht mehr

zu bezahlen gewesen. Er hatte, 1985 fertig geworden, 258 Millionen DDR-Mark gekostet – Ergebnis einer Wirtschaftsstruktur mit weitgehend festgefrorenen Löhnen, Preisen und Mieten und einer langverbürgten Handwerkskultur. Der Weg zu diesem Wiederaufbau war reich an ökonomischen wie an konzeptionellen Problemen gewesen; ich will versuchen, ihn in aller Kürze nachzuzeichnen; es war ein exemplarischer Weg, und er enthält Lehren bis auf den heutigen Tag. Mitte der achtziger Jahre wurde in der DDR noch anderes fertig: in Leipzig das Neue Gewandhaus, eindrucksvolles Zeugnis einer von Grund auf zeitgenössischen Architektur, in Berlin-Mitte der historisierende Neubau eines Konzerthauses in den Außenmauern von Schinkels Schauspielhaus. Wollte die DDR ein Jahr fünf vor ihrem Rückzug aus der Geschichte noch einmal zeigen, was in ihr steckte, wenn man es richtig machte? Von heute gesehen, sieht es fast so aus.



Abb. 1 Gottfried Sempers erstes Dresdner Theater von 1841 (Foto von 1865)



Abb. 2 Gottfried und Manfred Sempers Dresdner Theater von 1878 in einer historischen Fotografie



Abb. 3 Zuschauerraum des zweiten Semperbaus (Foto um 1930)

Wiederaufbau, aber wie?

Sempers zweites Dresdner Theater hat das Schicksal der Stadt erlitten. Sein erster Dresdner Theaterbau, das Werk, das den Ruhm des Architekten begründete, war 1841 fertig geworden und wurde 1868 durch eine Unachtsamkeit der Bühnenhandwerker ein Raub der Flammen; sein zweites Dresdner Theater, Schwesterwerk des Wiener Burgtheaters, fiel im Februar 1945 einer Vernichtungssorgie aus der Luft zum Opfer (Abb. 1–3). Der Bau war durch die markante Veranschaulichung der Funktionsbereiche von wegweisender Modernität: Zuschauertrakt, Treppenhäuser und Bühnenhaus zeichneten sich als differenzierte Baukörper voneinander ab. Man kann das Funktionalismus nennen, ich würde den Begriff des Realismus vorziehen. Wenn man Realismus in der Architektur als eine weitgehende Kongruenz von Zweck und Form bestimmt, dann hatte Semper diese Haltung am vollkommensten in seinen Dresdner Barrikadenbauten vom Mai 1849 ausgeprägt. Bei seinem zweiten Dresdner Theater bedurfte es auch in der Außengestalt eines hohen dekorativen Aufwands, um das Publikum mit der Kühnheit der Anlage zu versöhnen.

In die Fassade des Baus, dessen Wiederherstellung 1950 durch ein Votum des Ministerpräsidenten Grotewohl sichergestellt und durch einen Beschluss der sächsischen Regierung eingeleitet wurde, galt es, eine dritte Semperoper zu bauen. Finanziert zu gleichen Teilen aus staatlichen Mitteln und Spenden der Bevölkerung, war von 1952 bis 1956 das Mauerwerk der Ruine gesichert und ergänzt und ein Dach aufgezogen worden; das Hauptaugenmerk der Behörden galt in den folgenden Jahren der Errichtung des Kulturhauses am Altmarkt, die 1966 in Angriff genommen wurde. Ein Jahr zuvor hatte das Ministerium für Kultur einem neugegründeten Berliner Theaterbauinstitut, dem „Institut für Technologie kultureller Einrichtungen“, in Verbindung mit dem VEB Dresdenprojekt die Projektierung der neuen Oper übertragen; im Juni 1967 war die erste Etappe dieser Arbeit, die „technisch-ökonomische Zielsetzung“, abgeschlossen; sie fand bald darauf die Billigung der Instanzen.

Eine dritte Semperoper in der Fassade der zweiten – der Satz schließt alle Probleme ein, die sich an den Wiederaufbau knüpften. Es hätte zwei reine Möglichkeiten gegeben. Die eine war der Abriss der Ruine und der Bau eines völlig neuen Theaters. Aber dann hätte man auch die Ruine der Gemädegalerie abreißen müssen, Sempers Forumsplan von 1835 wäre mit zeitgemäßen Mitteln wieder möglich geworden. Mit Glück und Tatkraft gelang es, diese Absage an das 19. Jahrhundert zu vermeiden.

Die andere reine Möglichkeit wäre die völlig getreue Wiederherstellung des Gebäudes in seiner von Gottfried Semper und seinem Sohn Manfred in den 1870er Jahren geschaffenen Gestalt gewesen. Eine solche Lösung hätte dem Bauwerk den Rang eines freien Kunstwerks zugestanden, bei dem die ästhetische Bewältigung der Aufgabe – also des gesellschaftlichen Zwecks – deren zeitliche Bedingtheit aufhebt. Ein solcher Grad transzendierender Originalität ist den alten Barocktheatern eigen, dem Bayreuther Hoftheater von Giuseppe Galli Bibiena oder dem Münchner Residenztheater von Cuvilliés. Sie haben musealen Charakter – Kunstwerke ihrer Form nach, erlesene Kuriosa in betreff ihres Zwecks, Liebhabertheater auch heute noch, keine Volksbühnen.

Ein ähnlicher Rang kam Knobelsdorffs Berliner Hofoper zu, deren Innenausstattung aber schon im 19. Jahrhundert durch einen Brand vernichtet und durch eine dem Zeitgeschmack entsprechende neue ersetzt wurde. Bei dem Wiederaufbau Anfang der 1950er Jahre schlug der Architekt Richard Paulick (1903–1979) einen Mittelweg zwischen aktuellem Anspruch und ursprünglicher Formensprache ein; er rekonstruierte ein stil-, ja sogar personalstilgerechtes Rokokodekor, das es gar nicht mehr in dem Haus gegeben hatte, und wahrte Proportionen und Grundverfassung des Saals: Logenproscenium und hufeisenförmig umlaufende Ränge (Abb. 4). Er verminderte aber deren Zahl (von vier auf drei), verzichtete außer einer diskret markierten Mittelloge in den Rängen auf jede Logengliederung und erhöhte – in den Grenzen, die diese Struktur ihm setzte – den Anteil guter Plätze.



Abb. 4 Zuschauerraum der von Richard Paulick wiederaufgebauten Berliner Staatsoper (1955)



Abb. 5 Vestibül im zweiten Semperbau, Foto um 1880

Konnte dies das Rezept für den Innenausbau einer neuen Dresdner Oper sein? Sempers Dresdner Theatersäle, der von 1841 und der von 1878, waren dem Architekten aufgezwungene Versionen des feudalen Barocktheaters. Der ornamentale Schmuck nahm auf entlegene Epochen Bezug: auf die Frührenaissance bei dem ersten, auf die Hochrenaissance bei dem zweiten Bau; in ihm war das schwere Empire der konvexen Wandelgänge, der kühle, von der Strenge der Grundformen gebändigte Prunk der Säulen und Gewölbe von keiner geringen Ausstrahlung (Abb. 5). Was für die innere Wiederherstellung dieser Architektur sprach, war mehr noch als das in die Bande seiner Epoche geschlagene Genie Sempers die Tatsache, dass die Oper, der das neue Haus ebenso wie das alte gehören sollte, vor allem eine reproduktive Gattung ist; der iterative architektonische Rahmen war ihr von daher angemessen. Unter den 14 am häufigsten gespielten Opern der Spielzeiten 1963/1964 und 1964/1965 in den Theatern der DDR – und es sieht heute in Deutschland nicht wesentlich anders aus – befand sich kein Werk des 20. Jahrhunderts, geschweige denn ein unmittelbar zeitgenössisches. Bei der Operette lagen in beiden Spielzeiten immerhin fünf, beim Schauspiel acht nach 1945 entstandene Werke an der Spitze des Feldes. Es müsste eine wirksame, in das Bewusstsein der Gegenwart eingreifende moderne Oper geben, damit bei dem Wiederaufbau eines berühmten Opernhauses ein ak-

tuell disponierter Zuschauerraum wirklich gerechtfertigt wäre.

Ein anderer Grund für die Wiederherstellung des alten Interieurs hing mit diesem zusammen: Er liegt in der Schwierigkeit, mit den Mitteln zeitgenössischer Architektur festliche Wirkungen zu erzielen. Die Oper ist ihrem Wesen nach eine festliche Kunst; eben darum ist sie so unzeitgemäß – und so beliebt. Der Ausdruck des Festlichen fordert Zierat, Dekor, die moderne Architektur aber ist ihrem Ursprung und Wesen nach antidekorativ; wo sie wider diese ihre Grundverfassung schmückende Wirkungen zu erzielen versucht, gleitet sie leicht ins Kunstgewerbliche und Eklektische ab.

Der dritte Grund, der – im Sinn des Lindenoper-Modells – für eine modifizierte Wiederherstellung der Semper'schen Innenarchitektur sprach, folgte aus der Erhaltung der Fassade. Es ist nicht gut, wenn das Innere nicht hält, was das Äußere verspricht. Und es ist insonderheit nicht gut, wenn der Schritt von außen nach innen von der reicheren zu der kargeren Gestalt führt, wie modernes Bauen sie mit sich bringt. Zu den beiden reinen Lösungen: völliger Neubau und getreue Rekonstruktion wäre mit derjenigen: außen überwiegend alt, innen teilweise neu, eine unreine Lösung getreten, der erklärte, aber nicht produktive Widerspruch. Er wurde 2008 in Berlin bei der Erneuerung der Knobelsdorff-Paulick-Oper von einer irregeleiteten Jury durchzusetzen versucht; es gelang mit einiger Mühe (hier gedenke ich



Abb. 6 Saalentwurf von Klaus Roth Architekten für den Umbau der Berliner Staatsoper (1. Preis des Wettbewerbs von 2008)

dankbar der Zusammenarbeit mit Jörg Haspel), das bizarre Vorhaben abzuwenden (Abb. 6).¹

Planungsetappe 1966

Eben diese Lösung: außen überwiegend alt, innen im Zentrum neu, war durch einen in den fünfziger Jahren gefassten Ministerratsbeschluss zur architektonischen Vorgabe für den Wiederaufbau der Dresdner Oper geworden. Die weitgehend erhaltenen Foyers und Treppenhäuser des Hauses sollten in der Semper'schen Fassung wiedererstehen, die Stelle des fast ganz zerstörten Zuschauerraums sollte ein völlig neuer Saal einnehmen. Die stilistische Nahtstelle wäre damit von dem Eintritt in das Theater auf das Betreten des Zuschauerraums verlegt worden (Abb. 7 und 8).

Sempers Theatersaal hatte ca. 1600 Plätze, darunter eine große Anzahl mit Seh- und Hörgelegenheiten, die man dem heutigen Zuschauer, der dem Fernsehen und dem Kino abgewonnen werden muss, nicht mehr zumuten kann. Der neue Saal war auf 1495 Plätze angelegt, davon sollten 1400 den vollen Blick auf die Bühne haben. Das Parkett dachte man sich um 30 Prozent verbreitert und um 15 Prozent verlängert, bei einem um mehr als 20 Prozent vergrößerten Sesselabstand (von 75 auf 90–95 cm). Die Parkettreihen sollten der Krümmung der Rückwand folgen, und auch die Ränge sollten dieses in der Fassade nach außen tretende Formelement aufnehmen und in sanftem Bogen über den sechs letzten Parkettreihen liegen. Drei Ränge hätten sich an den Seitenwänden in je vier (insgesamt also 24) Balkonen fortgesetzt; in gelinder Abwärtsstufung führten diese auf eine an den Bühnenrahmen heranreichende Plattform, die als Auftritt- oder Beleuchtungsrampe gedacht war. Die Beleuchtungsbrücke nahm die Stelle eines vierten Ranges ein und reichte über

die ganze Rückwand des Saales. Die schmalen Ränge sollten eine leichte Horizontalstufung haben, dergestalt, dass der höhere Rang jeweils um eine halbe Reihe gegenüber dem unteren vorgespungen wäre. Dieser überraschende Effekt konterkarierte jenes ständische Prinzip, das dem Rangtheater zugrunde liegt und dem höheren Rang im Theater einen geringeren in der Gesellschaft zuschreibt.

Der von Semper, Wagner und anderen revolutionären Theaterleuten des 19. Jahrhunderts als das Theater der demokratischen Gesellschaft propagierte Theatron-Typus mit dem steil ansteigenden Parkett hat sich auch nach dem Ende der Monarchien nicht durchzusetzen vermocht; das höfische Rangtheater hat Qualitäten erwiesen, die über seinen sozialen Ursprung hinausreichen. Sie liegen in der Möglichkeit, die Wände des Saals zu aktivieren, und das hat nicht nur akustische Vorzüge. Das Auditorium bringt sich auf diese Weise als Ganzes zum Bewusstsein, der aktive Charakter der Rezeption, der die theatralische von technischen Darstellungsformen unterscheidet, tritt stärker als in ranglosen Saalgebilden hervor, ganz abgesehen von einem pragmatischen Aspekt, den schon Semper hatte anerkennen müssen: der Elastizität der Rangstruktur gegenüber verschiedenen Auslastungsgraden.

Rang- oder Amphitheater – das war im 19. Jahrhundert eine politische, eine Klassenfrage; im Zeitalter des Kinos, des Sportstadions und des Fernsehens ist sie das nicht mehr. Das Medienmonopol, das das Theater im 19. Jahrhundert innehatte, besteht nicht mehr, Theater ist als Darstellungsform nachgerade historisch geworden. So tritt an Stelle des Entweder-Oder zwischen beiden Sitzordnungen die Frage nach den Möglichkeiten ihrer Verbindung, also nach der Demokratisierung des Rangtheaters. Der Opersaalentwurf von 1966 leistete dazu einen markanten Beitrag. Er vermied den zuweilen (so im neuen Leipziger Opernhaus) geübten Fehler, die Ränge in einem einzigen zusammenzuziehen, der dann wie zu einem zweiten Parkett wird, und setzte die Rangarchitektur als ein formales Mittel ein, das seinen gesellschaftlichen Inhalt verloren hat und seinen Sinn nur noch als belebende Zutat zu dem dominierenden Parkett gewinnt. War in dem originalen Rangtheater das bürgerliche Parkett ein Akzidens der Ranggliederung, so erschienen hier die Ränge als ein Akzidens des Parketts. Der Dresdner Saalentwurf des Instituts für Technologie ließ sich als eine Synthese aus dem Wollen und dem Wirken Sempers deuten, aus seiner intentionellen und seiner realisierten Architektur.

Ähnlich erschien die beabsichtigte Einrichtung der Vorbühne wie eine moderne Verwirklichung von Sempers nie realisierten Vorstellungen. Das Proszenium war breiter und tiefer angelegt als in dem alten Bau; von den Seiten aus betretbar, sollte es die Potenz einer eigenen Spielfläche gewinnen können. An Stelle der früheren Logen und Skulpturen befand sich eine vertikal in sich geteilte Wandfläche, die durch Drehung und Verschiebung ihrer Abschnitte Auftrittsöffnungen von verschiedener Größe freigab. Geschlossen verlängerte sie den Zuschauerraum in trapezförmiger Schräge auf eine nicht nur in der Höhe, sondern auch in der Breite verstellbare Bühnenöffnung.

Die stilistische Nahtstelle im Innern wiederholte sich bei dem Projekt von 1966 in der Gestaltung der Fassade. Sempers Kulissentheater war für szenische Verwandlungen mit

einem Schnürboden ausgekommen; die zweidimensionalen Dekorationssteile wurden in die Höhe gezogen oder von dort heruntergelassen. Die räumlich-plastische Einrichtung der modernen Szene verlangt außerdem Seitenbühnen, deren Einbau die Proportionen der alten Kulissentheater sprengt. Die seitliche Erweiterung schien auch beim Neubau der Dresdner Oper unvermeidlich; sie ließ den hinteren Teil des Hauses in die Breite gehen und hob den Absatz auf, den die seitlichen Treppenhäuser mit dem anschließenden Bühnentrakt gebildet hatten. Auch der Einbau einer Hinterbühne erwies sich als notwendig; mit den beiden Seitenbühnen ermöglichte er den gleichzeitigen Aufbau von drei Bühnenbildern hinter der Szene.

Diese technischen Erfordernisse sind für den Wiederaufbau maßgebend geblieben; auch die Bühnenkonzeption – eine Kombination von Drehscheibe und Hubpodien – hat sich im Wechsel der Planungen als dauerhaft erwiesen. Statt einer ortsfesten Drehbühne erhielt das Theater eine verschiebbare Drehscheibe, die in der Hinterbühne abgestellt werden kann; dann ist auf der Hauptbühne ein schachbrettartiges System hydraulisch versenkbarer Teilflächen (Hubpodien) freigegeben, die stückweise Veränderungen des Bühnenbodens ermöglichen.

Um die übermäßige Verlängerung des Gebäudes zu vermeiden, die ein baufertig gediehenes Vorkriegsprojekt des Architekten Wilhelm Kreis in Kauf genommen hatte, entschloss man sich 1966, die Intendanz des Theaters in einem von der Hauptmasse abgesonderten Flachbau unterzubringen, der auf den Fundamenten von 1938 stehen und durch zwei gedeckte Gänge mit der Rückseite des Bühnenhauses verbunden sein sollte. Seine stilistische Ausführung sollte sich von der des Hauptbaus lösen; dasselbe war für die seitlichen und rückwärtigen Erweiterungen des alten Hauses vorgesehen, so dass man, von der Seite auf den Bau blickend, bei dem Übergang vom Zuschauer- zum Bühnentrakt die Formen zweier Jahrhunderte unmittelbar hätte aneinanderstoßen sehen. Der Kontrast hätte sich hier noch schärfer ausgeprägt als im Innern, wo der Zuschauer das Nebeneinander als ein Nacheinander erlebt hätte. Die Architekten fanden es damals unzulässig, eine notwendige Veränderung des Baues mit dessen alter Fassade zu tarnen; sich zu ihrer eigenen ästhetischen Verantwortung bekennend, wollten sie keinen Zweifel darüber lassen, wo das Alte aufhört, das Neue beginnt.

Bei dieser Einstellung konnten sie sich auf viele große Werke der Architektur berufen, deren Entstehung mehr als *eine* historische – und also stilistische – Epoche umfasst. Jedes Zeitalter hatte an ihnen aus seinem Geist fortgewirkt, den Vorwurf des Uneigenen, Imitatorischen mehr scheuend als den des Unharmonischen und Widersprüchlichen. Die Kunstgeschichte hat solcher Baugesinnung fast immer ihren Segen gegeben; wo echte Stile aneinanderstießen, stellte sich zumeist ein Ganzes höherer Ordnung her, das durch geschichtliche Authentizität für mangelnde Stileinheit entschädigte. Wie ausdrucksvoll und ‚richtig‘ nehmen sich die beiden welschen Hauben auf den Türmen der spätgotischen Münchner Frauenkirche aus! Und wer hätte den Renaissance-Helm auf dem Turm des Prager Veitsdoms oder auf dem der Leipziger Thomaskirche jemals als disparat empfunden!

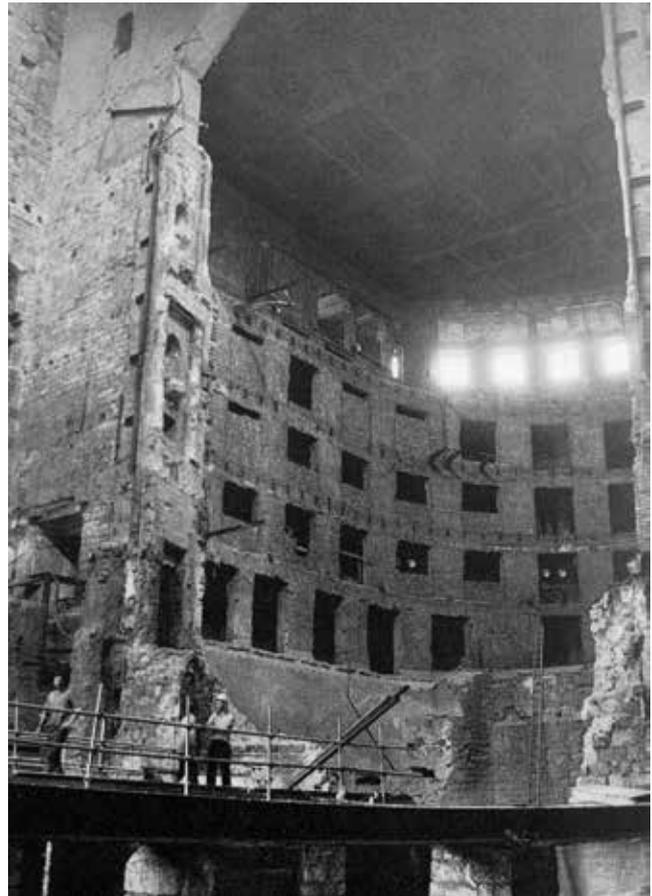


Abb. 7 Blick aus dem Bühnenhaus in den Zuschauerraum der zerstörten Dresdner Oper; Aufnahme vor Beginn des Wiederaufbaus (1977)

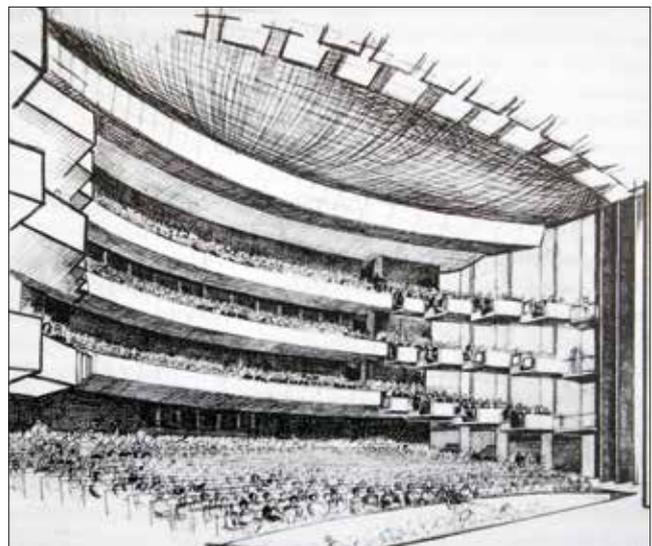


Abb. 8 Skizze des Zuschauerraums für den Wiederaufbau der Dresdner Oper (Institut für Technologie kultureller Einrichtungen, 1966)

Doch wurde hier die Frage akut, inwieweit die technisch wie ästhetisch durch eine tiefe Kluft von dem alten Bau geschiedene Architektur der Gegenwart stilistische Kräfte repräsentiert, die denen früherer Zeiten gleichberechtigt



Abb. 9 Das wiederhergestellte obere Vestibül bei der Eröffnung 1985

gegenübergestellt werden können. Rücksicht jedenfalls war geboten. Als Semper 1838 sein Dresdner Theater und dann später die Gemäldegalerie neben den Zwinger setzte, nahm er dessen prägendes Motiv, das rings um den Bau laufende Rundbogenfenster, auf und verwandelte es seinem eigenen, schon nicht mehr authentischen Stilempfinden an. Eine ähnliche Aufgabe stand in den sechziger Jahren vor den Planern der neuen Semperoper. Ein Wettbewerb sollte Klarheit über die Erfüllbarkeit der Aufgabe geben; er fand 1967/1968 unter dem Vorsitz von Richard Paulick statt, ohne dass der erste Preis vergeben worden wäre. Der Öffentlichkeit wurde kein Einblick in das Ergebnis gewährt.

Von Anfang an war der Wiederaufbau des Semperbaus Teil eines Gesamtprojekts, das außer dem Opernhaus und dem anzufügenden Intendantengebäude den Bau von Werkstätten, Probebühnen und einem Dekorationslager vorsah. Für diese Gebäude war, in gleicher Nähe zum Schauspielhaus wie zur Semperoper, das Gelände hinter dem Zwingerteich ausersehen worden; in der verlängerten Längsachse des Zwingers sollten sie sich um die alte Reithalle von Christian Traugott Weinlig gruppieren, die als Malsaal instandgesetzt werden sollte. Nach Lage und Gliederung war hier eine ideale Lösung gefunden, die auch die der Reithalle vorgelagerte alte Ausspannungshalle einbezog. Für die Fassadengestalt der

neuen Gebäude setzte der Weinlig'sche Bau, eine Giebelarchitektur von 1795, höchste Maßstäbe. Dass sie erfüllt wurden, wäre ein gewagte Behauptung.

Die Lösung

Soweit Zielsetzung und Planung 1966/67. Zehn Jahre später war vieles anders und alles besser geworden. Und nicht nur auf dem Papier: Der Grundstein des Wiederaufbaus war gelegt, die Oper ein großer Bauplatz geworden. Bei der Eröffnung des alt-neuen Hauses im Februar 1985 waren nicht nur Foyers und Treppenhäuser in ihrer alten Gestalt wiedererstanden (Abb. 9), auch der Zuschauerraum hatte das Gepräge seiner Entstehungszeit erhalten. Etwas vergrößert und in der Form modifiziert, hatte er vier Ränge mit einer nur noch markierten Logengliederung, deren Decken-Palmetten schon der Akustik von Sempers erstem Bau zugutegekommen waren. Verzichtet hatte man auf den amphitheatralisch disponierten und weit zurückgesetzten fünften Rang Sempers. Dekor und Farbigkeit des Raums (die Letztere war 1912 bei einer Restaurierung aufgegeben worden) waren in der Semper'schen Fassung wiederhergestellt. Die den hinteren Teil des Hauses verbreiternden Seitenbühnen hatten die alte, in der Ruine vorhandene Fassade erhalten, die nach außen gerückt worden war. Auch die Rückseite hatte, ein Stück weit herausgerückt, ihre alte Gestalt behalten.

In den Fluchtlinien des Semper'schen Baus, aber deutlich von diesem getrennt, hatte der rückwärtige Flachbau quadratische Gestalt und war durch zwei Brückenstege mit ihm verbunden (Abb. 10a und 10b). Außer den Künstlergarderoben, Magazinen und Büros nahm dieses Intendantengebäude mit seinen zwei oberirdischen Geschossen die Probebühnen auf, die der frühere Plan dem Werkstättenkomplex zugeordnet hatte. Zwei diagonal einander gegenüberliegende, ebenfalls quadratische Pavillons zu beiden Seiten dieses Ergänzungsbaus enthielten einen Gaststättenkomplex und eine als Studiobühne einrichtbare große Probebühne. Diese Lösung, unter dem Chefarchitekten Wolfgang Hänsch in ständiger Kooperation mit dem Denkmalpflegeamt erarbeitet, bot am Ende eines Planungswegs, der mit einer Vielzahl ausgearbeiteter Projekte gepflastert war, das Optimum eines Ausgleichs von aktuellen Funktions- und restaurativen Stilansprüchen.

Die Planung von 1966 war eine wichtige Stufe auf dem Weg zu dem nun erreichten Ergebnis gewesen. Inzwischen selbst ein Stück Baugeschichte, Wiederaufbaugeschichte geworden, lässt sich das Resultat seinerseits historisch begreifen: als Ergebnis eines langwierigen Prozesses. In dessen Verlauf waren all jene Überlegungen wirksam geworden, die einst kritisch vorgetragen worden waren. Damit sie zum Tragen kamen, war vor allem eines nötig gewesen: Zeit. Die schien Ende der sechziger Jahre zu fehlen; die auf der Basis des dargestellten Konzepts ausgearbeiteten Pläne standen zu dieser Zeit unmittelbar vor ihrer Verwirklichung. Aber es kam nicht dazu, der Bau wurde abermals verschoben, und die Verzögerung trug Früchte. Es mag angesichts des tiefen Unmuts nicht nur der Dresdner Opernfreunde über den immer wieder vertagten Wiederaufbau merkwürdig klingen,

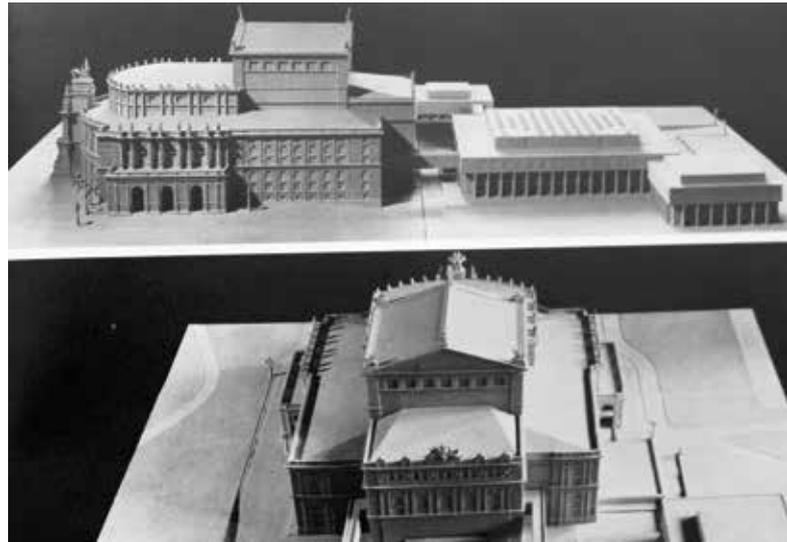
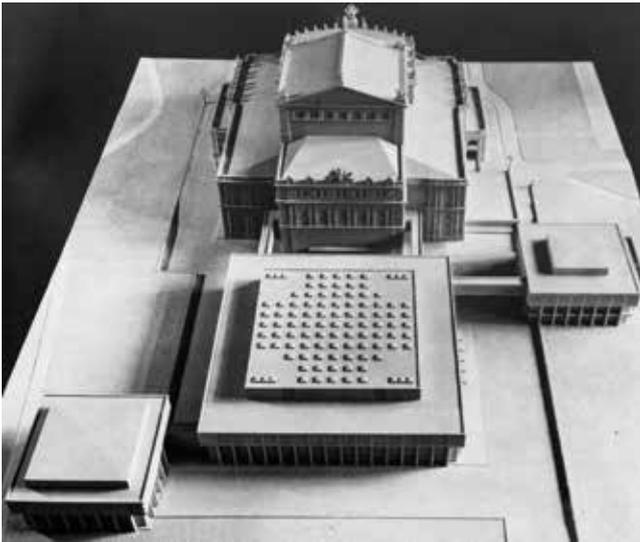


Abb. 10a/10b Modell für den Wiederaufbau der Dresdner Oper von Franz Bretschneider, Entwurf Herbert Löschau und Wolfgang Hänsch (1978)

aber der Bau hätte zu keiner früheren Zeit so gut werden können, wie er am Ende geworden war.

Faktoren verschiedener Dimensionen hatten die aus finanziellen Gründen auferlegte Denkpause fruchtbar werden lassen. Viele nehmen sich zufällig aus – am Ende erscheint der Zufall als ein Mosaikstein im Bilde der Notwendigkeit. Als folgenreich erwies sich die Initiative des Dresdner Instituts für Denkmalpflege, 1969 im oberen Vestibül und im oberen Rundfoyer der Oper probeweise je eine Architekturachse farblich exakt wiederherzustellen. Das Ergebnis war umwerfend, es machte Wesen und Ausmaß des ästhetischen Sprunges sinnfällig, den der Übergang von den Semper'schen Vorräumen in einen modernen Saal dem Zuschauer auferlegt hätte. Zugleich machte es deutlich, in welchem Maß Farbgebung und malerische Ausgestaltung konstitutive Elemente des Semper'schen Gesamtkunstwerks gewesen waren. Aus denselben prinzipiellen ästhetischen Gründen musste das Bestreben für gescheitert gelten, den hinteren Seitenfassaden des Hauses eine Gestalt zu geben, die es mit den von Semper stammenden Teilen hätte aufnehmen können. Joachim Näther, der neue Direktor des an dem Projekt beteiligten Berliner Theaterbauinstituts, zeigte sich, nachdem sein Vorgänger Klaus Wever Entscheidendes für die funktionelle Disposition des Projekts geleistet hatte, dieser Problematik gegenüber als empfindlich und initiativ.

Schon vorher hatte die seit langem für den Wiederaufbau tätige Dresdner Außenstelle des Instituts für den Zuschauerraum auch einmal die historische Variante durchgearbeitet und den alten Semper'schen Saal dabei so weit als möglich von Plätzen mit unzumutbaren Sichtverhältnissen entlastet; das Ergebnis war ein Saal von 1150 Plätzen – ein Drittel weniger als vor der Zerstörung. Das Problem des demokratisierten Rangtheaters entdeckte sich plötzlich als ein bloß quantitatives: Semper minus ein Drittel der Plätze = moderner Opernsaal. Nicht nur Heinrich Magirius, der verantwortliche Denkmalpfleger, auch Walter Reichardt, der leitende Akustiker, und damit die Mehrheit der Gutach-

ter traten auf die Seite dieser Lösung; auf der politischen Ebene fiel dann das entscheidende Wort für die Wiederherstellung der Semperoper als eines Gesamtkunstwerks ihres Schöpfers. „Wenn Sie dieselbe gute Akustik wie bei dem alten Bau haben wollen, dann müssen Sie ihn neu bauen“, hatte der Akustiker, ein Mann von internationaler Reputation, erklärt, und Hans Modrow, der Parteichef des Bezirks Dresden, ließ sich überzeugen. Die Architekten konnten daran gehen, für die Bekrönung der Proszeniumslogen eine Krone zu erfinden, die der alten sächsischen Königskrone nur von weitem ähnelte.² Ein komplizierter und nicht selten kontroverser Prozess der Entscheidungsfindung war zum glücklichen Abschluss gelangt (Abb. 11). Er hatte jenen dialektischen Weg genommen, den man mit Negation der Negation bezeichnen kann.

Der Zeitgrund dafür liegt zutage: die kunsthistorische Rehabilitierung des Historismus. Das war kein innerwissenschaftlicher, sondern ein gesamtgesellschaftlicher Vorgang. Wenn etwas lange genug her ist, dann treten seine Vorzüge wieder zutage; da es vollkommen überwunden ist, wird es aufs Neue bedeutend. Auch die Kunstwissenschaft ist nur ein Organ des Zeitgeists; wenn sie ihre Mission erfüllt, leuchtet sie diesem ein Stück voraus. An der Wurzel des Umdenkens stand die Einsicht, stand das Erlebnis der engen ästhetischen Grenzen der industriell geprägten Moderne. Indessen: Das Allgemeine wirkt durch einzelne; „der Sieg der Vernunft“, weiß Brechts Galilei, „kann nur der Sieg der Vernünftigen sein“. Auch wenn die gesellschaftliche Stimmung – eine wichtige und wenig erkundete historische Kategorie – eine Revision begünstigt, bedarf es der Initiative einzelner, sie durchzusetzen, und es bedarf spezifischer Konstellationen, ihnen das zu ermöglichen. Beides war hier zur Stelle gewesen, und auch der Gesetzgeber hatte einen Beitrag geleistet: Das neue Denkmalpflegegesetz der DDR von 1975 hatte sich als unmittelbar förderlich erwiesen.

Nachdem die Lösung gefunden worden war, die sich mit einer singulären Namensgebung verband (von „Semper-



Abb. 11 Proszenium und Schmuckvorhang des wiederaufgebauten Opernhauses (1985)

oper“ hatten vormals nur Fachleute gesprochen), schwärmten die Dresdner Denkmalpfleger nach Wien und Zürich aus, um Sempers Nachlass und seine erhaltenen Bauten um die Wiederherstellung des originalen Dekors, einschließlich des gesamten Bildprogramms, zu befragen.³ Vieles von dem, was durch Übermalung, dann durch den Brand zerstört worden war, konnte anhand von Fotos und Farbstreifen rekonstruiert werden; anderes wurde, auf dem „den Denkmalpflege-Doktrinen seit 1900 höchst verdächtigen Weg der konformen Stilwiederholung“ (Heinrich Magirius), zeitgetreu nachempfunden. Dabei geschah es, dass, nachdem ein erstrangiger Fachmann eine solche Nacherfindung im Entwurf abgeschlossen hatte, in einem Kellerwinkel der alten Kunstakademie die originalen Vorlagen zutage traten – Glück für das Ganze, ein Malheur für den Stellvertreter.

Im Proszenium des neu zu erbauenden Saals waren nicht nur die an den Bühnenrahmen grenzenden Logen wieder zu sehen, die nun mit Scheinwerfern besetzt waren, sondern neben ihnen im Portalrahmen auch jene allegorischen Nischenfiguren, die der schwächste Teil des Raums gewesen waren;⁴ zu Häupten des Portals zeigte eine alt-neue Digitaluhr wieder die Spielzeit an. Die Akustiker für ihr Teil hatten Vorkehrungen getroffen, die Klangverhältnisse des neuen Saals mit elektronischen Mitteln variabel zu gestalten. Proszenium-Nippes und geheime Elektroakustik – an solchen Details wurde die Problematik, die den verschlungenen Projektierungsweg bestimmt hatte, noch einmal anschaulich.

Wenn schon rekonstruieren, dann möglichst komplett, ohne formale Reduktionen aus dem Geist oder den Bedenken der Gegenwart – welche Debatten dieses Prinzip heraufführen kann, haben wir kürzlich an Kuppelkreuz und Kuppelinschrift des Berliner Humboldt-Forums erleben können. Das Gegenbeispiel lieferten die DDR-Instanzen beim Wiederaufbau der Berliner Architekturkleinodien: Die Attika der königlichen Bibliothek war ohne die preußischen Adler, der Giebel der Staatsoper ohne die Fridericus-Rex-Inschrift geblieben. Das ist nach 1990 mit Recht korrigiert worden.

Der Ausgleich, den die miteinander ringenden Aspekte in der realisierten Gestalt gefunden hatten, zog die Folgerung aus der Tatsache, dass die Oper eine historische Kunstform ist, deren räumliche und ornamentale Ansprüche nur aus einem historischen Geist adäquat zu befriedigen sind. Es habe sich im Laufe der Jahre herausgestellt, resümierte Dieter Schölzel, einer der an dem Wiederaufbau zentral beteiligten Architekten, seine und seiner Kollegen Erfahrung, dass ein Opernhaus keine zeitgenössische architektonische Aufgabe sei.

Die Situation der Kunstform Oper, trotz zahlreicher Uraufführungen und ungeachtet des Zulaufs, den sie immer noch und sicher auf lange Sicht findet, entspricht diesem Votum. Wenn Schinkels Berliner Theater die Uraufführung des *Freischütz* und Sempers erstes Dresdner Haus die Uraufführung dreier Opern des jungen Wagner umschloss und wenn Sempers zweiter Bau mit neun Uraufführungen dem Strauss'schen Opernwerk dienstbar wurde, so war, bei al-

ler Bedeutung, die der Pflege und Entdeckung neuer Werke zukam, für den neuen Bau eine ähnliche Bestimmung nicht abzusehen. Es lag auf der Hand: Man würde auch manche zeitgenössischen Werke darin spielen, vor allem aber *Freischütz* und *Zauberflöte*, *Meistersinger* und *Rosenkavalier* – das Repertoire der alten Semperoper. Die szenische Neudurchdringung dieses Repertoires aber wird durch die wiederhergestellte Architektur eher begünstigt, nämlich provoziert, als behindert. Dass aktuelles Theater nicht auf aktuelle Architektur angewiesen ist, hat niemand klarer gezeigt als Bertolt Brecht im Theater am Schiffbauerdamm.

Bildnachweis

Abb. 1, 2, 3, 9, 10a, 10b, 11 Heinrich MAGIRIUS, Gottfried Sempers zweites Dresdner Hoftheater, Leipzig 1985
 Abb. 4 Deutsche Staatsoper Berlin/Zur Wiedereröffnung des Hauses Unter den Linden am 4. September 1955/hrsg. von der Intendanz der Deutschen Staatsoper, Berlin 1955
 Abb. 5 Gottfried Semper zum 100. Todestag/Ausstellung im Albertinum zu Dresden vom 15. Mai bis 29. August 1979
 Abb. 6 Sanieren oder Demolieren?/Berlins Opernalternative, hrsg. von Friedrich DIECKMANN, Thomas FLIERL, Harald MÜLLER, Sonderheft Theater der Zeit, Berlin 2008
 Abb. 7, 8 Friedrich DIECKMANN, Dresdner Ansichten/Spaziergänge und Erkundungen, Frankfurt am Main und Leipzig 1995

¹ Vgl. Friedrich DIECKMANN, Thomas FLIERL, Harald MÜLLER, Sanieren oder demolieren?/Berlins Opernalternative, Sonderheft der Zeitschrift *Theater der Zeit*, Berlin, Juli 2008.

² Während die sächsische Königskrone bei dem Vorgängerbau nur auf der rechten, dem Monarchen vorbehaltenen Proszeniumsloge angebracht war, wurde die frei gestaltete neue Krone auf beide Proszeniumslogen gesetzt, auch auf die vormals für den Kronprinzen bestimmte.

³ Heinrich Magirius, der leitende Denkmalpfleger, hat in einem großen Bildband (Gottfried Sempers zweites Dresdner Hoftheater, Leipzig 1985) Auskunft über diese Arbeit gegeben.

⁴ Diese Figuren, um deren Festlegung die beteiligten Künstler und Architekten hart gerungen hatten, sind durch die über ihnen angebrachten Namen von Theatergestalten eher verunklart: über der Figur des Eros steht „Don Juan“, über Tyche (Zufall) „Iphigenie“, über Psyche „Faust“ und über Nemesis „Wallenstein“. Der plastische wie auch der malerische Schmuck des Theaters lässt erkennen, dass es nicht als Opernhaus, sondern für beide Sparten, Oper wie Schauspiel, erbaut und anfangs auch genutzt wurde.

Der Zuschauerraum der Wiener Staatsoper – ein Symbol des Wiederaufbaus und des Geschichtsverständnisses der jungen Zweiten Republik

Paul Mahringer

Die von August Sicard von Sicardsburg und Eduard von der Nüll in den 1860er Jahren errichtete Wiener Staatsoper zählt nicht nur zu den bedeutendsten Monumentalbauten der Wiener Ringstraße (Abb. 1), sondern kann wohl auch auf Grund der „Symbolkraft von Gebäude und Institution“ als Paradebeispiel des Wiederaufbaus betrachtet werden.¹

Der Wiederaufbau in Österreich

Der Institution des Bundesdenkmalamtes gelang es, sich in der Öffentlichkeit nach 1945 positiv zu positionieren und sich im Sinne der offiziellen „Opfertheorie“ der Republik Österreich ebenfalls als „Opfer“ darzustellen und gleichzeitig unter Ausklammerung der institutionellen und personellen Verstrickungen im Nationalsozialismus² eine wichtige und prestigeträchtige Rolle im Wiederaufbau Österreichs einzunehmen.³

Tatsächlich waren etwa in Wien ca. 21 000 Objekte zerstört oder beschädigt worden, was 21 Prozent des gesamten Baubestandes entspricht. Daher veranlasste die Stadt Wien im Sommer 1945 eine Enquete für den Wiederaufbau unter dem Titel „Wiederaufbauen heißt Bessermachen“, die in der Zeitschrift *der aufbau* auch entsprechend publiziert wurde. Im Gegensatz zu manchen Städten in Deutschland war der Wiederaufbau historischer Bauten in Österreich – insbesondere der Monumentalbauten der Ringstraße – unwidersprochen möglich, da man bewusst zur Identitätsstiftung der neuen jungen Republik auf die Vergangenheit vor 1938 zurückgreifen wollte und konnte. Neubauten oder neue Bauteile wie etwa auch die Neugestaltung des Zuschauerraums der Wiener Staatsoper durch Erich Boltens Stern fügten sich in der Regel in die historische Substanz bzw. deren Umgebung ein. Nicht umsonst stand eine Ausstellung über Erich Boltens Stern 2005 unter dem Titel „moderat modern“.⁴ Daher kann die Wiener Staatsoper wohl mit Fug und Recht als Symbol des Wiederaufbaus, aber auch der Konstruktion einer „neuen“ Identität der Zweiten Republik („moderat modern“) betrachtet werden. Während seit Kriegsende sukzessive unversehrt erhalten gebliebene Teile der Wiener Staatsoper unter Aufsicht des Bundesdenkmalamtes kontinuierlich restauriert wurden, soll im Folgenden der Frage nachgegangen werden, wie der Wiederaufbau des Zuschauerraumes aus dem Blickwinkel der Aktenlage und der damaligen Meinung des Bundesdenkmalamtes aussah (Abb. 2, 3).⁵

Der Wiederaufbau des Zuschauerraumes

Trümpi ließen sich die Entscheidungsstrukturen rund um den Wiederaufbau der Wiener Staatsoper formal in drei Hauptgruppen unterteilen, „eine ministerielle, eine kommissionelle und eine alliierte“, die sich im ständigen Austausch miteinander befanden. Im Komitee zur Gestaltung des Wiederaufbaus der Wiener Staatsoper seien neben Vertretern der Ministerien für Handel und Wiederaufbau, Unterricht und Finanzen auch der Leiter der Bundestheaterverwaltung, der Präsident des Bundesdenkmalamtes und Staatsopern- bzw. Burgtheaterdirektoren vertreten gewesen.⁶

Mit Schreiben vom 26. April 1946 wird der damalige Präsident des Bundesdenkmalamtes Quiqueran-Beaujeu⁷ zum ordentlichen Mitglied und nach Bitte von Quiqueran-Beaujeu mit Schreiben vom 18. Mai der „in den letzten Tagen aus England zurückgekehrte“ Otto Demus⁸ zum Ersatzmann des durch den Bundesminister für Handel und Wiederaufbau einberufenen Operr-Baukomitees bestellt.⁹

In ersten „Richtlinien für die Ausarbeitung der Entwürfe“ unter dem Titel „Wettbewerb für die Erlangung von Entwürfen zur baulichen und baukünstlerischen Ausgestaltung des Zuschauerraumes und der Publikumsräume beim Wiederaufbau des Staatsoperngebäudes in Wien“ vom Juli 1946 heißt es: „Das Staatsoperngebäude soll grundsätzlich im Geiste des früher bestandenen Baues wieder erstehen. Insbesondere soll die Aussengestaltung wieder genau so wie vor dem Brande wiederhergestellt werden. Die Innengestaltung soll sich vollkommen harmonisch und ohne Härte an die noch teilweise gänzlich unversehrt erhalten gebliebenen Räume anschliessen /Hauptvestibule [sic], Feststiegenhaus, Foyersaal, Hofsalon/.

Es sollen jedoch die sich aus der Modernisierung des Betriebes und den Forderungen der heutigen Zeit ergebenden Notwendigkeiten nach Möglichkeit und ohne allzuweit gehenden Eingriff in die bestehende Grundrissgestaltung Berücksichtigung [sic] finden.“

In den in zwei Versionen in den Akten des Bundesdenkmalamtes vorliegenden „Richtlinien für die Ausarbeitung der Entwürfe zum Vorwettbewerb: Zuseherhaus [zweite Version: Zuschauerhaus] der Staatsoper“ wird folgendermaßen konkretisiert:

„An der Aussengestaltung des Gebäudes darf keine grundsätzliche Aenderung vorgenommen werden, ausgenommen in Hinsicht unbedeutender Einzelheiten oder hinsichtlich etwa notwendiger Auswechslungen [zweite Version: oder etwa notwendige Auswechslungen] von Fenstern gegen Türen.

Die Innengestaltung der Publikumsräume, besonders aber des Theatersaales, muss sich in vollkommen harmonischer

Weise und ohne Härte an die noch teilweise gänzlich unversehrten erhaltenen und unverändert beizubehaltenden Räume des Vordertraktes anschliessen.“

Als Preisrichter werden der mit der Bauleitung betraute Sektionschef im Bundesministerium für Handel und Wiederaufbau Rudolf Schober, der Architekt Max Fellerer und der Stadtbaudirektor der Stadt Wien Hans Gundacker, der Architekt Oswald Haertl und der Architekt und Dombaumeister Karl Holey ernannt. Als Ersatzpreisrichter ist u. a. Otto Demus genannt. Die Wettbewerbsteilnehmer müssen eidestattlich erklären, dass sie niemals Mitglied der NSDAP oder ähnlicher Verbände waren.

Laut „Gedächtnisprotokoll“ über die Sitzung des Opernbaukomitees vom 14. Februar 1947 legte Eugen Ceipek vom Bundesministerium für Handel und Wiederaufbau dar, dass man mit einer viel größeren Beteiligung am Wettbewerb gerechnet habe und dass von 35 Interessenten nur von elf Arbeiten vorgelegt wurden, welche „alle mit Ausnahme von dreien, welche zwar keinen Preis; aber immerhin einen Anerkennungsbetrag von je S 2000.– zuerkannt erhielten, als nicht entsprechend ausgeschieden werden mussten.“¹⁰ Als „Ursachen des unbefriedigenden Ergebnisses“ seien seiner Meinung nach die zahlreichen gleichzeitig ausgeschriebenen anderen Wettbewerbe, die Kürze des Zeitraums, der zu geringe Preis und „auch die Meinung mancher, dass schon eine bestimmte Persönlichkeit für die Ausführung in Aussicht genommen und daher jede Mühe zwecklos sei.“ Allerdings hob er hervor, dass „durch die Art der Ausschreibung der Öffentlichkeit insbesondere dargetan war, dass jüngere Kräfte nicht ausgeschaltet werden sollen und betont weiter, dass die Meinung, es wären zu strenge Richtlinien herausgegeben worden, irrig ist.“

In einem Aktenvermerk von Otto Demus vom 17. Februar 1947 heißt es dazu kurz und bündig: „Ideen-Wettbewerb: Derselbe ist als gänzlich misslungen anzusehen. Der einzige damit erfüllte Zweck ist, der Öffentlichkeit gegenüber gedeckt zu sein.“

Schließlich soll ein weiterer Wettbewerb, diesmal mit einem Preisgeld von 7500 Schilling, ausgeschrieben werden, und es sollen gezielt Architekten für den zweiten Wettbewerb eingeladen werden. Es wird dasselbe Preisgericht bestellt, und auch die Richtlinien entsprechen in den Grundzügen den bisherigen.

Eine interessante Etappe stellt die Sitzung des Opernbaukomitees vom 16. Juli 1948 dar. Aus dem Gedächtnisprotokoll geht hervor, dass während der Sitzung ein Dokument „Wiederaufbau des Wiener Staatsopern-Gebäudes. Vorschläge des Bundesministeriums für Handel und Wiederaufbau für die Gestaltung des Zuschauerhauses“, unterzeichnet von Sektionschef Schober am 15. Juli 1948, verlesen wurde, welches dem Protokoll beigelegt werde.¹¹ In dem Dokument heißt es, dass die Wettbewerbsbestimmungen den Architekten „weitgehend freie Hand“ ließen, lediglich unter der Einschränkung, „dass der Gesamteindruck der Neugestaltungen eine billige Rücksichtnahme auf den erhalten gebliebenen alten Bestand (Feststiege, Foyer, Loggia) im Auge behalte.“ So entspreche „diese freizügige Auffassung [...] der in Architektenkreisen allgemeinen Ansicht, dass eine völlig genaue Wiederherstellung des alten Bildes, also seine absolute Kopierung bis in die letzten Einzelheiten der dekorativen Ausschmückung, mit den Mitteln und Kräften von



Abb. 1 Wiener Staatsoper vor der Zerstörung, Aufnahme um 1900

heute in zufriedenstellender Art nicht erreichbar sei.“ Die in der „Tagespresse zu hörenden Stimmen der Öffentlichkeit“ schwankten „zwischen den beiden Extremen einer völligen Kopierung des früheren Zustandes und einer völligen Neugestaltung“, „die im äussersten Falle sogar unter Entfernung des noch vorhandenen alten Bestandes erfolgen sollte.“ Die „überwiegende Mehrheit der öffentlichen Meinung“ spräche sich jedoch laut diesem Dokument für einen „dem alten Bestand möglichst nahekommenden Wiederaufbau“ aus.

Die Architekten des Preisgerichts seien der Meinung gewesen, dass eine Vereinfachung des Dekors des Zuschauerraumes nach altem Vorbild unzumutbar sei. So würde nur „ein Torso des früheren Kunstwerkes zustandekommen“, „weitere würde ein solcher Versuch gleichbedeutend sein mit der Ausstellung eines Armutszeugnisses für die Architekten von heute, die hiedurch als unfähig erklärt würden, neue Raumgestaltungen erfinden und durchführen zu können.“ Keines der beiden in nähere Auswahl geratenen Projekte (Boltenstern und Prossinger) entsprächen „völlig den Wünschen der beurteilenden Faktoren“, das „Risiko“ sei jedoch geringer „bei einer Betrauung des seit langen Jahren bewährten und auch seinen ausgeführten Grossbauten allgemein anerkannten Prof. Dr. Boltenstern der Technischen Hochschule in Wien, der auch in den letzten Jahren mehrfach schwierige Bauaufgaben in verständiger Zusammenarbeit mit dem Bundesministerium für Handel und Wiederaufbau künstlerisch einwandfrei gelöst hat.“

Nach Verlesung dieses Dokuments brach in der entsprechenden Sitzung eine lebhafte Diskussion aus. Zuerst wurde darüber gesprochen, wie man die Sichtverhältnisse von der IV. Galerie etwa durch Weglassen jeder zweiten Säule verbessern könne. Schließlich meinte Sektionschef Eugen Chavanne aus dem Bundesministerium für Handel und Wiederaufbau, dass seiner Meinung nach „als eifrigem Opern-

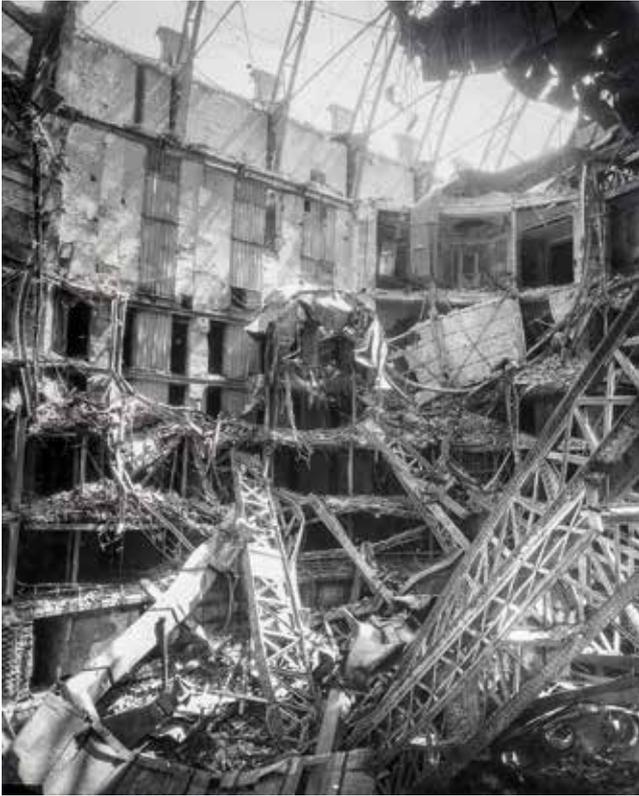


Abb. 2 Zerstörte Wiener Staatsoper, Aufnahme 1945

besucher dem Publikum, welches die Wiener Staatsoper betritt, kein anderer Eindruck geboten werden darf als jener, welchen dieses beim Betreten des einst so wunderbaren, bereits wiederhergestellten Stiegenhauses erwarten muss und dass er daher sich nur zu jenem Projekt bekennen wolle, nach welchem der Zuschauerraum dem alten gleichkommen oder zumindestens möglichst gleichkommen soll. Dozent Dr. Demus erörtert, dass der Wettbewerb gezeigt habe, dass von den Architekten keine Möglichkeit gefunden wurde, welche völlig überzeugend wirkt und man den Eindruck habe, dass keiner der Herren seiner selbst ganz sicher sei und schlägt schliesslich vor, sich an die alten Entwürfe zu halten und betont gleichzeitig, dass man bei der Ausstattung möglichst auf das zurückkommen müsse, wie es seinerzeit geschaffen wurde.

Sekt. Chef Dipl. Ing. Schober erwidert darauf, dass dies seiner Meinung nach die ideale Lösung wäre, er aber nicht gewagt habe, dies vorzuschlagen, da man nicht garantieren könne, dass dies rein handwerklich heutzutage auch gelingen werde.

Min. Rat Dr. Hilbert fügt hinzu, dass die vorliegenden 2 Modelle keine selbständige künstlerische Struktur atmen und dass weiters dieses neue Gesicht nicht zu unserem alten Foyer passe. [...]

Nunmehr ergreift Stadtbaudirektor Dipl. Ing. Gundacker das Wort und erinnert daran, dass verschiedentlich alte Häuser in Wien neue Fassaden bekommen haben, jedoch keinesfalls als gelungen bezeichnet werden können und verweist darauf, dass beim Wiederaufbau der Staatsoper das Risiko wesentlich grösser ist und es von besonderer Bedeutung sei, nun die richtige Entscheidung zu treffen.

Von den Vorschlägen kommen nach der Meinung des Herrn Stadtbaudirektors nur zwei Ausführungsmöglichkeiten in Betracht und zwar entweder die Ausführung des Projektes Boltenstern oder die getreue Kopie der alten Staatsoper.“ Er stellt allerdings die kritischen Fragen, ob das dafür nötige Material beschaffbar sei, die entsprechenden Handwerker und genügend Mittel verfügbar seien, um schliesslich zu betonen, „dass es seines Erachtens ein Experiment bedeute, die Oper in der alten Form wieder herzustellen zu wollen.

Obige Fragen wurden durch die Herren der staatlichen Bauleitung und auch durch den Leiter des Bundesdenkmalamtes positiv beantwortet. Dozent Dr. Demus weist auch auf das bereits wiederhergestellte Foyer hin und bemerkt, dass es auch hier gelungen sei, dieses ganz, wie es seinerzeit war, wieder erstehen zu lassen, bemerkt aber, dass die grösste Schwierigkeit in der Wiederherstellung der Decke liege. [...]

Min. Rat Dr. Hilbert bringt noch die Mailänder-Skala in Erinnerung, welche vollkommen getreu wieder hergestellt wurde und dass dies einen durchschlagenden Erfolg bedeutete und es keinerlei Opposition gab.“

Gundacker wiederholte seine Auffassung, dass es sich dabei um ein Experiment handle, schlägt ganz nach österreichischer Manier vor, eine „endgültige Entscheidung heute noch nicht zu treffen“.

Mit einer Gegenstimme, nämlich jener Gundackers, wurde schließlich folgender Beschluss gefasst: „Das Opernbaukomitee entschliesst sich unpräjudizierlich einer weiteren Entscheidung dazu, dass für das neue Haus ein Entwurf ausgearbeitet werde, welcher dem alten Bild möglichst anzugleichen ist.“

Während laut einem pro domo Vermerk von Otto Demus vom 16. 7. 1948 das Projekt von Boltenstern gar nicht in Frage käme, schreibt Erwin Hainisch¹² schliesslich in einem Aktenvermerk vom 13. September 1948: „Ich wies darauf hin, daß ich bei der Suche nach einem Architekten für die Durchführung einer Rekonstruktion des Zuschauerraumes wohl nicht an Prof. Boltenstern, den ich bereits wiederholt für andere Aufgaben namhaft gemacht habe, gedacht hätte, weil sein bisheriges Schaffen mir keine Kongenialität mit Van der Null zu zeigen scheine; wenn er sich jedoch zur Durchführung der Rekonstruktion bereit erkläre (was der Antragsteller einleitend erwähnt hatte) so müsse es das BDA begrüßen, daß die Wahl auf Prof. Boltenstern gefallen sei, weil er hohes Qualitätsgefühl mit grösster Gewissenhaftigkeit und Selbstlosigkeit verbinde und daher ein treuer Verwalter des Erbes Van der Nulls sein werde. – Gegen die Heranziehung Kosaks und Prossingers für die Behandlung der beiden kleinen Aufgaben habe das BDA nichts einzuwenden.“

Schliesslich wird in der Sitzung des Opernbaukomitees vom 10. 9. 1948 beschlossen, die künstlerische Bauleitung, damit den Bau des Zuschauerraumes samt Nebenräumen, an Boltenstern zu übertragen (Abb. 4). Andere Architekten, Otto Prossinger, Ceno Kosak und Felix Cevela, werden mit der Gestaltung weiterer Räumlichkeiten beauftragt.¹³

Otto Demus ist in der Folge bemüht, dass die Entwürfe Boltensterns umgeändert werden. So meint er in einem Aktenvermerk am 17. 9. 1949 über die am Vortag stattgefundene Sitzung des Opernbaukomitees, dass Boltenstern „die Säulen und Bogen (Stichkappen) der 4. Galerie weglassen,

die Galerie freischwebend anordnen u. die Ecke auf die Außenwände legen“ wolle.¹⁴ „Ich mußte dagegen einwenden, daß diese Lösung das wesentlichste Motiv der ursprgl. Architektur zerstören u. damit den Raumeindruck wesentlich verändern würde. Bis auf StBDir. Gundacker u. MR Cejpek schlossen sich sämtl. Ausschußmitglieder meiner Ansicht an. Es wurde jedoch kein endgültiger Beschluß gefaßt, sondern in Aussicht genommen, die Frage nach neuen Zeichnungen B.s anlässlich einer Sitzung Mitte Oktober neuerdings zu studieren.“

Laut Gedächtnisprotokoll der Sitzung vom 18. November 1949 wurde allerdings die „Weglassung der Säulen bei möglicher Wahrung des Charakters des Hauses“ einstimmig gutgeheißen.¹⁵ Schließlich hatte die Veränderung der dritten Galerie die Entfernung der „wohlerhaltene[n] Erzherzogstiege“ zur Folge.¹⁶

Aus einem Aktenvermerk von Demus vom 12. 12. 1952 geht hervor, dass er weiter gegen Boltens Sterns Entwürfe und für eine Erhaltung eines möglichst historischen Erscheinungsbildes kämpfte: „Ich bitte, der Angelegenheit jedenfalls größtes Augenmerk zuzuwenden und die zu erwartenden neuen Vorschläge sehr kritisch zu prüfen. Das Komitee erwartet vor allem vom Vertreter des BDA die Wahrung des ursprgl. Gesamteindrucks („Erinnerungsbild“) soweit das nach den bisherigen (von mir bekämpften) Änderungen (Weglassung der Bogen in der 4. Galerie) noch möglich ist.“¹⁷

Und in einem Antwortschreiben an das Ministerium für Handel und Wiederaufbau vom 28. November 1953 beklagt Demus, „daß die Weglassung fast sämtlicher Vertikalgliederungen der Festlichkeit und Feierlichkeit des Raumes abträglich wäre. Das BDA würde sich daher den Vorschlag gestatten, die Zwischenwände der Logen beizubehalten und die Gliederung auch in der Dekoration der Logenbrüstungen zum Ausdruck zu bringen. Eine Weglassung der Wände und Gliederungen würde nach ha. Auffassung einen völlig neuen Eindruck schaffen, der sich weder mit der gegebenen Raumform und den Proportionen des Zuschauerhauses noch mit dem erhaltenen Dekor des Stiegenhauses und des Foyers verträge. Die Durchführung dieser Änderung der ursprünglichen Pläne und Beschlüsse würde nach ha. Ansicht eine Zerreißung des Opernhauses in zwei disparate Teile mit sich bringen.“

Fazit

Zwar hat sich Boltens Stern durchgesetzt, war aber durchaus laut eigenen Angaben nicht völlig frei in seiner Gestaltung. So hätte er sich aus Platzgründen an die barocke Form des Logenbaus halten müssen und keine moderne „amphitheatralische Anordnung der Plätze“¹⁸ durchführen können, jedoch mit der dritten und vierten Galerie „das reine Prinzip des Logentheaters durchbrochen“.¹⁹ Er sei sich dessen bewusst, dass seine „Lösung „außerhalb des Zeitgeschehens in der modernen Architektur“ liege, dennoch empfinde er seine Arbeit nicht als „Kompromiß zwischen alt und neu“, sondern „als Neugestaltung innerhalb eines gebundenen Rahmens“.²⁰

Während die Zeitschrift *der aufbau* den Wiederaufbau der Staatsoper ausführlich bespricht, erscheint unter dem Titel



Abb. 3 Zerstörte Wiener Staatsoper, Aufnahme 12. Juli 1945, Foto Bruno Reiffenstein

„Zur Lage – eine Mahnung“ ein selbstkritischer Beitrag von Otto Demus zum Wiederaufbau in Österreich, in dem er etwa die Zerstörung des Heinrichshofes gegenüber der Staatsoper bespricht.²¹ Entsprechend kritisch fällt auch die Bewertung der vermeintlichen „Erfolgsstory“ des Wiederaufbaus bei einer historischen Betrachtung durch Theodor Brückler aus.²² Heute gelten die Zeitschichten des Wiederaufbaus allgemein als historisch und teilweise auch als künstlerisch bedeutsame Schichten und damit als wichtige Bestandteile der entsprechenden Denkmale, gerade bei so symbolisch hoch aufgeladenen Gebäuden wie der Staatsoper als Symbole des Wiederaufbaus und des damaligen Geschichtsverständnisses.

Literatur

Erich BOLTENSTERN, Vom Wiederaufbau der Staatsoper, in: *der aufbau*. Monatsschrift für den Wiederaufbau, 1955, Nr. 11, S. 425–433.

Erich BOLTENSTERN, Vom Wiederaufbau der Staatsoper, in: Judith EIBLMAYR – Iris MEDER (Hrsg.), *Moderat Modern. Erich Boltens Stern und die Baukultur nach 1945*, Salzburg 2005, S. 89–97.

BUNDESDENKMALAMT, Amtskanzlei, GZ 515, Wiener Staatsoper, Aktenmappe II–VII.

Theodor BRÜCKLER (Hrsg.), *Kunstraub, Kunstbergung und Restitution in Österreich 1938 bis heute*, Wien – Köln – Weimar 1999.

Theodor BRÜCKLER, Die Österreichische Denkmalpflege 1945–1947: „Resurrectio“ oder „Reanimatio“?, in: *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege (ÖZKD)*, 2004, Heft 3/4, S. 390–443.

Theodor BRÜCKLER – Ulrike NIMETH (Hrsg.), *Personenlexikon zur Österreichischen Denkmalpflege*, Horn 2001.



Abb. 4 Zuschauerraum, vor der Zerstörung und nach dem Wiederaufbau, 1962

- Otto DEMUS, Zur Lage. Eine Mahnung, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege (ÖZKD), 1955, Heft 2, S. 41–47.
- Judith EIBLMAYR – Iris MEDER (Hrsg.), Moderat Modern. Erich Boltenstern und die Baukultur nach 1945, Salzburg 2005.
- Eva FRODL-KRAFT, Gefährdetes Erbe. Österreichs Denkmalschutz und Denkmalpflege 1918–1945 im Prisma der Zeitgeschichte. Wien – Köln – Weimar 1997.
- Maria KRAMER, Erich Boltenstern. Ein Architekt des Wiederaufbaus, Dissertation, Wien 2003.
- Herbert LACHMAYER, Österreich in der Welt. Ein Staatsakt 1955, in: Judith EIBLMAYR – Iris MEDER (Hrsg.), Moderat Modern. Erich Boltenstern und die Baukultur nach 1945, Salzburg 2005, S. 101–109.
- Paul MAHRINGER, Geschichte und Zukunft der Inventarisierung in Österreich, in: Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege (ÖZKD), 2010, Heft 3/4, S. 231–252.
- Paul MAHRINGER, Der Umgang mit dem baulichen Erbe der NS-Zeit in Linz. Polyvalenz und Transformation von unbequemen Denkmälern, Dissertation, Wien 2013, online verfügbar unter: <http://othes.univie.ac.at/28640/> (6. 12. 2021).
- Paul MAHRINGER, Denkmalpflege in Wien nach 1945, in: Máté TAMÁSKA – Barbara RIEF VERNAY (Hrsg.), Wien – Budapest. Stadträume des 20. Jahrhunderts im Vergleich, Wien 2020, S. 493–511.
- ÖSTERREICHISCHE ZEITSCHRIFT FÜR KUNST UND DENKMALPFLEGE (ÖZKD), Aus Trümmern wiedererstanden. Denkmalpflege 1945 bis 1955, 2004, Heft 3/4.
- Fritz TRÜMPI, Die Wiener Staatsoper zwischen Österreich-Ideologie und Kaltem Krieg. Zur Politisierung des Wiederaufbaus des Operngebäudes, 1945–1955, in: Karl-Heinz REUBAND (Hrsg.), Oper, Publikum und Gesellschaft, Wiesbaden 2018, S. 53–90.

Bildnachweis

Alle Abbildungen: Bundesdenkmalamt, Fotoarchiv (historische Mittelformatdias)

- ¹ Zur Symbolkraft der Staatsoper siehe: LACHMAYER, Österreich in der Welt, 2005, S. 101–109. Zum Wiederaufbau der Staatsoper siehe: BOLTENSTERN, Vom Wiederaufbau der Staatsoper, 1955, S. 425–433 bzw. BOLTENSTERN, Vom Wiederaufbau der Staatsoper, 2005, S. 89–97 sowie KRAMER, Boltenstern, 2003.
- ² Zur Verstrickung der österreichischen Denkmalpflege mit dem Nationalsozialismus siehe: FRODL-KRAFT, Gefährdetes Erbe, 1997; BRÜCKLER, Kunstraub, 1999; MAHRINGER, Inventarisierung, 2010, S. 231–252.
- ³ Zum Wiederaufbau und der österreichischen Denkmalpflege siehe: MAHRINGER, Denkmalpflege, 2020, S. 493–511; MAHRINGER, Bauliche Umgang, 2013, S. 56–65; ÖZKD 2004, insbesondere BRÜCKLER, Österreichische Denkmalpflege, 2004, S. 390–443.
- ⁴ EIBLMAYR – MEDER (Hrsg.), Moderat Modern, 2005.
- ⁵ Es sei in diesem Zusammenhang auch auf die entsprechenden Passagen in der Dissertation von Maria Kramer verwiesen: Kramer, Boltenstern, 2003, S. 59–79.
- ⁶ TRÜMPI, Wiener Staatsoper, 2018, S. 58.
- ⁷ Zu Quiqueran-Bequjeu siehe: BRÜCKLER – NIMETH, Personenlexikon, 2001, S. 216 f.
- ⁸ Zu Otto Demus siehe: BRÜCKLER – NIMETH, Personenlexikon, 2001, S. 46 f. Demus sollte nach Quiqueran-Bequjeu Präsident werden.
- ⁹ Bis zur nächsten Fußnote stammen sämtliche Angaben und Zitate aus folgendem Aktenbestand: Bundesdenkmalamt, Amtskanzlei, GZ 515, Wiener Staatsoper, Aktenmappe II.
- ¹⁰ Ab hier: Altenmappe III.
- ¹¹ Ab hier: Aktenmappe IV.
- ¹² Zu Erwin Hainisch siehe: BRÜCKLER – NIMETH, Personenlexikon, 2001, S. 96.
- ¹³ Siehe dazu auch: KRAMER, Boltenstern, 2003, S. 65.
- ¹⁴ Ab hier: Aktenmappe V.
- ¹⁵ Ab hier: Aktenmappe VI.
- ¹⁶ Siehe dazu auch: KRAMER, Boltenstern, 2003, S. 69–70.
- ¹⁷ Ab hier: Aktenmappe VII.
- ¹⁸ BOLTENSTERN, Vom Wiederaufbau der Staatsoper, 2005, S. 91.
- ¹⁹ BOLTENSTERN, Vom Wiederaufbau der Staatsoper, 2005, S. 93.
- ²⁰ BOLTENSTERN, Vom Wiederaufbau der Staatsoper, 2005, S. 96.
- ²¹ DEMUS, Zur Lage 1955, S. 41–47.
- ²² BRÜCKLER, Österreichische Denkmalpflege, 2004, S. 390–443.

Wiederaufbau als Restauration? Beobachtungen zur Erbe- konstruktion eines deutschen Theaters im nachkriegsmodernen Theaterbau¹

Halvard Schommartz und Marie-Charlott Schube

Die deutschen Nachkriegstheaterbauten werden weithin als architektonische Symbole des gesellschaftlichen Umbruchs und demokratischen Wiederaufbauwillens gelesen. Bereits 1960 beschreibt der Theaterarchitekt Werner Kallmorgen die umfassende Kriegszerstörung in einem instruktiven Beitrag „Über das Bauen von Theatern“ als Chance, der „Wandlung der Gesellschaft“, „des Spiels“ und „der technischen Entwicklung“ Rechnung zu tragen.² Den rasch einsetzenden Wiederaufbau in tradierten Bahnen des monumentalen Bautyps trotz einer verbreiteten Unklarheit, für welches Theater zu bauen sei, betrachtet er entsprechend mit einem Unbehagen am „Repräsentationsverlangen plus kulturelle[m] Wollen“.³ Ansetzend an der Rekonstruktionstendenz der ersten Theaterbauwelle, artikuliert sich derlei Kritik vielfach im Theaterbaudiskurs der 1950er- und 1960er-Jahre. So urteilt auch der Theaterkritiker Johannes Jacobi über die „Theaterbauten der Restauration“: „Sie sind Zugeständnisse an eine Gesellschaftsschicht, die sich selbst und ihre äußeren Lebensverhältnisse ‚wiederherstellen‘ möchte, als ob nichts geschehen sei; sie sind Zeugnisse einer Restauration, die den Schwerpunkt des Theaters von der Bühne in den Zuschauer- raum verlagert hat.“⁴

Die im Diskurs etablierten Bewertungskategorien Moderne versus Restauration prägen noch heute Debatten zum Umgang mit dem Theaterbauerbe der Nachkriegsmoderne, fachspezifische Zugriffe und kunstwissenschaftliche Taxierungen. Die ästhetischen Ambivalenzen und restaurativen Tendenzen wurden dabei vielfach bemerkt. Allerdings erweisen sich denkmalpflegerische und architekturhistorische Begriffsinstrumentarien, geschärft gerade an der undogmatischen Wiederaufbau-Praxis,⁵ als problematisch angesichts der heterogenen Wiederaufbaulösungen. Aus theaterwissenschaftlicher Perspektive kann die Polarität unterlaufen werden. Theaterbau wird hier als Wissensobjekt⁶ adressiert, dessen Hervorbringung von materiellen, personellen und institutionellen Kontinuitäten sowie den zeitgenössischen Diskursen bestimmt wird. Mit Blick auf die akademische Wissensproduktion und Wiederaufbauprojekte wie das Opernhaus Hannover oder das Nationaltheater München tritt Theaterbau so als Aushandlungsort impliziter Theater- vorstellungen hervor. Welches (deutsche) Theater wurde als erhaltenswert antizipiert und restauriert?

I. Kulturpolitischer Aufbauwille und institu- tionelle Kontinuitäten am Beispiel Hannover

Bereits im Frühjahr 1946 wurde in Hannover der Ausschuss zum Wiederaufbau der Kulturstätten gegründet, der sich

„den Wiederaufbau des Opernhauses als erstes Ziel setzte“.⁷ Materielle und ideelle Wiedererrichtung fielen hierbei zusammen: die Hannoveraner Oper war ein identifikatorisches Monument für den kulturellen Wiederanfang. Zur Realisierung des stadtgesellschaftlichen „Kulturwillens“ konnte auf bestehende Wiederaufbauplanungen der letzten Kriegsjahre zurückgegriffen werden, entstanden im Kontext des Vorhabens, die Stadt Hannover zu einem niedersächsischen Kulturzentrum auszubauen.⁸ Niederschlag fand dieser nationalsozialistische Aufbauwille in diversen Institutionalisierungsbemühungen, die sich in der Nachkriegszeit ungeachtet kulturpolitischer, personeller und materieller Kontinuitäten unter gewandelten politischen und gesellschaftlichen Vorzeichen in der Theaterbau- und Bühnentechnik-Lehre verfestigten.

So wurde 1943 auf Bestreben der Stadt Hannover ein theaterwissenschaftliches Institut begründet, um durch Kriegszerstörungen bedrohte Wissensbestände zu sichern und für den Wiederaufbau nutzbar zu machen.⁹ Mit der Leitung wurde der Bühnentechniker Friedrich Kranich (1880–1964), bekannt durch das erste Handbuch der Bühnentechnik, beauftragt.¹⁰ Korrespondierend wurde an der Technischen Hochschule Hannover 1944 ein Lehrauftrag für Theaterbau und Bühnentechnik eingerichtet, den Kranich bis 1964 innehatte. Von 1940 bis 1969 lehrte hier auch Gerhard Graubner (1899–1970) als ordentlicher Professor für Entwerfen und Gebäudekunde. Neben seiner Lehrtätigkeit brachte Graubner sich vor 1945 mit ideologisch geprägten Entwürfen und Konzepten in die Debatten um den Wiederaufbau Hannovers und des 1943 ausgebrannten Opernhauses ein.¹¹ Ausgehend von der Beschäftigung mit dem ‚Laves-Bau‘ spezialisiert er sich in der Lehre auf dem Gebiet Theaterbau und profiliert sich mit Neubauten wie den Schauspielhäusern in Bochum (1953) und Wuppertal (1966) sowie Wiederaufbauten wie dem Nationaltheater München (1963) als einer der produktivsten Theaterbauarchitekten der Nachkriegsmoderne.

II. Friedrich Kranichs Entwurf eines Theaterbaus der Zukunft als Befreiung von der Geschichte

Für Friedrich Kranich stellte nach dem Krieg weniger die baulich-technische Praxis als die theoretische Theaterbau- Lehre ein zentrales Betätigungsfeld dar. Noch 1960 schien für ihn die in der allgemeinen Baustimmung der Nachkriegs- zeit kultivierte Optimierungsparole Neuaufbau statt Wieder- aufbau zu gelten.¹² Am Beispiel zweier unveröffentlichter

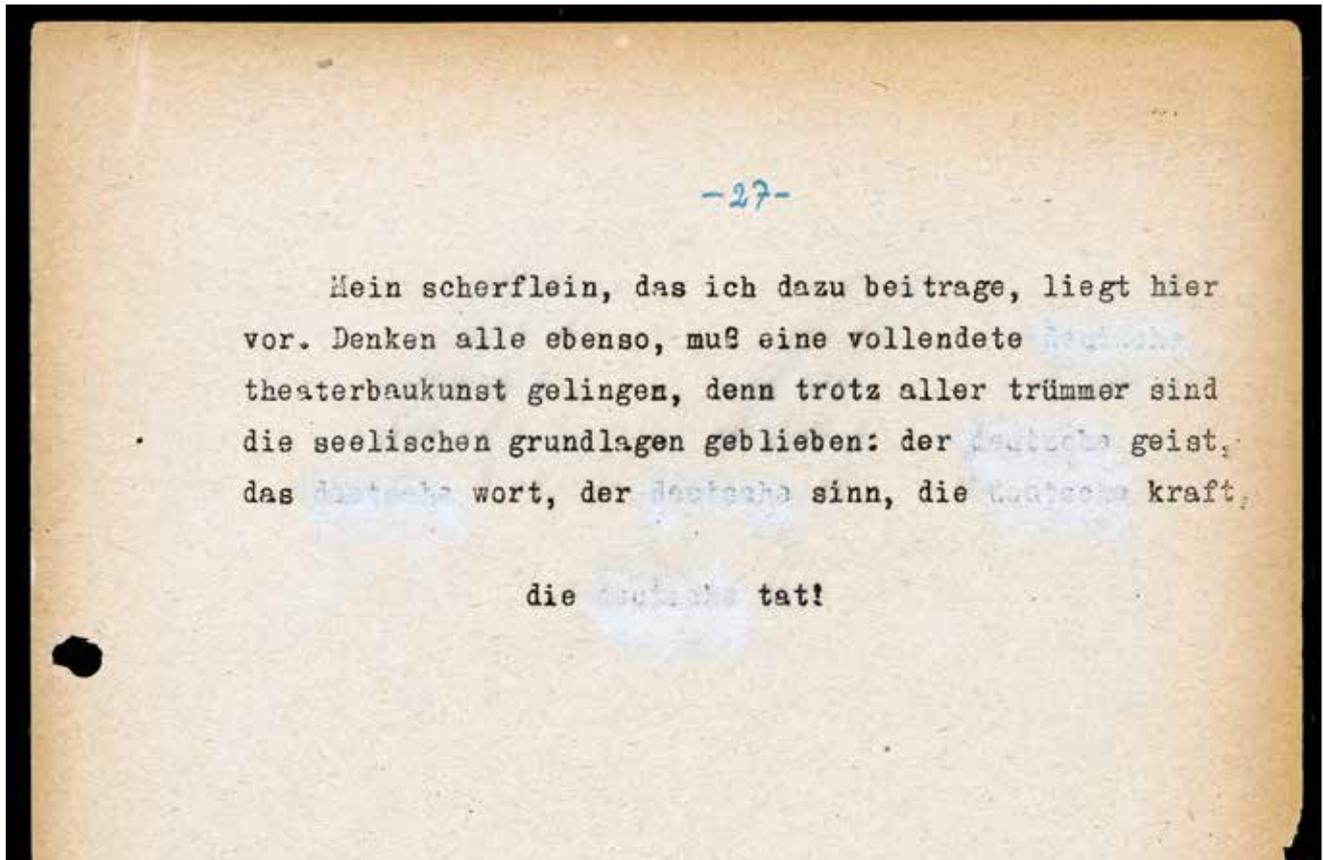


Abb. 1 Typoskript „Theaterbau und Bühnentechnik der Zukunft“, letzte Seite der Einleitung, ca. 1945–1947

Typoskripte kann der Entwurfsgrundsatz, „bei großzügigen Neubauten alle Fehler früherer Jahrzehnte zu vermeiden“,¹³ wie Kranich ihn an der TH Hannover und Braunschweig vermittelte,¹⁴ kritisch historisiert werden.

Das Typoskript „Wege zum wirtschaftlichen Theaterbau“ (ca. 1960), eine Überarbeitung des Titels „Theaterbau und Bühnentechnik der Zukunft“ (ca. 1945–47), mündet in theoretischen Richtlinien für den Entwurf des zukünftigen Theaters. Während die Typoskripte einen reflexiven Umgang mit den Herausforderungen der Nachkriegsjahre deutlich machen, richtet Kranich seine theaterbauliche Lehrmeinung an einem kulturessenzialistischen¹⁵ Theaterideal aus – mit geschichtsfeindlicher Haltung gegenüber der vor allem an ihrer Zweckmäßigkeit gemessenen historischen Substanz.

Im Gegensatz zur Vorstellung einer zeitgemäßen Theaterarchitektur als Kongruenz von Gesellschaft, Theaterästhetik und Bau steht für Kranich die technisch-betriebliche Kapazität als Signum gesellschaftlicher Modernität im Zentrum. Für ihn erfordert der Theaterbau der Zukunft die jeweils modernste Technik als Bedingung einer „ewigen“ Theaterkunst:

„Ein theaterbau ist von einer höheren warte aus zu beurteilen und darf kein versuchsobjekt oder spielzeug in den händen von flüchtigen ‚erdengästen‘ sein (...); er muß unangefochten von den kleinen äußeren schwankungen der geschichte nur auf die bedürfnisse der kunst eingestellt und so ausgerüstet sein, daß er allen künstlerischen wünschen zu jeder zeit in jeder staatsform gerecht werden kann. Wie an

der tür des ministers nur der name beim politischen wechsel getauscht zu werden braucht, so müssen auch im tempel der kunst mit wenigen änderungen aus der monarchenlaube volkspätze entstehen. Auf bühnen- und hinterhaus darf diese kleine äußere umstellung der zuschauer nicht den geringsten einfluß ausüben, dort wird nach ewigen regeln der kunst gearbeitet, die unabhängig von zeitgeschmack und politik sein sollen.“¹⁶

Mit der Forderung eines nachgerade technokratischen Theaterbaus, in der ein teleologisches Technikverständnis die Umsetzung der ewigen Kunstregeln sichert, inszeniert sich die Bühnentechnik als Anwältin der Kunst und zugleich als über jede politische ‚Mode‘ erhaben. Dass der Bühnen- und Veranstaltungsbetrieb gerade für die NS-Repräsentation eine konstitutive Rolle spielte, wird mit dem Verweis auf ein universales Zweckverhältnis zur Kunst nur verdeckt.¹⁷ Entsprechend ungebremst schlägt sich das restaurative Theaterverständnis im Wiederaufbauverständnis nieder. „Denken alle ebenso“, schreibt Kranich in den Nachkriegsjahren, „muß eine vollendete [deutsche] theaterbaukunst gelingen, denn trotz aller trümmer sind die seelischen grundlagen geblieben: der [deutsche] geist, das [deutsche] wort, der [deutsche] sinn, die [deutsche] kraft/die [deutsche] tat!“¹⁸

Die im Typoskript nachträglich weiß übertünchte Attribuierung des „deutschen“ (Abb. 1) offenbart eine oberflächliche Anpassung eines Theaterbauverständnisses, das, als Lehrmeinung vermittelt, auf ewige, seelische Grundlagen der *Deutschen* und ihres Theaters, mithin die Restauration eines deutsch(national)en Theatererbes rekurriert.



Abb. 2 Nationaltheater München, ehem. „Königliches Hoftheater“ (Karl von Fischer 1818, Leo von Klenze 1825), Zuschauerraum vor der Zerstörung 1943

III. Theaterkonzepte des Wiederaufbaus zwischen Modernisierung und Restauration

Konträr zur in fachlichen Diskursen und Positionen dominanten Emphase des Neubeginns kennzeichnete eine „Neigung zur Restauration des Vertrauten“¹⁹ die Baupraxis. Die programmatische Frage Wiederherstellung oder Neugestaltung stellte sich dabei auch für Wiederaufbauprojekte und wurde im Kontext des öffentlichen Bauens zum Aushandlungsgegenstand lokaler Diskurse mit einer Vielzahl an Akteuren.²⁰ Um einer Korrelation von baulicher Form und der Aneignung resp. Modernisierung historischer Theaterkonzepte für ein ‚zeitgemäßes Theater‘ nachzugehen, kann das Spektrum pluralistischer Baulösungen, wie es sich exemplarisch im Vergleich der Rekonstruktionen der klassizistischen Opernbauten in München und Hannover zeigt, in differenzierenden Wiederaufbaukategorien beschrieben werden.

Trotz ähnlicher Wettbewerbsforderungen – Rekonstruktion im ‚Geiste des Originals‘ mittels Einfügung eines neuen Theaters in die historische Struktur²¹ – prägen die Häuser divergierende Wiederaufbauästhetiken. Im Fall des 1943 ausgebrannten Nationaltheaters München war diese Gegenstand eines fast zehnjährigen Planungs-, Bau- und Aushandlungsprozesses, initiiert durch die modernisierenden Entwürfe

Graubners, u. a. im eingeschränkten Wettbewerb 1954. Die hingegen 1958 beschlossene und ausgeführte „Wiederherstellung nach denkmalpflegerischen Gesichtspunkten“²² erschließt sich als Konsequenz der Kontroverse zwischen Architekt, Kommunalpolitik – die mit diversen Steuerungsgremien, auch planerisch, eingriff und 1956 den Architekten und Ministerialrat Karl Fischer als künstlerischen Mitarbeiter Graubners hinzuzog –, Theaterbetrieb und Stadtöffentlichkeit, deren Engagement sich im Verein der Freunde des Nationaltheaters München formierte. Im öffentlichen Diskurs verschränkte sich die Frage der Rekonstruktion dabei mit der Konstruktion eines Traditionskontinuums im Rückbezug auf die lokale Theatergeschichte, die die Wiederherstellung unter Ausblendung der kulturpolitischen Kompromittierung im NS als Symbol kultureller Werte idealisierte und legitimierte.²³

Der anlässlich der Wiedereröffnung in *Theater heute* als „Triumph der Restauration“²⁴ besprochene festlich-repräsentative Bau kann als *modernisierende Restauration* kategorisiert werden: In einer Synthese von Wiederherstellung und Modernisierung als technischer Optimierung und Perfektionierung gemäß Graubners Forderungen an einen zeitgemäßen Theaterbau aktualisieren sich dem historischen Bau implizite Theaterkonzepte als anschlussfähige Projektionen für die konservativen Kunstauffassungen von



Abb. 3 Nationaltheater München, Wiederaufbau (Gerhard Graubner, Karl Fischer), Zuschauerraum ca. 1963, Fotograf: Gerd H. Siess

Kulturpolitik und Theaterbetrieb. Niederschlag findet dies in einer historisierenden Ästhetik, die eine Idee eines Originals im zitierenden Rückgriff auf verschiedene historische Baufassungen interpretiert und (re)konstruiert (Abb. 2 u. 3).

Der Wiederaufbau des Opernhauses Hannover durch Kallmorgen (mit Klaus Hoffmann) spiegelt hingegen eine alternative Wiederaufbauästhetik. Ziel des 1949 trotz prekärer wirtschaftlicher Lage ausgeschriebenen Wettbewerbs war nicht die Restauration des historischen Zustands, sondern zunächst die Beispielbarkeit der Ruine mit einem folgenden mehrstufigen Ausbau. 1950 eröffnete das Haus mit nur einem fertiggestellten Rang, einem Zeltdach über der technisch nicht ausgebauten Bühne und rekonstruierten Foyer-Bereichen (Abb. 4). Die *provisorische Rekonstruktion* eignet sich die historische Architektur über den Kontrast zu einer modernen Formensprache im Sinne einer ‚zeitgemäßen Festlichkeit‘ an, die auf die Wandlungen von Gesellschaft, *Spiel* und Technik – von Kallmorgen bereits im Gutachten für den Opern-Wiederaufbau angeführt²⁵ – rekurriert. In dieser schlichten Wiederaufbauästhetik deutet sich ein als gemeinschaftsbildendes Spiel akzentuiertes Theaterverständnis an, das die restaurative Geste des Anschlusses an tradierte Theaterbaukonzepte und Repräsentationsordnungen bricht.²⁶

IV. Re-Konstruieren als Arbeit am im/materiellen Erbe *deutsches Theater*

Die skizzierten Beobachtungen verdeutlichen, inwiefern sich die Aufgabe der materiellen Re-Konstruktion in Theorie und Praxis auch mit der immateriellen Konstruktion eines zeitgemäßen Theaters verband. Das Verhältnis von Modernisierung und Restauration erweist sich dabei als dialektisch: in je unterschiedlichen Vorstellungen einer ästhetischen oder technischen Moderne zeigen sich spezifische Ideen von Theater, die im Modus Kontinuität, Bruch oder vermeintlich gänzlicher Ahistorizität eines Theaterbaus der Zukunft auf historische Theaterbegriffe und Traditionslinien rekurrieren. Entsprechend ließe sich die Eingangsfrage ausdifferenzieren: Inwiefern ging mit dem Wiederaufbau der Theater, die als unbelastete Bauaufgabe geeignete Träger von Identifikationsangeboten und Repräsentationsbedürfnissen darstellten,²⁷ die Konstruktion eines (nationalen) deutschen Theatererbes einher? Welche gesellschaftliche Funktion kam dieser Theater- bzw. Kulturerbekonstruktion in der demokratischen (Re)Konstitution der bundesrepublikanischen Nachkriegsgesellschaft zu? Welche Implikationen ergeben sich aus einer Historisierung dieser Erbekonstruktion mit Blick auf die Bewertung der deutschen Theaterlandschaft als *immaterielles Kulturerbe*?²⁸



Abb. 4 Opernhaus Hannover, ehem. „Königliches Hoftheater“ (Georg Ludwig Friedrich Laves, 1852), Eingangsfoyer bzw. Wandelhalle Parkettgeschoss, ca. 1950, Fotograf: Eberhard Troeger

Eine Antwort müsste sowohl weitere Kategorien des Umgangs mit historischer Bausubstanz – und dabei auch die Umnutzung historischer Architekturen – als auch Neuaufbauten in Rekurs auf lokale oder nationale Theatertraditionen einbeziehen. Bemerkenswert erscheinen zudem die kulturpolitischen und ideologischen Implikationen der Institutionalisierung theaterbaulicher Lehre im Systemwettstreit des Kalten Krieges. 1968 wird an der Technischen Universität Berlin schließlich das Institut für Theaterbau im Sinne einer gegen das Institut für Kulturbauten der DDR opponierenden Kulturpflege gegründet.²⁹ Gerade mit diesem Institut vollzog sich eine modernekritische Bewertung des Wiederaufbaus und Abkehr von tradierten Theaterbaukonzepten, die den Verlust fachwissenschaftlicher Expertise durch eine sukzessive Entinstitutionalisierung in den 1970er-Jahren grundiert. Eine seither ausstehende umfassende Re-Evaluation des nachkriegsmodernen Theaterbaus könnte auch aktuelle Debatten um Sanierungsfragen und Restaurations- bzw. Rückrekonstruktionsvorhaben im Umgang mit dem ambivalenten, mitunter bedrohten Theaterbauerbe der Nachkriegszeit (kritisch) informieren.

Literatur

- Günter ABEL, Das Prinzip Rekonstruktion, in: Uta HASSLER – Winfried NERDINGER (Hrsg.), Das Prinzip Rekonstruktion, Zürich 2010, S. 64–74.
- Evelyn ANNUSS, Volksschule des Theaters. Nationalsozialistische Massenspiele, München 2018.
- Michele BARRICELLI – Holger BUTENSCHÖN – Michael JUNG – Jörg-Detlef KÜHNE – Lars NEBELUNG – Joachim PERELS, Nationalsozialistische Unrechtsmaßnahmen an der Technischen Hochschule Hannover. Beeinträchtigungen und Begünstigungen von 1933 bis 1945, Petersberg 2016.
- Bauwelt, Wettbewerb Opernhaus München, 1954, Heft 36, S. 715.
- Claudia BLÜMLE – Jan LAZARDZIG (Hrsg.), Ruinierte Öffentlichkeit. Zur Politik von Theater, Architektur und Kunst in den 1950er Jahren, Zürich 2012.
- Magnus BRECHTKEN, Albert Speer. Eine deutsche Karriere, Berlin 2017.
- Barbara BÜSCHER – Verena Elisabet EITEL – Jan LAZARDZIG – Bri NEWESLY – Marie-Charlott SCHUBE, Monumente in Bewegung? Theater – Architektur – Praktiken, in: Kathrin DRECKMANN – Maren BUTTE – Elfi VOMBERG (Hrsg.), Technologien des Performativen. Das Theater und seine Techniken, Bielefeld 2020, S. 177–191.

- Ulrich CORNEHL, „Raummassagen“. Der Architekt Werner Kallmorgen (1902–1979), Hamburg – München 2003 (Dissertation).
- Werner DURTH – Niels GUTSCHOW, Träume in Trümmern. Planungen zum Wiederaufbau zerstörter Städte im Westen Deutschlands 1940–1950, Bd. 2, Braunschweig 1988.
- Michael S. FALSER, Trauerarbeit an Ruinen. Kategorien des Wiederaufbaus nach 1945, in: Michael BRAUM – Ursula BAUS (Hrsg.), Rekonstruktion in Deutschland. Positionen zu einem umstrittenen Thema, Basel – Boston – Berlin 2009, S. 60–97.
- Gerhard GRAUBNER, Theaterbau – Aufgabe und Planung, München 1968.
- Regine HESS (Hrsg.), Architektur und Akteure. Praxis und Öffentlichkeit in der Nachkriegsgesellschaft, Bielefeld 2018.
- Achim HUBEL, Denkmalpflege zwischen Restaurieren und Rekonstruieren. Ein Blick zurück in die Geschichte, in: Adrian von BUTTLAR – Gabi DOLFF-BONEKÄMPER – Michael S. FALSER – Achim HUBEL – Georg MÖRSCH (Hrsg.), Denkmalpflege statt Atrappenkult. Gegen die Rekonstruktion von Baudenkmalern – eine Anthologie, Basel – Berlin – Gütersloh 2010, S. 42–62.
- Johannes JACOBI, Theaterbauten der Restauration, in: Die neue Stadt, 1952, Heft 7, S. 278 ff.
- Johannes JACOBI, Streit um neue Theater. Deutschlands jüngste Bühnenbauten, in: Westermanns Monatshefte, 1956, Heft 12, S. 71–77.
- Michael JUNG, Eine neue Zeit. Ein neuer Geist? Eine Untersuchung über die NS-Belastung der nach 1945 an der Technischen Hochschule Hannover tätigen Professoren unter Berücksichtigung der Rektoren und Senatsmitglieder, Petersberg 2020.
- Werner KALLMORGEN, Was ist ein Kommunaltheater? Wer ist sein Bauherr?, in: Der Architekt, 1955, Heft 4, S. 132 f.
- Werner KALLMORGEN, Über das Bauen von Theatern, in: Alois GIEFER – Franz Sales MEYER – Joachim BEINLICH (Hrsg.), Planen und Bauen im neuen Deutschland, Wiesbaden 1960, S. 196 f.
- Friedrich KRANICH, Bühnentechnik der Gegenwart, 2 Bde., München – Berlin 1929, 1933.
- Georg LINDEMANN, Kulturwille in Hannover, in: Städtisches Verkehrs- und Presseamt – Landestheater Hannover (Hrsg.), 100 Jahre Opernhaus 1852/1952, Hannover 1952, S. 9–14.
- Peter J. M. NAS, Masterpieces of Oral and Intangible Culture. Reflections on the UNESCO World Heritage List, in: Current Anthropology, 2002, Heft 1, S. 139–148.
- Neue Bauwelt, Wettbewerb für das Opernhaus Hannover, 1949, Heft 10, S. 157.
- Andreas RECKWITZ, Zwischen Hyperkultur und Kulturesenzialismus, in: Bundeszentrale für politische Bildung (Hrsg.), bpb.de, 2017, siehe: <https://www.bpb.de/politik/extremismus/rechtspopulismus/240826/zwischen-hyperkultur-und-kulturesenzialismus> [Letzter Zugriff: 30. 11. 2021].
- Hans-Jörg RHEINBERGER, Experimentalsysteme und epistemische Dinge, in: Gerhard GAMM – Petra GEHRING – Christoph HUBIG – Andreas KAMINSKI – Alfred NORDMANN (Hrsg.): Ding und System. Jahrbuch Technikphilosophie, Zürich – Berlin 2015, S. 71–79.
- Karl Heinrich RUPPEL – Hans Heinz STUCKENSCHMIDT, Das große Fest der Münchner Oper. Die Eröffnung des Münchner Nationaltheaters, in: Theater heute, 1964, Heft 1, S. 28–33.
- Jürgen SCHLÄDER – Rasmus CROMME – Dominik FRANK – Katrin FRÜHINSFELD, Wie man wird was man ist. Die Bayerische Staatsoper vor und nach 1945, Leipzig 2017.
- Georg WAGNER-KYORA, Einleitung, in: ders. (Hrsg.), Wiederaufbau europäischer Städte. Rekonstruktionen, die Moderne und die lokale Identitätspolitik seit 1945. Beiträge zur Stadtgeschichte und Urbanisierungsforschung, Stuttgart 2014, S. 11–63.

Quellen

- Personalakte GRAUBNER, Universitätsarchiv Hannover: ATIB/UniA Hannover, Best. 5, Nr. 3343, Bl. 312–315, 322–330, 336–338.
- Ludwig HOFFMEISTER, Betrifft: Errichtung eines theaterwissenschaftlichen Instituts und eines Lehrstuhls für Theaterbau und Bühnentechnik an der technischen Hochschule Hannover, 1944, Stadtarchiv Hannover: StadtA H, HR.10, Nr. 1664, Bl. 12–14.
- Werner KALLMORGEN, Grundsätzliches über den Wiederaufbau des Opernhauses in Hannover (Auszug aus dem Gutachten vom 20.1.1949), in: Wettbewerb über den Wiederaufbau des Opern- und Schauspielhauses in Hannover (= Ausschreibung), März 1949, Architekturmuseum TU Berlin: Büro-Nachlass Gerhard Graubner, GG 109 BN 02, Ordner-Nr. 98.
- Friedrich KRANICH, Theaterbau und Bühnentechnik der Zukunft, Typoskript, ca. 1945–1947, Institut für Kunstwissenschaft und Historische Urbanistik, TU Berlin: Akten-Nachlass Friedrich Kranich.
- Friedrich KRANICH, Wege zum wirtschaftlichen Theaterbau, Typoskript, ca. 1960, Institut für Kunstwissenschaft und Historische Urbanistik, TU Berlin: Akten-Nachlass Friedrich Kranich.
- Georg LINDEMANN, Bericht, August 1945, Stadtarchiv Hannover: StadtA H HR.10, Nr. 1664, Bl. 171.

Bildnachweis

- Abb. 1: Akten-Nachlass Friedrich KRANICH, Institut für Kunstwissenschaft und Historische Urbanistik, TU Berlin
- Abb. 2: Theaterbausammlung, Architekturmuseum TU Berlin, TBS 717,002
- Abb. 3: Gerhard GRAUBNER, Theaterbau – Aufgabe und Planung, München 1968, S. 71
- Abb. 4: Ernst Barlach Haus – Hamburgisches Architekturarchiv (Hrsg.), „Das Neue gegen das Alte“. Werner Kallmorgen – Hamburgs Architekt der Nachkriegszeit, München – Hamburg 2003, o. S.

- ¹ Die Beobachtungen stehen im Kontext des interdisziplinären DFG-Forschungsprojekts „Theaterbauwissen – Epistemische Kontinuitäten und Brüche im Spiegel der Theaterbausammlung der TU Berlin“ (Technische Universität Berlin, Freie Universität Berlin, Berliner Hochschule für Technik, Laufzeit 2020–2023): <https://www.geisteswissenschaften.fu-berlin.de/v/theaterbauwissen/index.html>.
- ² KALLMORGEN, *Bauen von Theatern*, 1960, S. 196.
- ³ KALLMORGEN, *Kommunaltheater*, 1955, S. 133.
- ⁴ JACOBI, *Theaterbauten*, 1952, S. 278.
- ⁵ Siehe hierzu auch FALSER, *Ruinen*, 2009, S. 60–66, HUBEL, *Restaurieren und Rekonstruieren*, 2010, S. 49 ff. Der Pluralismus der Wiederherstellungen zerstörter Bauwerke im wesentlich am Moderne-Paradigma orientierten Wiederaufbau stellte einen Impuls für die Theoriebildung der Denkmalpflege dar, die in der Praxis nicht selten eine untergeordnete Position einnahm. Ähnliche epistemische Bewegungen lassen sich auf internationaler Ebene mit der Kodifizierung der Charta von Venedig 1964 sowie der parallelen Konstituierung von ICOMOS, 1965 gegründet, beobachten.
- ⁶ Siehe zum Wissens- bzw. epistemischen Objekt RHEINBERGER, *Experimentalsysteme*, 2015. Aus dieser Perspektive kann auch das Rekonstruieren methodologisch als epistemische Praxis verstanden werden; siehe hierzu auch ABEL, *Rekonstruktion*, 2010.
- ⁷ LINDEMANN, *Kulturwille*, 1952, S. 11.
- ⁸ Siehe LINDEMANN, Bericht, August 1945.
- ⁹ Siehe HOFFMEISTER, *Errichtung theaterwissenschaftliches Institut*, 1944.
- ¹⁰ KRANICH, *Bühnentechnik*, 1929, 1933. Kranich gilt heute als Nestor der akademischen Bühnentechnik, sein Handbuch als grundlegend. Er arbeitete als technischer Direktor der Städtischen Bühnen Hannover und des Festspielhauses Bayreuth und war bühnentechnischer Berater des Publikationsprojekts „Das Deutsche Theater“ Albert Speers, bevor er sich der akademischen Theaterbau-Lehre zuwandte.
- ¹¹ Aufgrund von NS-Verstrickungen und NSDAP-Mitgliedschaft (ab 1939) wird Graubner im Zuge der teils öffentlichen Auseinandersetzung um seine Entnazifizierung von 1946 bis 1948 vom Hochschuldienst suspendiert. 1967 wird er emeritiert, hat den Lehrstuhl aber noch bis 1969 inne. Siehe hierzu BARRICELLI u. a., *NS-Unrechtsmaßnahmen TH Hannover*, 2016, S. 100, JUNG, *NS-Belastungen TH Hannover*, 2020, S. 27, 100 ff., 153, Personalakte GRAUBNER, Bl. 312–315, 322–330, 336–338. Siehe zu Graubners Konzept des Wiederaufbaus nach dem Prinzip des Wehrgedankens, entstanden im Konnex des Wiederaufbau-Stabes Speer, DURTH – GUTSCHOW, *Planungen zum Wiederaufbau*, 1988, S. 719 ff., 771–776.
- ¹² Siehe KRANICH, *Theaterbau der Zukunft*, ca. 1945–1947, S. VI.
- ¹³ Siehe KRANICH, *Wege*, ca. 1960, S. II.
- ¹⁴ Die Typoskripte selbst sind Ausdruck und Niederschlag seiner Lehrtätigkeit. Jedes Kapitel korrespondierte mit einer Prüfungsarbeit zu seinen Vorlesungen. KRANICH, *Wege*, ca. 1960, S. III.
- ¹⁵ Siehe RECKWITZ, *Hyperkultur*, 2017.
- ¹⁶ Siehe KRANICH, *Theaterbau der Zukunft*, ca. 1945–1947, S. 113. Gleicher Wortlaut findet sich in KRANICH, *Wege*, ca. 1960, S. 122.
- ¹⁷ Siehe ANNUSS, *Volksschule Theater*, 2018. Die Entpolitisierung der Vergangenheit durch ein technokratisches Argument ist auch für andere Berufsgruppen zu beobachten, siehe BRECHTKEN, Albert Speer, 2017.
- ¹⁸ So der programmatische letzte Satz der Einleitung von KRANICH, *Theaterbau der Zukunft*, ca. 1945–1947, S. 27.
- ¹⁹ JACOBI, *Streit um Theater*, 1956, S. 76.
- ²⁰ Siehe zur Praxis des öffentlichen Bauens in der Nachkriegsgesellschaft HESS, *Architektur und Akteure*, 2018. Die Relevanz (kritischer) Stadt-Öffentlichkeiten, die sich insbesondere entlang von identitätspolitisch zentralen Bauaufgaben formierten, und vermittelnder Medien als Akteure des Baugeschehens betont auch WAGNER-KYORA, *Rekonstruktionen, Moderne und Identitätspolitik*, 2014.
- ²¹ Siehe hierzu auch die Wettbewerbsausschreibungen Hannover in: NEUE BAUWELT, 1949, S. 157, u. München in BAUWELT, 1954, S. 715.
- ²² Siehe GRAUBNER, *Theaterbau*, 1968, S. 66.
- ²³ Siehe hierzu SCHLÄDER u. a., *Bayerische Staatsoper*, 2017, insb. das Vorwort und den Beitrag „Der neue Glanz und der alte“ von Frühinsfeld, S. 12–42.
- ²⁴ RUPPEL – STUCKENSCHMIDT, *Fest der Münchner Oper*, 1964, S. 28.
- ²⁵ Siehe KALLMORGEN, *Wiederaufbau des Opernhauses*, 1949, S. 22.
- ²⁶ Siehe zu Kallmorgens Theaterbaukonzept auch BLÜMLE – LAZARDZIG, *Ruinierte Öffentlichkeit*, 2012, S. 72, CORNEHL, *Raummassagen*, 2000, S. 77–90. Das Prinzip des ‚Neuen im Alten‘ kann als charakteristisch gelten. Bemerkenswert hinsichtlich der Frage des restaurativen Gestus von Wiederaufbauprojekten erscheint auch das Weiterbauen, so im Fall der Oper Hannover der Ausbau der 1950er-Jahre durch Kallmorgen.
- ²⁷ Siehe hierzu auch BLÜMLE – LAZARDZIG, *Ruinierte Öffentlichkeit*, 2012, S. 38.
- ²⁸ Siehe zum immateriellen Kulturerbe als UNESCO-Kategorie auch NAS, *Oral and Intangible Culture*, 2002.
- ²⁹ Siehe zur Institutionalisierung theaterbaulicher Lehre in der Nachkriegszeit, insbesondere auch zum Institut für Theaterbau, den Abschnitt „Theaterbauwissen in Bewegung“ von Lazardzig, Newesely, Schube, in: BÜSCHER u. a., *Monumente*, 2020, S. 185–191, vor allem S. 189 f.

III
Experiment und Kontinuität –
Theaterbau vor dem Zweiten Weltkrieg



ADMIRALS-PALAST

ADMIR

57^{te}
Berlinale

RAINER WEICH
BERLIN ALEXAN
GALA PREMIERE
BEGLEITET VON
ADMIRALS-PALAST
MAX RAABE S
PALASTREVUE

THEATERSPOR
BISTOKANTE
ROMEO X JUL
KATRIN SASS
TRAUMFRAU
TRIPLE EXPRE

LOKALRUHDE

EDITHS PALA

MULLRUHDE
ZWISCHEN D

KARTEN
WWW

KASSE

Aufbruch in die Moderne – Reformtheater und Theaterreform

Jörg Haspel und John Ziesemer

Die Vision des „Totaltheaters“, mit der Walter Gropius und Erwin Piscator 1926/27 experimentierten, markiert einen Höhepunkt der Erneuerungsbestrebungen, mit denen Bau- und Bühnenkunst in der Weimarer Republik der im Kaiserreich eingeläuteten Erneuerung der Theaterarchitektur und des Theaterspiels neue Impulse verleihen sollten. Theaterarchitekten wie Heinrich Seeling, Bernhard Sehring, Max Littmann oder Oskar Kaufmann stehen für die architektonischen Neuansätze der Theaterreform. Berlin war einer der Hauptschauplätze dieser innovativen Bestrebungen und repräsentiert als Denkmalort eine vielfältige Theaterlandschaft der Vorkriegsmoderne. Seit dem Mauerfall sind diese Bauwerke und Kunstdenkmäler Gegenstand widersprüchlicher (pluralistischer) Konservierungs- und Erneuerungsansätze geworden.

I Die Denkmallandschaft der Theater- und Opernbauten in Deutschland

Sammelveröffentlichungen aus Denkmalpflegesicht zur historischen Theaterarchitektur und zu Opernbauten in Deutschland sind eher selten. Es überwiegen monografische Betrachtungen über einzelne Häuser, häufig auch als kunst- oder architekturgeschichtliche Dissertationen sowie als Jubiläumsschriften oder auch als Sanierungsdokumentationen erschienen, wie zuletzt die Darstellungen zur 2017 wiedereröffneten Berliner Staatsoper Unter den Linden.¹ Eine von der Internationalen Vereinigung für Theaterforschung bereits 1969 angeregte und von der KMK begrüßte bundesweite Darstellung kam nicht zustande.²

Es dauerte fast zwei weitere Jahrzehnte, ehe sich die Vereinigung der Landesdenkmalpfleger in der Bundesrepublik Deutschland vor dem Hintergrund der aktuellen Sanierungs- und Modernisierungserfahrungen mit denkmalgeschützten und in der Regel nach 1945 wiederaufgebauten Theatern und Opernbauten zu einem eigenen Themenheft in der Reihe *Deutsche Kunst und Denkmalpflege* (DKD), heute *Die Denkmalpflege* (DD), entschied, das eine Art zwischenbilanzierender Einführung und zehn aktuelle Fallstudien aus sechs (westdeutschen) Bundesländern bot, fünf allein aus dem Freistaat Bayern (Abb. 1).³ Alle Beispiele stammten aus den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg, davon viele, die durch Kriegszerstörung und Wiederaufbau in den Zuschauerräumen, aber auch im Backstage-Bereich ihre bauzeitliche Prägung eingebüßt hatten. Die Denkmalsbilanz etlicher Artikel liest sich wie eine Verlustbilanz. Im Sinne der frühen Theaterreformbewegung bzw. der Reformtheaterbauten vor dem Zweiten Weltkrieg könnte man – neben dem Initialbau des Bayreuther Festspielhauses (1871–73) – am ehes-

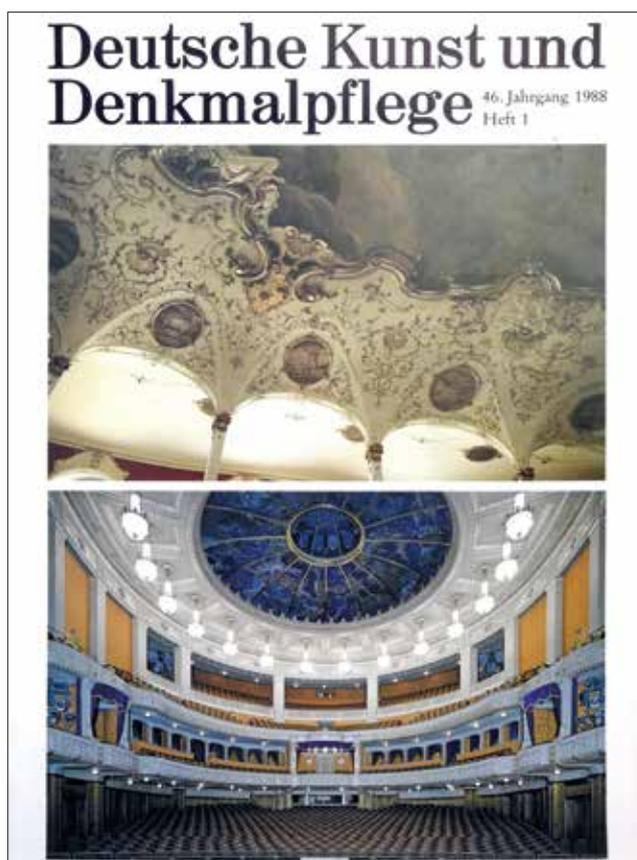


Abb. 1 Titelseite des Themenhefts „Denkmalpflege und Theater“ der Zeitschrift „Deutsche Kunst und Denkmalpflege“ (46. Jg. 1988, H. 1) der Vereinigung der Landesdenkmalpfleger in der Bundesrepublik Deutschland mit Abbildungen der restaurierten Zuschauerräume des Deutschen Schauspielhauses in Hamburg (oben) und des Großen Hauses des Württembergischen Staatstheaters Stuttgart (unten)

ten die Denkmalpflegeberichte zum Prinzregententheater in München (1901–03) und zum Großen Haus in Stuttgart (1909–12) ansprechen, beide von Max Littmann entworfen und noch vor dem Ersten Weltkrieg fertiggestellt und mit einer bewegten Zerstörungs- und Wiederaufbaugeschichte, die sich im Münchener Fall ja noch bis 1996 hinziehen sollte.

Die Initiative zu einem länderübergreifenden Lagebericht zur Situation der Theaterdenkmalpflege in Deutschland hatte mit dem Themenheft der DKD genügend Schwung und auch Material zum Versuch einer Gesamtdarstellung erhalten. Es erschien 1991 die von der Vereinigung der Landesdenkmalpfleger in der Bundesrepublik Deutschland als Heft 3 der



Abb. 2 und 3 Titelseiten der von der Vereinigung der Landesdenkmalpfleger in der Bundesrepublik Deutschland herausgegebenen „Berichte zu Forschung und Praxis der Denkmalpflege in Deutschland“ mit dem zweiteiligen Katalog denkmalwerter Theaterbauten in den westlichen Bundesländern (Heft 3, 1991) und östlichen Bundesländern (Heft 4, 1993): Aquarell des Opernhauses von Hannover, 1858 von Wilhelm Kretschmer (links), und Zeichnung der Hauptfassade des Meininger Hoftheaters, 1909 von Karl Behlert (rechts)

Reihe *Berichte zu Forschung und Praxis der Denkmalpflege in Deutschland* herausgebrachte Übersicht *Historische Theaterbauten – ein Katalog* (Abb. 2).⁴ Der Titelzusatz *Teil 1: Westliche Bundesländer* lässt erahnen, dass es sich um eine von der vereinigten (west)deutschen Denkmalpflege gestartete Zusammenschau von Theaterbauten und Denkmalpflegemaßnahmen handeln sollte, die sich nach der deutschen Einheit 1990 und der Einbeziehung der sog. „Fünf Neuen Länder“ und von ganz Berlin in die Landeskonservatoren-Vereinigung zwar nicht als obsolet, aber als dringend ergänzungsbedürftig erwiesen hatte.

Tatsächlich folgte der zweite Katalogteil *Östliche Bundesländer* als Heft 4 der Veröffentlichungsserie zwei Jahre später (Abb. 3).⁵ Dass die westdeutsche Denkmaldebatte um historische Theaterbauten, die in den 1980er Jahren vor allem im Zeichen erster Modernisierungs- und Restaurierungsprojekte an Nachkriegsfassungen gestanden hatte, infolge der durch den Mauerfall möglich bzw. erforderlich gewordenen Sicherung von Kultureinrichtungen (Theater) und des kulturellen Erbes (Denkmale) in Mittel- und Ostdeutschland offenbar einen unerhörten Handlungsdruck auf die Konservator:innen ausgelöst hatte, verrät schon der bloße Vergleich im Heftumfang. Waren die zehn westlichen Bundesländer (also ohne West-Berlin) noch mit 116 Seiten

für 81 Objekte ausgekommen, stellten im Nachfolgeheft die Kolleg:innen aus den fünf östlichen Ländern und Berlin ihren Denkmalreichtum und wohl auch ihren vom Bund erwarteten Finanzierungsbedarf für 96 Bau- und Kunstdenkmale auf 228 Seiten vor.

Für das konstatierte Ungleichgewicht zwischen Ost und West möchte man nicht nur einen in Berlin und den östlichen Bundesländern vermuteten besonderen Denkmalreichtum und eine hohe Zahl von Schauspielhäusern annehmen. Vielmehr waren ein Grund dafür auch unterscheidbare Definitionen des Denkmalthemas sowie unterschiedliche Intentionen bei der Erfassung aus West- oder Ostperspektive bzw. vor oder nach dem Mauerfall. In dem West-Heft hatte sich die Redaktion kommentarlos nämlich auf die Nachkriegsarchitektur beschränkt und allenfalls Wiederaufbauten kriegszerstörter Häuser im Katalog berücksichtigt.

Die von dem obersten niedersächsischen Denkmalpfleger (Hans Herbert Möller) bereits am 4. November 1988 (also ein Jahr vor der Maueröffnung 1989) für die Redaktion unterzeichnete Einführung in den Katalogband betont den Bedeutungszugewinn, den zeitgenössische Konservator:innen der Architektur des Historismus und Jugendstils beimäßen, während bei den Nachkriegsverantwortlichen der „Wille zu eigenem künstlerischen Gestalten (...) den Umgang mit dem

Original erschwert“ habe und eine „denkmalpflegerische Argumentation“ vergeblich gegen eine „Welle von ‚Vereinfachung‘ und ‚Verbesserung‘“ plädiert habe. „Auch gehören Theater“, so die Heft-Redaktion im Herbst 1988, „zu der Gruppe von Denkmalen, deren Denkmaleigenschaft durch eine hohe Nutzungsanforderung an ihren substanziellen Bestand stets außerordentlich gefährdet ist“.⁶

Das Ost-Heft hingegen steht für einen zeitlich und typologisch erweiterten Denkmalbegriff. Wohl nicht zuletzt unter dem Eindruck der Verpflichtungen, die der Einigungsvertrag für den Schutz der kulturellen Infrastruktur und des kulturellen Erbes im Osten eingegangen war, bezieht der Denkmalkatalog für die neuen Länder die Zeitschicht der Nachkriegsarchitektur, also nicht nur Wiederaufbauten, sondern auch Neubauten, ebenso wie viele charakteristische Kulturhäuser der DDR, also Mehrzweckhäuser mit Bühnen- und Zuschauerräumen für Musik- und Theaterdarbietungen, mit ein. (Allerdings fehlt die Mutter aller Kulturhäuser der DDR ganz, der Berliner Palast der Republik mit seiner variablen Multifunktionsbühne im Großen Saal und dem mit modernster Technik ausgestatteten Theater im Palast – TiP – in der ansonsten um Vollständigkeit bemühten Darstellung.)

Beiden Heften – der Konservatorensicht Ost wie der Konservatorensicht West – gemeinsam scheinen die Gründe für mögliche Denkmalgefährdungen. Sie reichen von der fehlenden Denkmalakzeptanz für das konservatorische Anliegen auf Bauseite (Architekten), Betreiberseite (Theater, Politik) sowie auf Nutzerseite (Publikum), insbesondere bei jüngeren Bauwerken und Wiederaufbauschichten der Nachkriegszeit, über eine mangelnde Sensibilität und Wertschätzung der historischen Theaterausstattung wie Bühnentechnik, Fundus und Kulissen, bis hin zu denkmalignoranten Ansprüchen moderner Sicherheits- und Bühnentechnik oder kontinuierlich steigenden Anforderungen der Regiearbeit, aber auch zu wachsenden Komfortansprüchen und Erwartungen des Publikums.

Ebenso wenig thematisieren und wohl auch berücksichtigen die beiden erwähnten Denkmalveröffentlichungen die Frage nach dem historischen und künstlerischen Wert der in Theater- und Opernbauten auf und hinter der Bühne geübten kulturellen Praxis, die ja selbst der Erhaltung und Tradierung bzw. Reaktivierung eines kulturellen Erbes dient, eben des sog. immateriellen Kulturerbes, hier insbesondere der darstellenden Künste wie Musik, Tanz und Theater und ihrer Aufführungspraxis. Historische Theaterbauten und Opernhäuser (oder auch Konzerthallen), auch denkmalgeschützte, sind Orte dieser Praxis, geben ihr Raum (Produzenten- und Rezipienten-Raum) und sind immer auch Instrument darstellender Künste, deren Pflege und Ausübung seit jeher der Bewahrung und Überlieferung eines immateriellen Kulturerbes dient.

Aufgeworfen ist damit eine Grundsatzfrage der Theaterdenkmalpflege (vielleicht auch der Denkmalpflege schlechthin), nämlich die nach dem Stellenwert von immateriellen Bedeutungsebenen eines Denkmals, etwa einer angestammten Theaternutzung, für seine dauerhafte Pflege und für eine anhaltend vitale Funktion in der Gesellschaft. Denkmale vergegenwärtigen Vergangenheit; Denkmalakzeptanz steht und fällt aber auch oft in Abhängigkeit von der vitalen Rolle, die historische Kunst- und Bauzeugnisse als Orte und Räume für die kulturelle Praxis der Gegenwart spielen.

Aus dem angelsächsischen Raum und aus der UNESCO ist in den letzten Jahren verstärkt der Begriff des „Living Heritage“ aufgebracht worden, der ja sowohl die Pflege und Tradierung von Konservierungs- und Restaurierungstechniken meinen kann als auch Aktivitäten der Denkmalnutzung und Denkmalbelebung. Theaterspiel und Theaterbesuch, namentlich wenn sie in Denkmalen stattfinden und deren soziale Funktion stärken, stehen für Living Heritage. Historische Theaterbauten und Opernhäuser sind potentielle Living Heritage Sites.

Die 2014 erfolgte Eintragung der „Deutschen Theater- und Orchesterlandschaft“ in das von der Deutschen UNESCO-Kommission geführte *Bundesweite Verzeichnis Immaterielles Kulturerbe* gilt der hohen Dichte und Vielfalt künstlerischer Ausdrucksformen, wie Schauspiel, Figurentheater, Oper, Operette, Musical, Tanz, Konzert sowie performativer Veranstaltungen jeglicher Art.⁷ Angesprochen ist mit den in Theater- und Orchesterensembles wirkenden Akteur:innen und praktizierten Aufführungen aber auch eine unerhört dichte und komplexe historische Denkmallandschaft. Ihre Vielgestaltigkeit und Massierung verdanken die Denkmaladressen der Theaterbauten und Opernhäuser ebenfalls der föderalen Kleinteiligkeit Deutschlands im 17. und 18. Jahrhundert sowie den Initiativen des aufstrebenden Bürgertums und anderer sozialer Gruppen und kultureller Milieus in kommunalen sowie privaten Aufführungsorten und -formen seit dem 19. und 20. Jahrhundert.

Die Frage der historischen Authentizität hat die Denkmal- und Architekturdebatten der letzten Jahre vielfach bewegt, nicht zuletzt in Welterbefragen. Dass die Authentizität von Denkmalen oder von Welterbegütern mehr bedeuten kann als Schutz und Pflege der überlieferten Substanz und historischer Erscheinungsbilder, hat das bereits 1994 von UNESCO, ICCROM und ICOMOS verabschiedete *Nara Document of Authenticity*⁸ postuliert und empfohlen. Neben dem historischen Material und der historischen Form gilt es, auch Kriterien der Standort- und Nutzungskontinuität, der Funktion und des Gebrauchs, ja der Überlieferung von Geist und Gefühl zu berücksichtigen, um das bauliche Erbe nicht nur zu erhalten, sondern auch lebendig zu halten. Für die kulturelle Infrastruktur, die historische Theaterbauten und Opernhäuser als Denkmalorte und Aufführungsorte bieten, trifft dies wohl in besonderer Weise zu.

II. Baukunst, Schauspielkunst und Weltkulturerbe

ICOMOS, der Internationale Denkmalrat, wurde 1965 gegründet, damals als Ost und West verbindende und den Eisernen Vorhang überbrückende Expert:innenvereinigung zur Konservierung und Restaurierung von „Monuments and Sites“, also von Denkmalen und historischen Stätten. ICOMOS versteht sich als Anwalt für das ortsbezogene materielle Kulturerbe. Zu seinen vornehmsten Aufgaben zählt ICOMOS die Beratungstätigkeit als „Advisory Body“ der UNESCO für Angelegenheiten der 1972 verabschiedeten Welterbekonvention. Aus der ICOMOS-Perspektive lässt sich auch das Denkmalthema dieser Tagung zunächst als Welterbethema angehen, zumal sich das Erhal-

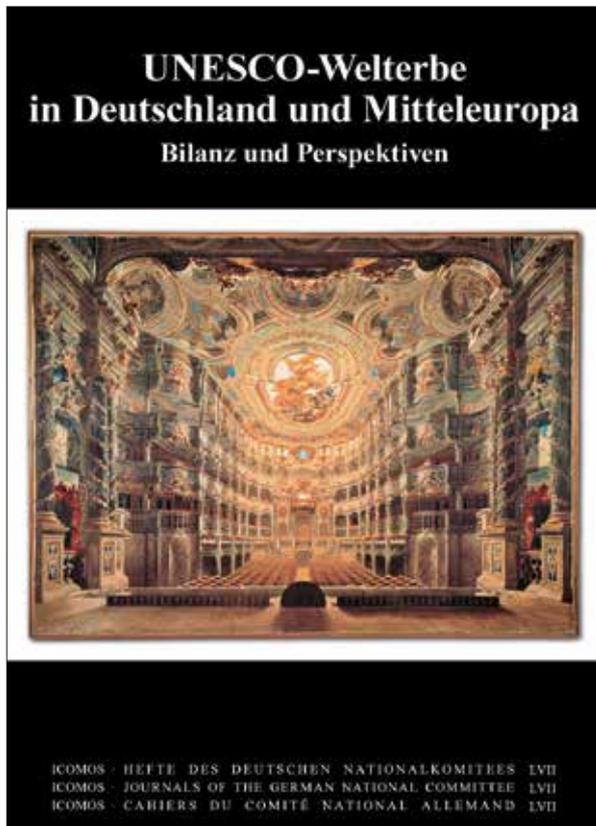


Abb. 4 Welterbestätte Markgräfliches Opernhaus Bayreuth – Cover der ICOMOS-Publikation „UNESCO-Welterbe in Deutschland und Mitteleuropa. Bilanz und Perspektiven“, Nr. XVII der Reihe „ICOMOS – Hefte des Deutschen Nationalkomitees“, 2013



Abb. 5 Welterbestätte Opernhaus Sydney – Cover des UNESCO-Themenhefts „Modern Heritage“, Nr. 85 des Magazins „World Heritage Review“, 2017

tungsanliegen der UNESCO sowohl auf das materielle Kulturerbe – also Architektur- und Kunstdenkmale im Sinne der UNESCO-Welterbekonvention von 1972⁹ – wie auch auf geistige oder ungegenständliche Kulturgüter wie das immaterielle Erbe oder lebendige kulturelle Ausdrucksformen im Sinne des UNESCO-Übereinkommens von 2003¹⁰ verstehen lässt.

Als eigenständige Welterbestätten sind Theaterbauten auf der Welterbeliste der UNESCO¹¹ freilich eine Seltenheit. Das Markgräfliche Opernhaus in Bayreuth (Abb. 4),¹² eingetragen 2012, gehört dazu, ebenso seit 2007 das Sydney Opera House (1959–73, Architekt Pritzker-Preisträger Jørn Utzon) (Abb. 5), architektonisches Wahrzeichen von Sydney und Inkunabel der internationalen Nachkriegsmoderne,¹³ sozusagen als Gegenstück zu dem höfischen Festraum des Absolutismus. Der Artikel von Matthias Staschull schildert in dieser Dokumentation, wie die jüngste umfassende Restaurierung und Sanierung des Markgräflichen Opernhauses (2012–18) nicht nur ein Bau- und Kunstdenkmal von Weltrang konserviert hat, sondern unter laufender Welterbe-Beobachtung und Raumklimamessung auch eine behutsame Wiederaufnahme des Spielbetriebs und anderer Nutzungen ermöglicht hat (vgl. Seite 41 ff.).

Im Welterbekontext finden sich bedeutende historische Theaterbauten vor allem als Bestandteil von raumgreifenden Welterbekomplexen wie Altstädten, Kulturlandschaften oder Serien. Wohl am bekanntesten sind die Theaterbauten und Opernhäuser in italienischen Welterbestädten, allen voran das Teatro Olimpico von Andrea Palladio und Vincenzo Scamozzi in Vicenza (Abb. 6), das erste nachantike freistehende, aber überdachte Theater Europas, erbaut 1580–85. Es ist bis heute nur geringfügig verändert und seit 1994 Teil der 47 Objekte umfassenden regionalen Welterbe-Serie „Altstadt von Vicenza und Villen Palladios in Venetien“.

Kaum weniger bedeutend ist das Teatro di San Carlo in Neapel (Abb. 7), 1735–37 nach Plänen von Giovanni Antonio Medrano und Angelo Carasale in unmittelbarer Nachbarschaft zum Palazzo Reale als Ranglotheater erbaut, vormals das größte Operngebäude Europas und wohl der älteste kontinuierlich als Aufführungsort genutzte Spielort des Kontinents, das seit 1995 als integraler Bestandteil der 900 Hektar umfassenden Altstadt von Neapel als Welterbe eingetragen ist. Die jüngste Generalsanierung des Bauwerks (2008–11) hatte unter Bewahrung der ausgezeichneten akustischen Qualität eine Restaurierung sämtlicher Oberflächen im Zuschauerraum sowie den Einbau einer Klimaanlage und modernen Bühnenmaschinerie sowie eine Erweiterung des Raumprogramms unter und über dem Zuschauerraum zum Ziel.

Das Teatro La Fenice (1790–92) in der Welterbestadt Venedig (eingeschrieben 1987) erfuhr im Laufe der Generationen mehrfach durchgreifende Modernisierungen und ist zuletzt nach Brandstiftung 1996 nach einem Wettbewerbsentwurf von Aldo Rossi wie Phönix aus der Asche wiedererstand (2001–03), weitestgehend in Annäherung an die bauzeitliche Fassung mithilfe von historischen Zeichnungen, Fotos und Filmdokumenten, aber ergänzt um zeitgemäße Funktionserweiterungen und technische Modernisierungen.

Vielleicht weniger prominent, aber als Denkmal und konstituierender Bestandteil eines Welterbe-Quartiers aus dem



Abb. 6 Teatro Olimpico von Andrea Palladio, Teil der Welterbestätte „Altstadt von Vicenza und Villen Palladios in Venetien“

deutschen Sprachraum soll die Wiener Staatsoper (Hof-Operntheater, 1861–69) nicht unerwähnt bleiben, eine der Hauptsehenswürdigkeiten der historistischen Ringstraßenbebauung und des „Historischen Stadtzentrums von Wien“ (eingeschrieben 2001). Nach Kriegszerstörungen wurde das prominente Haus wiederaufgebaut, unter Einbindung der neuen Teile in die historische Formensprache der Vorkriegszeit und bei reduzierter Sitzzahl mit Verbesserungen der Akustik und Sichtlinien. Die Fallstudie von Paul Mahringer in diesem Band geht im Kapitel zu Theaterräumen des 19. Jahrhunderts auch den jüngsten Kontroversen um den Umgang mit den Nachkriegsschichten dieses weltberühmten Opernhauses nach (vgl. Seite 92 ff.).

Unter den Schauspielorten, die in Deutschland als Teil einer Welterbestätte verzeichnet sind, darf das barocke Schlosstheater im Seitenflügel des Neuen Palais (1763–69) im Park Sanssouci wohl als wertvollstes und prominentestes Beispiel gelten. Die weitläufige Kulturlandschaft der Schlösser und Parks von Potsdam und Berlin wurde 1990 in das UNESCO-Register eingetragen und mehrfach erweitert. Das außergewöhnliche Ambiente des friderizianischen Rokokotheatres ist – nach siebenjähriger Schließung – seit 2021 bei Führungen und Aufführungen sowie Tagungen wieder für Besucher zugänglich. Über seine sorgfältige Restaurierung und Wiederinbetriebnahme berichtet im vorliegenden Heft Volker Thiele (vgl. Seite 49 ff.).

Seit 2002 steht auch das klassizistische Theater in der Altstadt von Koblenz, das als frühestes erhaltenes Beispiel eines Rangtheaters in Deutschland gilt (im Unterschied zu barocken Logentheatern) und mehrfach restauriert und modernisiert wurde, im UNESCO-Kontext als Teil der Welterbe-Kulturlandschaft Oberes Mittelrheintal. Der Praxisbericht, den auf der Frankfurter Tagung Markus Dietze aus Intendantensicht über die Potentiale und Restriktionen eines Mehrspartenhauses aus dem späten 18. Jahrhundert beisteuerte, beleuchtete auch die enge Wechselwirkung zwischen historischer Theaterarchitektur und heutigen Erwartungen der Stadtgesellschaft an ein zeitgemäßes Ensemble- und Repertoiretheater (vgl. die Kurzfassung auf Seite 63 ff.).

Unter den Theaterbauten des letzten Jahrhunderts, die in der Vorkriegszeit entstanden, in der Regel aber durch Kriegseinwirkungen und Modernisierungen später merklich überformt worden sind, können seit der deutschen Einheit von 1990 vier weitere Baudenkmale mit dem Welterbethema in Verbindung gebracht werden. Neben den kommunalen Bühnen der Hanse- und Ostseestädte Lübeck und Stralsund gehören dazu die traditionsreichen mitteldeutschen Landestheater in Dessau und Weimar.

Die Welterbestätte Weimarer Klassik (eingeschrieben 1998) ist dem Thema Literatur und Theater in besonderer Weise gewidmet – den handschriftlichen Nachlass Goethes hat die UNESCO im Jahr 2001 sogar in das Weltdokumentenerbe *Memory of the World* aufgenommen – und besteht immerhin aus zwölf weitläufig über das Stadtgebiet verteilten Komponenten. Das berühmte Deutsche Nationaltheater findet sich zwar nicht auf der UNESCO-Liste, aber auf der Landesdenkmalliste. Erbaut wurde es 1906–08 nach Entwurf von Max Littmann als neoklassizistisches Hoftheater. Mit variablem Proszenium, das die Nutzung für mehrere Sparten ermöglichen sollte, und mit ansteigendem Parkett fürs Auditorium, das Theaterbesuchern einen besseren Blick auf das Bühnengeschehen gewähren sollte, leistete das Haus



Abb. 7 Real Teatro di San Carlo (1735–37), Teil der Welterbestätte „Historisches Zentrum von Neapel“, 2020



Abb. 8 Anhaltisches Theater Dessau (erbaut 1935–38, Wiederaufbau 1947–49) – Hauptfassade mit Protestplakaten gegen geplante Mittelkürzungen, 2013

einen programmatischen Beitrag zur Theaterreform (und 1919 diente das in „Deutsches National-Theater“ umbenannte Haus bekanntlich der verfassungsgebenden Nationalversammlung der Weimarer Republik als Plenarsaal). Das nach schweren Kriegszerstörungen – als einer der ersten Theaterbauten in Deutschland – in Formen der „Nationalen Tradition“ wiederrichtete Haus (1948 mit Goethes Faust wiedereröffnet) wurde 1973–75 umfassend modernisiert und repräsentiert als Dreispartenhaus die wichtigste Spielstätte der Klassikerstadt sowie eine bis in die Goethezeit zurückreichende Standort- und Nutzungskontinuität am Theaterplatz. Die in Planung befindliche, auf über 80 Mio. Euro veranschlagte „Generalsanierung Deutsches Nationaltheater“ konnte für die Hybrid-Tagung im Deutschen Architekturmuseum zwar nicht mehr berücksichtigt werden, wird aber im Tagungsband durch den Beitrag von Cornelia Brecht dokumentiert (vgl. Seite 125 ff.).

Auch das 1938 eröffnete Landestheater Dessau (heute Anhaltisches Theater) (Abb. 8) zählt nicht direkt zu einem Welterbeareal, weder zu den Bauhausstätten Dessau (1996 eingeschrieben) noch zum Gartenreich Dessau-Wörlitz (2000 eingeschrieben), aber es steht sozusagen im nachbarlichen Welterbekontext und in einem historischen Entstehungszusammenhang mit beiden Weltkulturensembles. Erbaut in der Nachfolge des anhaltischen Residenztheaters und 1938 mit über 1200 Sitzen als eines der größten Bühnenhäuser Europas eröffnet, wurde das Bauwerk 1944/45 schwer getroffen, konnte aber wiederaufgebaut in Formen der „Nationalen Tradition“ schon 1949 wieder als Theater genutzt werden (und 1950 als Gerichtssaal für politische Schauprozesse dienen). Heute gilt das Theater als gefährdet; nicht als Baudenkmal oder wegen Modernisierungsplänen, sondern wegen finanzi-

eller Nöte steht der Mehrspartenbetrieb dieser historischen Spielstätte seit 2013 auf der Roten Liste gefährdeter Kultureinrichtungen des Deutschen Kulturrats.¹⁴

Das Theater in der Lübecker Altstadt (seit 1987 Welterbe), ein 1908 eröffneter imposanter Jugendstilbau in der Beckergrube vom Architekten Martin Dülfer (1859–1942), der auch für das Stadttheater Meran (1900) und nach einem Theaterbrand 1923 für den modernisierten Wiederaufbau des Nationaltheaters in Sofia (1906/07 Fellner und Helmer) verantwortlich zeichnete, erhielt mit seiner letzten Generalsanierung 1992–96 auch freigelegte oder nachgebildete Innenraumpartien der Erbauungszeit vor dem Ersten Weltkrieg zurück.

Ebenfalls von einem Rückgriff auf die bauzeitliche Fassung geprägt war die letzte Sanierung und Modernisierung des Theaters Stralsund, das im Ersten Weltkrieg nach Entwürfen des renommierten Kölner Theater-Architekten Carl Moritz (1863–1944) entstanden war. Am Rande der historischen Altstadt gelegen, war das Haus 1968/69 einschneidend umgebaut und modernisiert worden und liegt seit 2002 im Kernbereich des Welterbes, das die Altstädte Stralsund und Wismar umfasst. Der 2005–08 erfolgten grundlegenden Modernisierung und Restaurierung des Jugendstilgebäudes gelang in wichtigen Partien eine Rückführung in die bauzeitliche Fassung des Zuschauerraums und die Wiederherstellung der als „Schwalbennester“ apostrophierten Balkone, die dem Auditorium als abgetreppte Seitenlogen seine besondere Note verleihen. Die jüngste Sanierung lag in den Händen des Berliner Architekten Jörg Springer, dessen Werkstattbericht im Themenblock III sozusagen aus erster Hand über das Konservierungs- und Sanierungskonzept informiert (vgl. Seite 122 ff.).



Abb. 9 Aus Anlass des 100-jährigen Bühnenjubiläums des 1919 eröffneten Friedrichstadt-Palasts Berlin rückte die Deutsche Theater-technische Gesellschaft (DTHG) mit dem digitalen Projekt „Ein Abend im Großen Schauspielhaus – Virtual Reality Zeitreise Berlin 1927“ die „Tropfsteinhöhle“, die Theaterarchitektur des legendären Schauspielhauses von Hans Poelzig (1869–1936) und die Bühnenkunst von Max Reinhardt (1872–1943) aus der Weimarer Republik wieder ins öffentliche Bewusstsein, um mit digitalen Exponaten und Animationen theaterhistorisches Wissen zu generieren und zu tradieren.

Von Fin-de-Siècle-Stimmung und Aufbruch in die Wiener Moderne, seit einigen Jahren auch von Leerstand und Nachnutzungssuche geprägt, ist das „Gesellschaftshaus“ genannte und phasenweise therapeutisch genutzte Jugendstiltheater des Otto-Wagner-Spitals „Am Steinhof“ in Wien. Das Mehrzweckgebäude mit Guckkastenbühne und Logengalerie (1907), das auf Otto Wagner (1841–1918) und Franz Berger (1853–1938) zurückgeht, problematisiert der Artikel von Soonim Shin als Gefährdungsfall eines österreichischen Welterbe-Aspiranten (vgl. Seite 117 ff.).

Reformprojekten der beiden großen deutschen Theaterarchitekten Max Littmann (1862–1931) und Oskar Kaufmann (1873–1956) aus den Jahren vor und nach dem Ersten Weltkrieg sind Fallstudien von Angelika Reiff zur Wiederaufbaugeschichte und Modernisierungsproblematik an der staatlichen Oper des Großen Hauses (erbaut 1909–12) im Stuttgarter Schlossgarten (vgl. Seite 129 ff.) und von Anna-Maria Odenthal zur schrittweisen Restaurierung und Rückgewinnung der Art-Deco-Räume des privaten Renaissancetheaters (eingebaut 1926–27) in Berlin (vgl. Seite 136 ff.) gewidmet.

Von den großen Visionen, die während der Weimarer Republik zur Erneuerung von Schauspielkunst und Baukunst entwickelt wurden, sind bekanntlich nur wenige in Theater- und Opernneubauten gemündet. Vieles blieb sozusagen Papierarchitektur, wie die Idee des „Totaltheaters“ von Walter Gropius und Erwin Piscator,¹⁵ oder fand als neue Kinoarchitektur in privaten Lichtspieltheatern eine zeitgemäße Ausprägung. Die anlässlich der Tagung von der Deutschen Thea-

tertechnischen Gesellschaft und dem Virtual Reality-Projekt „Im/material Theatre Spaces“ ermöglichte „Zeitreise Berlin im Jahre 1927“ mit einem digitalen Besuch des verlorenen Großen Schauspielhauses von Hans Poelzig¹⁶ hat noch einmal etwas von der Faszination aufscheinen lassen (Abb. 9), die in den „Roaring Twenties“ auf Zeitgenossen von der expressionistischen Raumschöpfung ausging – und vielleicht von dem heute als Denkmal der Postmoderne geschützten Nachfolgebau des Friedrichstadt-Palastes ausgehen sollte¹⁷ (vgl. den Beitrag von Ana Kohlenbach, Seite 172 ff.).

III Denkmalpflege und Denkmalnutzung historischer Theaterbauten

Grenzüberschreitende thematische und typologische Vergleichsstudien sowie Fachbibliografien, gelegentlich auch regionale Teiluntersuchungen gehören zum wissenschaftlichen Rüstzeug, mit dem der Internationale Denkmalrat ICOMOS seinem Auftrag als Welterbe-Beratungsgremium und Anwalt des ortsfesten materiellen Kulturerbes nachkommt. Zum Thema Opernhäuser und Theaterarchitektur oder auch zu Konzerthallen lassen sich systematische internationale ICOMOS-Untersuchungen nicht ermitteln.¹⁸ Ähnliches gilt auch für andere Kulturbauaufgaben wie Museen oder Bibliotheken.

Die Tagungsdokumentation *Opernbauten des Barock*,¹⁹ die auf eine ICOMOS-Konferenz anlässlich des 250-jährigen Jubiläums des Markgräflichen Opernhauses in Bayreuth

zurückgeht und zur beabsichtigten Welterbe-Kandidatur von Bayreuth für eine vergleichende Darstellung von hochkarätigen Opernhäusern in Europa genutzt wurde, zählt zu den erwähnenswerten Ausnahmen. Begleitet wird das breite Spektrum von Berichten über die Entstehungs-, Nutzungs- sowie Rezeptionsgeschichte von Bayreuth und aktuelle Denkmalpflegeaufgaben von der Vorstellung zeitgleicher Schloss- und Hoftheater in Europa, darunter Schloss und Bühnenmaschinerie Drottningholm, seit 1991 erstes Weltkulturgut in Schweden, und das Schloss Český Krumlow mit Bühne und Originalkulissen, das für Tschechien schon seit 1992 auf der UNESCO-Liste verzeichnet ist. Unerwähnt blieb hingegen das Schlosstheater im Neuen Palais in Potsdam, immerhin seit 1990 als Teil der Schlösser und Gärten von Potsdam mit dem UNESCO-Prädikat Welterbe versehen.

Unter den 16 Beiträgen, die sich in dem ICOMOS-Band von 1999 finden, überwiegen Fallstudien, die sich auf die Werke des 17. und 18. Jahrhunderts beziehen. Übergreifende Betrachtungen, die im zeitlichen Längsschnitt die Bauaufgabe beleuchten und damit den sich im Laufe der Jahrhunderte wandelnden Möglichkeiten und Erfordernissen für denkmalpflegerische Interventionen nachgehen, sind selten. Zu diesen Ausnahmen gehört der Tagungsbeitrag von Harald Zielske – des bedeutenden Theaterwissenschaftlers und Architekturhistorikers, dem wir auch das 1971 erschienene Grundlagenwerk *Deutsche Theaterbauten bis zum Zweiten Weltkrieg*²⁰ verdanken –, der gewissermaßen die epochenübergreifende Gretchenfrage unter dem Titel: „Historische Theaterräume: Bespielung oder museologische Präsentation“²¹ aufwirft. Ausgehend von den erhaltenen Theatern des 17. und 18. Jahrhunderts, die alle noch mehr oder weniger intensiv bespielt würden, und illustriert durch die mehrfache Anverwandlung des Knobelsdorff'schen Opernhauses Unter den Linden in Berlin²² (vgl. in diesem Band den Beitrag von Brit Münkewarf, Seite 58 ff.), formuliert der Autor seine von Denkmalpfleger:innen und Theaterhistoriker:innen geteilte Hauptsorge, nämlich dass mit der fortgesetzten Bespielung theaterhistorischen Denkmälern Schäden und Verluste drohen würden. Das gelte nicht nur für viele Barocktheater, denen in der Regel ein wichtiges Element der Wirkungsästhetik abhandengekommen sei, nämlich die barocke Bühnenmaschinerie, um die typische Illusionsbühne mit Bühnendekoration und Verwandlungsfähigkeit zu bedienen. Die Gefährdung und Schmälerung der Denkmalintegrität sei auch an jüngeren Theaterbauten zu beobachten.

Zwar müsse nicht zwangsläufig jede kontinuierliche Nutzung und Bespielung von historischen Theaterbauten das Risiko einer substanziellen Gefährdung mit sich bringen, jedenfalls nicht mehr als die fortgesetzte Weiterführung angestammter Denkmalfunktionen für andere historische Bau- und Kunstwerke mit Verschleiß und Instandsetzungsmaßnahmen einhergehen. Aber manche Variante der Denkmalnutzung habe sich bei historischen Theaterbauten und Opernhäusern im Laufe der letzten 300 Jahre als ausgesprochene Denkmalgefährdung erwiesen, insbesondere im 20. Jahrhundert. Ursache für diese Überforderung von Denkmälern sei ein einschneidender Wandel der Aufführungspraxis, der nicht nur die Bühnen-, sondern auch die Zuschauerräume in Mitleidenschaft ziehe und ihren historischen Zeugniswert beeinträchtige. Die zunehmende Ablösung oder Verdrän-

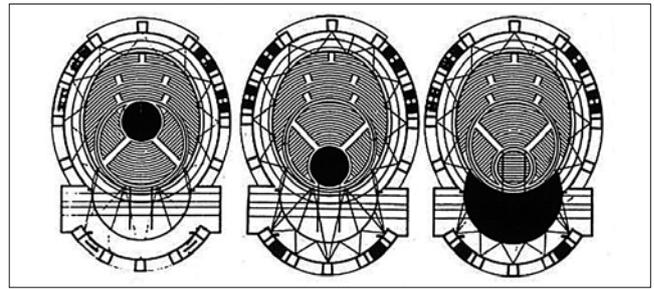


Abb. 10 Grundrissvarianten des „Totaltheaters“ von Walter Gropius und Erwin Piscator (1926/27): Die Vision eines ovalen Bühnen- und Zuschauerraums mit mechanisch-maschinell beweglichen und simultan bespielbaren Bühnen sowie der Installation einer Projektionsmaschinerie für flexible Licht- und Filmeffekte zielte darauf, „daß der Zuschauer mitten in das szenische Geschehen hineingerissen wird“.

gung des herkömmlichen „Literatur- und Schauspielertheaters“ im letzten Jahrhundert und insbesondere das nach 1960 aufkommende „Regietheater“ habe die Gefährdungs- und Verlustbilanz der historischen Theaterbauten beschleunigt.

Die Konsequenz aus ständig wachsenden Raum- und Wandlungsansprüchen des „Regietheaters“ und gleichzeitig ein Ausweg für die nur beschränkt nutzbaren historischen Theaterbauten könne die Schöpfung eines neuen Gebäudetyps sein, der sogar über die utopischen Vorbilder der Zwischenkriegszeit wie die Vision des „Totaltheaters“ von Walter Gropius und Erwin Piscator (1927)²³ hinausweise (Abb. 10), nämlich:

„ein Theater, das sich in jede nur denkbare Form von Theaterraum verwandeln lässt, um jede Art von Inszenierungsgedanken und -form aufnehmen zu können. Gäbe es ein solches Theater, so wäre es unnötig, in historische Theaterräume zu gehen und deren Eigenheiten als Hindernis für das eigene, aktuelle theaterkünstlerische Ausdrucksbedürfnis anzusehen und ggf. deren Beseitigung zu verlangen.“²⁴

Realisiert sieht Zielske diese Art von Idealtheater im Sinne des „Totaltheaters“ auch schon, und zwar in einem legendären Baudenkmal der 1920er Jahre, einem Lichtspieltheater, der 1978–81 (nach Entwurf von Jürgen Sawade) hinter den Umfassungsmauern des kriegsbeschädigten Universum-Kinos von Erich Mendelsohn eingebauten *Schaubühne* am Lehniner Platz (vgl. den Beitrag von Annette Menting, Seite 179 ff.).²⁵ Die Vorstellung des wie Phönix aus der Kinoruine entstandenen Reformtheaters (Abb. 11) beschließt der Verfasser mit der Frage:

„Spricht nicht alles dafür, auf eine Nutzung historischer Theaterräume durch Bespielung zu verzichten, Theaterproduktionen von diesen Bühnen und einem vielköpfigen Publikum fernzuhalten und lediglich in museologisch zurückhaltender Weise Interessenten zu opfern, weil dies eindeutig schonender für den wertvollen Bestand von historischem Bau und Raum ist?“²⁶

Zielske verneint die rhetorische Frage auch gleich wieder mit dem Hinweis, dass die sinnvolle Denkmalrezeption selbst nicht allein den Besuch eines Theaterraums, sondern auch den Besuch einer Theatervorstellung auf der Bühne

erfordere, dass die sinnliche Dimension des Denkmal- und Theatererlebnisses, aber auch die historisch und ästhetisch bildende Funktion des kulturellen Erbes die angemessene Nutzung des Bauwerks verlange. Denkmalgeschützte Kulturbauten wie Schauspielhäuser und Musiktheater sind besonders stark von der unter ihrem Dach geübten kulturellen Praxis der darstellenden Künste geprägt, ja determiniert.

Viele denkmalgeschützte Spielorte haben in einer Art permanenter Anverwandlung und Umgestaltung mit seismografischer Präzision Katastrophen und Neuanfang nach Theaterbränden oder Kriegseinwirkungen registriert. Und sie haben baulich und technisch vor und nach dem Zweiten Weltkrieg immer auch auf sich wandelnde Anforderungen des „Regietheaters“ und schnelllebige Publikumserwartungen reagiert. Denkmalwerte haben von diesen Interventionen und Adaptionen nur bedingt profitiert. Muss aber, so möchte man aus Konservator:innensicht fragen, wirklich ein totes Museumstheater oder seelenloses Theatermuseum die Folge sein, wenn die Denkmalpflege sich im Sinne der Nachhaltigkeit nicht nur mehr sanften Tourismus für das historische Kulturerbe wünscht, sondern auch für eine sanfte Nutzung und Bespielung der für Theater und Oper geschaffenen alten Spielorte plädiert?

Bildnachweis

- Abb. 1–5: Repro ICOMOS Deutschland
- Abb. 6: PERSPECTIV – Gesellschaft der historischen Theater Europas (<https://www.perspectiv-online.org/pages/de/europaeische-route/italien-route.php#>)
- Abb. 7: ICOMOS Deutschland / Jörg Haspel
- Abb. 8: Wikipedia / Jim Killrock (https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/9/93/Anhaltisches_Theater%2C_Dessau.jpg?uselang=de)
- Abb. 9: Digital.DTHG - <https://digital.dthg.de/projekte/theatererbe-erlebbar-machen/>
- Abb. 10: Totaltheater (1927), Walter Gropius, Erwin Piscator, Berlin, aus: Silke KONEFFKE, TheaterRaum: Visionen und Projekte von Theaterleuten und Architekten zum anderen Aufführungsort. 1900–1980, Berlin 1999, S. 115.
- Abb. 11: Harald ZIELSKE, Historische Theaterräume: Bespielung oder museologische Präsentation?, in: Opernbauten des

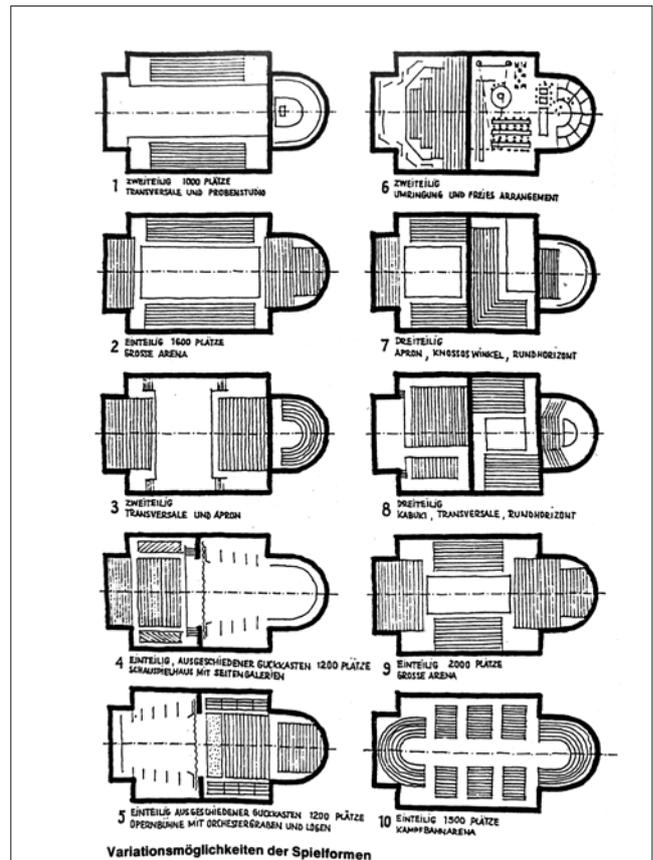


Abb. 11 Grundrissvarianten der Schaubühne Berlin: erbaut 1928 als Kino Universum nach Plänen von Erich Mendelsohn; nach Kriegsschäden 1946–52 wiederaufgebaut und umgebaut; 1978–82 Rekonstruktion des äußeren Erscheinungsbildes und Totaltransformation des Inneren nach Entwürfen von Jürgen Sawade mit variabel unterteilbaren Bühnen- und Zuschauerräumen

Barock. Eine internationale Tagung des Deutschen Nationalkomitees von ICOMOS und der Bayerischen Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen, Bayreuth, 25.–26. September 1998 (ICOMOS – Hefte des Deutschen Nationalkomitees XXXI), München 1999, S. 60.

¹ Vgl. Sanieren oder Demolieren? Berlins Opernalernaive, Sonderausgabe Theater der Zeit, Juli 2008; Landesdenkmalamt Berlin (Hrsg.), Deutsche Staatsoper Berlin (Beiträge zur Denkmalpflege in Berlin, Heft 28), Berlin 2008; Daniela POGADE, Regula LÜSCHER (Hrsg.), „... ganz große Oper eben!“ Die Staatsoper Unter den Linden von 2010 bis 2017. Eine Dokumentation, Berlin 2017; Landesdenkmalamt Berlin (Hrsg.), Staatsoper Unter den Linden. Erhalten – Restaurieren – Weiterbauen (Beiträge zur Denkmalpflege in Berlin, Heft 57), Weissenhorn 2022; einen theatergeschichtlichen Überblick für den deutschsprachigen Raum bietet Carsten JUNG, Historische Theater in Deutschland, Österreich und der Schweiz (Große DKV-Kunstführer) Berlin/München 2010. Die Berliner Entwicklung bis zum Zweiten Welt-

krieg behandelt ausführlich Ruth FREYDANK, Theater in Berlin. Von den Anfängen bis 1945, Berlin 1988; vgl. in Kurzform dies.: Berliner Theater. Märkisches Museum Berlin 1987.

² Vgl. Hans-Herbert MÖLLER, Zur Einführung, in: Vereinigung der Landesdenkmalpfleger in der Bundesrepublik Deutschland, Historische Theaterbauten in Deutschland. Ein Katalog, Teil 1: Westliche Bundesländer (Berichte zu Forschung und Praxis der Denkmalpflege in Deutschland 3), Hildesheim 1991, S. 4.

³ Deutsche Kunst und Denkmalpflege, 46. Jg., 1988, Heft 1, S. 2–93, insbesondere einleitend Urs BOECK, Denkmalpflege und Theater, ebd., S. 2–14. Vgl. zu Bayern auch den kürzlich erschienenen gattungübergreifenden Landesüberblick bei Mathias PFEIL (Hrsg.), Theater in

- Bayern. Kultur im Denkmal – Schauspiel- und Opernhäuser, Volksbühnen, Marionettentheater und Kinos. München 2021.
- ⁴ Vereinigung der Landesdenkmalpfleger in der Bundesrepublik Deutschland, Historische Theaterbauten in Deutschland. Ein Katalog. Teil 1: Westliche Bundesländer (Berichte zu Forschung und Praxis der Denkmalpflege in Deutschland 3), Hildesheim 1991.
- ⁵ Vereinigung der Landesdenkmalpfleger in der Bundesrepublik Deutschland, Historische Theaterbauten in Deutschland. Ein Katalog. Teil 2: Östliche Bundesländer (Berichte zu Forschung und Praxis der Denkmalpflege in Deutschland 4), Erfurt 1994.
- ⁶ MÖLLER, Zur Einführung, 1991 (wie Anm. 2).
- ⁷ Vgl. Deutsche UNESCO-Kommission e.V. (Hrsg.), Wissen. Können. Weitergeben. Bundesweites Verzeichnis Immaterielles Kulturerbe, Bonn 2019, S. 34–38; vgl. auch den offiziellen deutschsprachigen Film, der im März 2018 begleitend zur Nominierung der deutschen Theater- und Orchesterlandschaft/„Theatres and Orchestras in Germany and their socio-cultural spaces“ für die Repräsentative UNESCO-Liste des Immateriellen Kulturerbes der Menschheit eingereicht wurde (https://www.youtube.com/watch?v=18wx_gWZvPg, abgerufen am 1. Juni 2022).
- ⁸ The Nara Document on Authenticity (<https://www.icomos.org/charters/nara-e.pdf>, abgerufen 1. Juni 2022); vgl. Knut-Einar LARSEN (ed.), Nara Conference on Authenticity in Relation to the World Heritage Convention, Nara, Japan, 1–6 November 1994, Proceedings, Trondheim 1995; vgl. <https://www.icomos.org/en/about-the-centre/publicationsdoc/other-publications-3/116-english-categories/resources/publications/321-nara-conference-on-authenticity> (abgerufen 1. Juni 2022); vgl. Tino MAGER, Schillernde Unschärfe: Der Begriff der Authentizität im architektonischen Erbe, Berlin 2016.
- ⁹ Convention Concerning the Protection of the World Cultural and Natural Heritage, adopted by UNESCO in 1972 (<https://whc.unesco.org/en/conventiontext>, abgerufen 1. Juni 2022).
- ¹⁰ Convention for the Safeguarding of the Intangible Cultural Heritage, adopted on the seventeenth day of October 2003 (<https://ich.unesco.org/en/convention>, abgerufen 1. Juni 2022).
- ¹¹ <https://whc.unesco.org/en/list/>
- ¹² Opernbauten des Barock. Eine internationale Tagung des Deutschen Nationalkomitees von ICOMOS und der Bayerischen Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen, Bayreuth, 25.–26. September 1998 (ICOMOS – Hefte des Deutschen Nationalkomitees XXXI), München 1999.
- ¹³ Zur jüngsten Sanierung des Sydney Opera House vgl. den Live-Stream-Mitschnitt des Vortrags von Sheridan Burke (ICOMOS Australia) in der vom Deutschen Architekturmuseum Frankfurt und ICOMOS veranstalteten Reihe „Kontext, Kontrast, Kontinuität – Herausragende Welterbestätten des 20. Jahrhunderts“ am 6. April 2021 (<https://www.youtube.com/watch?v=CwsBfyhA5bA>; ab Minute 49:20 – abgerufen 1. Juni 2022).
- ¹⁴ 9. Liste bedrohter Kultur, in: Politik & Kultur. Zeitung des Deutschen Kulturrates, Jg. 2013/Nr. 6 (November/Dezember).
- ¹⁵ Walter GROPIUS, Vom modernen Theaterneubau unter Berücksichtigung des Piscatortheaterneubaus in Berlin, in: Knut BOESER/Renata VATKOVA (Hrsg.), Erwin Piscator. Eine Arbeitsbiographie in 2 Bänden, Bd. 1 (Berlin 1916–1931), Berlin 1986, S. 148 f.
- ¹⁶ Vgl. die Projektvorstellung Theater erlebbar machen (<https://digital.dthg.de/projekte/theatererbe-erlebbar-machen/>).
- ¹⁷ Vgl. die jüngste Dokumentation zur Bau- und Nutzungsgeschichte des historischen Theaterstandorts von Helmut MAIER, Markthalle I, Großes Schauspielhaus, Friedrichstadt-Palast (Helmut Maiers Berliner Topographien), Berlin 2022.
- ¹⁸ https://www.icomos.org/images/ICOMOS_catalogue_publications-2017.pdf (abgerufen 1. Juni 2022).
- ¹⁹ Opernbauten des Barock (wie Anm. 12).
- ²⁰ Harald ZIELSKE, Deutsche Theaterbauten bis zum Zweiten Weltkrieg. Typologisch-historische Dokumentation einer Baugattung (= Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte, Bd. 65), Berlin 1971; vgl. als historischen Überblick auch die Sammlung von programmatischen Texten bei Helmar KLIER (Hrsg.), Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum. Texte zum Selbstverständnis (Wege zur Forschung, Bd. 548), Darmstadt 1981.
- ²¹ Harald ZIELSKE, Historische Theaterräume: Bespielung oder museologische Präsentation? in: Opernbauten des Barock (wie Anm. 12), S. 55–60.
- ²² Vgl. Dehio-Vereinigung (Hrsg.), Georg Dehio – Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler: Berlin, München/Berlin 2000, S. 102 f.; Ingrid SCHEURMANN, Szenenwechsel. Eine Kulturgeschichte der Oper und der Berliner Staatsoper Unter den Linden, Bonn 1998; Landesdenkmalamt Berlin (Hrsg.), Deutsche Staatsoper Berlin, 2008 (wie Anm. 1); Sanieren oder Demolieren?, 2008 (wie Anm. 1); Landesdenkmalamt Berlin (Hrsg.), Staatsoper Unter den Linden, 2022 (wie Anm. 1).
- ²³ Vgl. Stefan WOLL, Das Totaltheater. Ein Projekt von Walter Gropius und Erwin Piscator (Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte e.V., Bd. 68), Berlin 1984; Lydia SCIRI, Das Totaltheater: Ein Theaterkonzept von Walter Gropius und Erwin Piscator, Saarbrücken 2015.
- ²⁴ ZIELSKE, Historische Theaterräume (wie Anm. 21), S. 57.
- ²⁵ Bruno ZEVI, Erich Mendelsohn. Opera completa, Mailand 1970 (Reprint 1997), S. 154 ff.; Jörg HASPEL, Das Erbe von Erich Mendelsohn im Berliner Raum – eine kurze Bilanz, in: Das architektonische Erbe der Avantgarde in Russland und Deutschland (ICOMOS – Hefte des Deutschen Nationalkomitees, Bd. XLVIII), Berlin 2010, S. 44–50; Helge PITZ u. a., Der Mendelsohn-Bau am Lehniner Platz, Berlin 1981, S. 41–48, 53–54, 73–75; Jörg HASPEL, Rückwärtige Erosion und schleichende Rekonstruktion. Das Universum-Kino von Erich Mendelsohn, in: Rekonstruktion in der Denkmalpflege. Überlegungen – Definitionen – Erfahrungen (Schriftenreihe des Deutschen Nationalkomitees für Denkmalschutz, Bd. 57), Bonn 1997, S. 147–151.
- ²⁶ ZIELSKE, Historische Theaterräume (wie Anm. 21), S. 59.

Otto Wagners denkmalgeschütztes Wiener Theater „für Geistes- und Nervenranke“ (1907) unter „Veränderungs- druck“: Kann das Theater – ein potentiellles Weltkulturerbe – seine Identität als „Jugendstil-Gesamtkunstwerk“ bewahren, wenn es ein „Global Conference Center“ werden soll?

Soonim Shin

„Die Kunst ist der Wertmesser der Kultur und einer der wichtigsten wirtschaftlichen Faktoren des Volkswohles. Sie wurzelt im Geist der Zeit.“¹ – Otto Wagner, österreichischer Architekt (1841–1918)

2018 wurde bekannt, dass sich die Central European University (CEU), eine in Budapest und im Staat New York ansässige Privatuniversität, auch in Wien ansiedeln will – und zwar auf der Baumgartner Höhe in Wien, einem Teil des Geländes des Otto-Wagner-Spitals.² Der in Ungarn geborene US-Milliardär George Soros hatte die Universität 1991 gegründet.³ Am 27. Juli 2020 wurde zwischen Stadt Wien und CEU ein Baurechtsvertrag für 100 Jahre geschlossen – mit der Vereinbarung, dass die CEU neun Pavillons, die sogenannte „Kernzone“, für den Lehrbetrieb nutzen und diese selbst sanieren wird. Für die zum Campus gehörenden übrigen 22 Pavillons sei dagegen die Wiener Standortentwicklung GmbH (WSE) verantwortlich – sie werde dort etwa Wohnungen für Studierende einrichten.⁴ Damit umfasst der CEU-Campus 31 der insgesamt 53 Jugendstil-Pavillons des Otto-Wagner-Areals.⁵ Einer der Pavillons, die die CEU selbst sanieren werde, sei das „Theater“, das „revitalisiert“ werden solle und von der Stadt „mitgenutzt“ werden dürfe.⁶

In ihrem Beitrag „Gesicherte Zukunft“ schrieb die damalige Wiener Stadtbaudirektorin Jilka, die im Juli 2021 pensioniert wurde:⁷ „Die Zukunft und der Erhalt des Jugendstil-

ensembles am Otto-Wagner-Areal ist gesichert. Das ist die wichtigste Botschaft der Stadt Wien an alle, die sich Sorgen um die auch jetzt noch als Krankenhaus genutzten Pavillons samt Zentralgebäude, Theater und sonstigen Nebengebäude gemacht haben.“⁸ Warum wird das Areal, an dem sich die CEU ansiedeln will, als „Otto-Wagner-Spital“ bezeichnet? Und wer hat sich wieso „Sorgen“ gemacht?

Bis Ende Juli 2000 gab es am Gelände der Baumgartner Höhe vier getrennte Einrichtungen, nämlich ein Psychiatrisches Krankenhaus, ein Pulmologisches Zentrum (das ehemalige Sanatorium⁹) und zwei Pflegeheime.¹⁰ Die vier Einrichtungen wurden – mit einem auf die Baumgartner Höhe übersiedelten Neurologischen Krankenhaus – zusammengefasst; der am 1. August 2000 geschaffene Zusammenschluss erhielt den Namen „Sozialmedizinisches Zentrum Baumgartner Höhe – Otto Wagner-Spital mit Pflegezentrum“.¹¹ 2020 wurde allerdings die Einrichtung in „Klinik Penzing“ umbenannt,¹² so dass in diesem neuen Namen nichts mehr an Otto Wagner erinnert.

Warum eigentlich wurde das Klinikum im Jahr 2000 „Otto-Wagner-Spital“ genannt? Die Pressemitteilung verwies damals auf die von Otto Wagner geplante Kirche auf dem Gelände und sagte: „Sowohl die Kirche als auch das Gesamtkonzept – nicht aber die einzelnen Pavillons – wurden von Otto Wagner geplant.“¹³ Und in einem Artikel vom April 2021 sagt Margret Wimmer von der WSE: „Otto Wagner hat



Abb. 1 Der Eingang zum Jugendstiltheater, von der Seite gesehen



Abb. 2 Der Eingang zum Jugendstiltheater, von vorne gesehen



Abb. 3 Denkmal aus Stelen für die in der Nazi-Zeit in der Anstalt ermordeten Kinder, im Hintergrund das Jugendstiltheater

die Kirche am Steinhof entworfen und war für den Lageplan des Areals verantwortlich.¹⁴ Patricia Hillinger, die Autorin des Artikels, ergänzt daher: „Die Architektur der Pavillons stammt nicht von Otto Wagner, sondern von Carlo von Boog und Franz Berger“; das sei ein „interessantes Faktum“.¹⁵

Hat Wagner also wirklich mit der Architektur der Pavillons nichts zu tun gehabt? Die Architekturohistorikerin Topp ist offenbar anderer Ansicht. Topp stellte sich vor, was ein Tourguide um 1910 wohl Besuchern des neuerbauten Areals gesagt hätte: Dieser Reiseführer hätte erzählen können, dass Boog und Berger alle Gebäude (außer der Kirche) entworfen hätten, allerdings „im Einklang mit Wagners Plan, seinem ‚neuen‘ Stil folgend“.¹⁶ Baumgartner spricht von einer „künstlerischen Oberleitung“ Wagners, auch gegenüber Boog.¹⁷ Boog hat also die Pavillons nicht selbstständig entworfen – er stand unter der Anleitung und Aufsicht von Wagner, so dass Wagner der Chefplaner war. 1902 hatte Landes-Oberbaurat Boog einen „LAGEPLAN DES BAUES DER NEUEN N.[ieder]-Ö.[sterreichischen] LANDES-IRRENANSTALT IN WIEN“ vorgelegt.¹⁸ Auf diesen „Beamtenentwurf“ für das Krankenhaus auf der Baumgartner Höhe reagierte Wagner mit einem „Künstlerentwurf“¹⁹ oder „Konkurrenzentwurf“.²⁰ Wagners Plan spricht von „N.[ieder] Ö.[sterreichischen] LANDES- HEIL- U.[nd] PFLEGEANSTALTEN FÜR GEISTES- U.[nd] NERVENKRANKE ‚AM STEINHOF‘ IN WIEN“;²¹ die „Steinhofgründe“ bilden ein Erholungsgebiet in der Nähe des Krankenhauses.²² In seinem Plan änderte Wagner nicht nur die von Boog vorgesehene Lage der Gebäude, sondern auch ihre von Boog geplanten Grundrisse – und damit Erscheinungsbild und Struktur der Pavillons. So schreibt Moritz: „Den H-förmigen Grundriss des [...] Direktionsgebäudes ändert er in einen U-förmigen [...]“.²³ Auch Jakob spricht diese Änderung an.²⁴ Wagner änderte aber auch die Grundrisse der von Boog kreuzförmig geplanten Küche und des von

Boog fast rund geplanten Gesellschaftshauses. Boogs und Wagners Entwürfe hat Baumgartner auf einer Seite seiner in Open Access verfügbaren Diplomarbeit gegenübergestellt.²⁵ Bei der Auseinandersetzung der beiden Architekten setzte sich Wagner durch; die Errichtung der Anstalt wurde 1903 „auf Grundlage der Pläne von Wagner“ bewilligt.²⁶

Als Kaiser Franz Joseph am 27. September 1904 den Grundstein legte, war der als Bauleiter vorgesehene Boog schon krank; ab dem Sommer 1904 war Franz Berger der Bauleiter.²⁷ Dass Wagner den Grundriss des Gesellschaftshauses entworfen hatte und dass Boog vor Baubeginn krank wurde und schon 1905, also zwei Jahre vor Bauvollendung (dem 8. Oktober 1907²⁸), starb – das mögen die Gründe dafür sein, dass Boog auf der Gedenktafel im Foyer des Gesellschaftshauses nicht als Architekt genannt wird. Boogs Name wird auf dieser Tafel also nicht „verschwiegen“, wie Moritz meint,²⁹ sondern zu Recht nicht erwähnt. Moritz schreibt ja selbst, dass Boog wegen seines frühen Todes „nur die Vorarbeiten vergönnt“ gewesen seien.³⁰

In ihrem Beitrag meint Jilka eben dieses „Gesellschaftshaus“, wenn sie vom „Theater“ spricht. Laut Moritz wurde die heute verwendete Bezeichnung „Jugendstiltheater“ erst in den 1990er Jahren etabliert, um mit diesem attraktiveren Namen das Publikum für das ab 1989 im Haus veranstaltete Musiktheater anzusprechen.³¹ Das Gesellschaftshaus werde – so Moritz – mit seiner dekorativen Gestaltung, insbesondere den überall präsenten floralen Formen, dem „Anspruch eines ästhetisch autonomen Gesamtkunstwerks, wie es der Jugendstil propagiert, [...] in jedem Fall gerecht“.³² Der Theatersaal ist 29 Meter lang und 16 Meter breit (464 Quadratmeter) und hat eine Höhe von 12 Metern, so dass er Platz für 600 Personen bietet.³³ An diesen Saal schließt sich eine neun Meter lange Bühne an.³⁴ Gegenüber der Bühne befindet sich eine balkonartige Galerie.³⁵ Tobiaschek zeigt in ihrer Diplomarbeit in Open Access auch Ansichten vom Inneren.³⁶ Bis zum Ersten Weltkrieg fanden im Gesellschaftshaus ständig Veranstaltungen statt – es gab „Bälle, Weihnachts- und Silvesterfeiern, Tanzkurse und Theatervorstellungen [...]“.³⁷

Schon 2015 machten sich die damalige ICOMOS-Generalsekretärin Kirsti Kovanen und der damalige ICOMOS Austria-Präsident Wilfried Lipp Sorgen um das Otto-Wagner-Spital; in einem Brief an den damaligen Wiener Bürgermeister Häupl informierten sie über ihre „Warnung“ – den „ICOMOS Heritage Alert“, das Spital betreffend.³⁸ Sie beklagten unter anderem, dass „eine Anzahl historischer Gebäude in einem zunehmend schlechten Erhaltungszustand“ sei.³⁹ Über das Gesellschaftshaus sagte Jakob noch 2020: „Auch das Theater [...] steht seit 2009 leer. Seit über 10 Jahren wird dieses Gebäude mit Bauzäunen abgeschirmt. Zugenagelte Fenster, Bauschutt sowie Hinweise auf Mauerfeuchtigkeit lassen das einst so prachtvolle Theater trostlos erscheinen, ebenso das davorliegende Denkmal für die Opfer der Euthanasie.“⁴⁰ Während der Nazi-Zeit wurden auf dem Gelände des Spitals in den Pavillons 15 und 17 gezielt Kinder getötet; Baumgartner spricht von 789 ermordeten Kindern, für die 2003 ein Denkmal aus Stelen vor dem Gesellschaftshaus errichtet wurde.⁴¹

Am 7. April 2021 stellte die CEU ihre Pläne für die Sanierung der Pavillons vor.⁴² *Der Standard* veröffentlichte eine vom Architekturbüro Kohn Pederson Fox (KPF) mit Haupt-



Abb. 4 Aufnahme des Otto-Wagner-Areals aus der Vogelperspektive, 2. August 2014

sitz in New York erstellte Visualisierung von Pavillon 4.⁴³ Visualisierungen des Gesellschaftshauses wurden nicht veröffentlicht; zum Theater schrieb aber der Architekturjournalist Wojciech Czaja: „Das Jugendstiltheater, wahrscheinlich eines der schönsten und außergewöhnlichsten Häuser auf dem Areal, wird in Zukunft als Auditorium und Konferenzzentrum dienen.“⁴⁴ Für Czaja ist der Auftrag für KPF die „größte Überraschung [...]“: KPF sei nur „wirklich bekannt [...]“ für die unzähligen Headquarters von Samsung, Amazon und Unilever sowie für seine 400 bis 600 Meter hohen Supertürme in New York, Seoul, Peking, Hongkong, Guangzhou und Schanghai.⁴⁵ Die Auswahl von KPF ist für Czaja „aus baukultureller Sicht“ daher „nur schwer nachvollziehbar“.⁴⁶ Und der *Kurier* publizierte eine von KPF stammende Skizze der „Kernzone“ („Program Recommendation“), nach der das Theater künftig als „Auditorium“, „Global Conference Center“ und „Lecture Hall“ dienen soll.⁴⁷ Ein kleinerer Teil der Fläche des Gebäudes ist vorgesehen für „Academic Teaching“, der größere Teil für „Auditorium + Conference“.

Am 20. August 2021 fragte die Autorin dieses Artikels die WSE, ob sie „Pläne, Zeichnungen oder Visualisierungen zur geplanten Theatersanierung“ übermitteln könne. Mario Scalet antwortete am 1. Oktober: „Nein, das kann ich nicht zur Verfügung stellen. Die CEU als künftige Hauptnutzerin und in dieser Rolle auch als Bauherrin bei der Sanierung und Revitalisierung ist mit ihrem Planungsteam noch nicht so weit, konkrete Entwürfe vorzulegen.“ Der österreichische Vizekanzler Werner Kogler hatte am 1. Juli 2021 da-

rüber informiert, dass eine UNESCO-„Beratungsmission“ „im Idealfall noch im Spätsommer/Frühherbst 2021“ Wien besuchen werde – mit dem Ziel, das Otto-Wagner-Spital als Weltkulturerbe zu nominieren.⁴⁸ Allerdings habe eine im Auftrag von ICOMOS Austria durchgeführte Evaluierung ergeben, dass ein Einzelantrag nur für das Otto-Wagner-Spital „nicht zur Debatte steht“; vielmehr solle unter dem Titel „Moderne Spitäler der Monarchie Österreich-Ungarns“ ein Sammelantrag gestellt werden, der das „gesamte



Abb. 5 Postkarte mit dem Aufdruck „N.-Ö. Landes-Heil- und Pflegeanstalt ‚Am Steinhof‘“; abgebildet ist das Direktionsgebäude

Netzwerk an K&K-zeitlichen Nervenheilanstalten in den Blick“ nehme.⁴⁹

Sollten sich aber nur Anstalten der früheren Monarchie bewerben können? So sind ja nicht nur die früheren K&K-Orte Baden bei Wien, Franzensbad, Karlsbad und Marienbad, sondern auch Baden-Baden, Vichy und Bath über die Initiative „Great Spas of Europe“ Weltkulturerbe geworden. Alternativ könnten sich auch verschiedene Jugendstiltheater (oder einfach historische Theater) zusammen bewerben. In der Ausnahme- und Notsituation des drohenden „Veränderungsdrucks“ könnte aber eine Bewerbung nur des Gesellschaftshauses vielleicht doch Sinn machen. Rückt eine Welterbe-Nominierung näher, so wird dieser Fortschritt bestimmt auch „konkrete Entwürfe“ von KPF für das Gesellschaftshaus beeinflussen. Die Zeit drängt – schon im Januar 2023 soll der Umbau beginnen.⁵⁰ Die Frage ist ja, ob das Theater seine ursprüngliche Gestalt, seine „Identität“ als Parterresaal mit Jugendstil-Dekor behalten kann. Und die zweite Frage ist, ob das Theater wieder – wie bis 2009 – ein Spielort der Freien Szene und damit ein öffentlicher Ort wird.

Das gesamte Gelände des Spitals steht unter Denkmalschutz.⁵¹ Laut Baumgartner muss bei einer Sanierung der Pavillons besonders auf den Denkmalschutz geachtet werden, der ja „den Erhalt des Gebäudes als kulturelles Zeugnis einer fortschrittlichen Epoche sicherstellen soll“.⁵² Da Veränderungen an den Pavillons vom Bundesdenkmalamt bewilligt werden müssen, werde es „Vorgaben“ dieses Amtes geben, „die noch nicht ausformuliert beziehungsweise derzeit nicht

öffentlich zugänglich sind“.⁵³ Das Bundesdenkmalamt sollte diese „Vorgaben“ unverzüglich offenlegen.

Postskript (Stand Juli 2022)

Die CEU teilte am 27. Juni 2022 schriftlich mit, dass sie nicht mehr das Otto-Wagner-Areal beziehen will, sondern stattdessen nach einem anderen Standort in Wien sucht.⁵⁴ Die Rektorin der CEU Shalini Randeria wurde mit diesen Worten zitiert: „Es wäre dem großartigen historischen Entwurf von Otto Wagner nicht gerecht geworden, sich den Anforderungen der Universität unterzuordnen.“⁵⁵

Bildnachweis

Abb. 1: Muesse – Eigenes Werk, CC BY 3.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=7119753>

Abb. 2: Muesse – Eigenes Werk, CC BY 3.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=7119765>

Abb. 3: Muesse – Eigenes Werk, CC BY 3.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=7119781>

Abb. 4: Andrew Nash from Vienna, Austria – Vienna Steinhof Church Aerial 2aug14 – 1, CC BY-SA 2.0, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=35838661>

Abb. 5: Autor unbekannt – Vintage postcards private collection, Gemeinfrei, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=36258015>

¹ Joseph August LUX, *Otto Wagner. Eine Monographie*, München 1914, S. 130.

² Julia SCHRENK, *George-Soros-Universität kommt nach Wien*. 12. März 2018. <https://kurier.at/chronik/wien/george-soros-universitaet-kommt-nach-wien/313.645.027>

³ Julia SCHRENK, *Otto-Wagner-Spital: Privat-Uni bekommt mehr Platz*. 9. April 2018. <https://kurier.at/chronik/wien/otto-wagner-spital-privat-uni-bekommt-mehr-platz/400018015>

⁴ Vanessa GAIGG, *CEU zieht 2025 fix auf Otto-Wagner-Areal*. 27. Juli 2020. <https://www.derstandard.at/story/2000118997018/ceu-zieht-2025-fix-auf-otto-wagner-areal>

⁵ Ebd.

⁶ Ebd.

⁷ N. N., *Bernhard Jarolim wird neuer Wiener Stadtbaudirektor*. 8. Juli 2021. https://www.ots.at/presseaussendung/OTS_20210708_OTS0040/bernhard-jarolim-wird-neuer-wiener-stadtbaudirektor

⁸ Brigitte JILKA, *Gesicherte Zukunft*, in: *Wiener Stadtentwicklung GmbH (Hrsg.): CITY IN PROGRESS*. Wien o. J., S. 23. <https://www.wse.at/tools/uploads/CITYINPROGRESS.pdf>

⁹ Nina-Maria Waltraud JAKOB, *Otto Wagner Areal am Steinhof. Die Revitalisierung des Otto-Wagner-Areals in Wien*, Diplomarbeit ausgeführt zum Zwecke der Erlangung des akademischen Grades einer Diplom-Ingenieurin [...], eingereicht an der Technischen Universität Wien, Fakultät für Architektur und Raumplanung. Wien,

28. September 2020, S. 32. <https://doi.org/10.34726/hss.2020.83280>

¹⁰ N. N., *Rieder präsentiert Otto-Wagner-Spital*. 1. August 2000. https://www.ots.at/presseaussendung/OTS_20000801_OTS0121/rieder-praesentiert-otto-wagner-spital

¹¹ Ebd.

¹² Maximilian BAUMGARTNER, *Pavillon 22.2. Umbau und thermische Sanierung eines Pavillons des ehemaligen Otto-Wagner-Spitals zu einem Studentenwohnheim der Central European University*. Diplomarbeit ausgeführt zum Zwecke der Erlangung des akademischen Grades eines Diplom-Ingenieurs, eingereicht an der Technischen Universität Wien, Fakultät für Architektur und Raumplanung. Wien, am 20. Mai 2021, S. 37. <https://doi.org/10.34726/hss.2021.91020>

¹³ N. N., *Rieder präsentiert Otto Wagner-Spital*. 1. August 2000.

¹⁴ Patricia HILLINGER, *So geht es mit dem OWS weiter*. 20. April 2021. https://www.meinbezirk.at/penzing/c-lokales/so-geht-es-mit-dem-ows-weiter_a4589591

¹⁵ Ebd.

¹⁶ Leslie TOPP, *Otto Wagner and the Steinhof Psychiatric Hospital: Architecture as Misunderstanding*, in: *The Art Bulletin*, März 2005, Bd. 87, No. 1, S. 130–156 (hier S. 131).

¹⁷ BAUMGARTNER, *Pavillon 22.2*, 2021, S. 9.

¹⁸ JAKOB, *Otto Wagner Areal*, 2020, S. 35.

¹⁹ Ebd., S. 35, 36.

- ²⁰ BAUMGARTNER, Pavillon 22.2, 2021, S. 21.
- ²¹ Ebd., S. 20.
- ²² JAKOB, Otto Wagner Areal, 2020, S. 32.
- ²³ Christa MORITZ, Das Gesellschaftshaus im Ensemble der Pavillon-Anlage des Psychiatrischen Krankenhauses Baumgartner Höhe in Wien (1905–1907) und seine gegenwärtige Verwendung als öffentliches Theater, genannt „Jugendstiltheater“. Diplomarbeit [...], eingereicht am 31. Oktober 2002 (Institut für Kunstgeschichte, Salzburg). http://www.steinhof-erhalten.at/Bilder/Jugendstiltheater/diplomarbeit_christa_moritz_klein.pdf
- ²⁴ JAKOB, Otto Wagner Areal, 2020, S. 36.
- ²⁵ BAUMGARTNER, Pavillon 22.2, 2021, S. 20.
- ²⁶ Ebd., S. 23.
- ²⁷ Ebd., S. 23, 24.
- ²⁸ Ebd., S. 24.
- ²⁹ MORITZ, Gesellschaftshaus, 2002, S. 5.
- ³⁰ Ebd., S. 5.
- ³¹ Ebd., S. 58.
- ³² Ebd., S. 13.
- ³³ Ebd., S. 33.
- ³⁴ Ebd., S. 33, 34.
- ³⁵ Nicole TOBIASCHEK, Erweiterung und Umstrukturierung des Jugendstiltheaters der Landes- Heil- und Pflegeanstalt Steinhof, Diplomarbeit ausgeführt zum Zwecke der Erlangung des akademischen Grades einer Diplom-Ingenieurin [...], eingereicht an der Technischen Universität Wien, Fakultät für Architektur und Raumplanung. Wien, am 5. 10. 2010, S. 23. <https://resolver.obvsg.at/urn:nbn:at:at-ubtuw:1-95557>
- ³⁶ Ebd., S. 23–25, 30–39.
- ³⁷ Ebd., S. 24.
- ³⁸ Kirsti KOVANEN/Wilfried LIPP, ICOMOS Heritage Alert for the Otto-Wagner-Hospital, Steinhof, Vienna. https://www.icomos.org/images/DOCUMENTS/Secretariat/HeritageAlerts/2015/Otto-Wagner-Spital_Vienna/Let_94_Otto-WagnerSpital_Vienna_final20151218.pdf
- ³⁹ Ebd.
- ⁴⁰ JAKOB, Otto Wagner Areal, 2020, S. 46.
- ⁴¹ BAUMGARTNER, Pavillon 22.2, 2021, S. 25.
- ⁴² Wojciech CZAJA, Umbau des Otto-Wagner-Spitals: Ein Prototyp für die Protomodernität. 8. April 2021. <https://www.derstandard.at/story/2000125659359/umbau-des-otto-wagner-spitals-ein-prototyp-fuer-die-protomodernitaet>
- ⁴³ Ebd.
- ⁴⁴ Ebd.
- ⁴⁵ Ebd.
- ⁴⁶ Ebd.
- ⁴⁷ Andreas PUSCHAUTZ, So könnten die Otto-Wagner-Pavillons am Steinhof künftig aussehen. 7. April 2021. <https://kurier.at/chronik/wien/so-koennten-otto-wagner-pavillons-am-steinhof-kuenftig-aussehen/401343612>
- ⁴⁸ Nominierung des Otto-Wagner-Spitals am Steinhof als UNESCO-Weltkulturerbestätte (6440/AB). https://www.parlament.gv.at/PAKT/VHG/XXVII/AB/AB_06440/index.shtml
- ⁴⁹ Ebd.
- ⁵⁰ PUSCHAUTZ, Otto-Wagner-Pavillons, 7. April 2021.
- ⁵¹ BAUMGARTNER, Pavillon 22.2, 2021, S. 45.
- ⁵² Ebd., S. 7.
- ⁵³ Ebd., S. 110.
- ⁵⁴ N. N., Central European University und Stadt Wien suchen neuen Standort für die Universität. Gemeinsame Erklärung. 27. Juni 2022. https://www.ots.at/presseaus-sendung/OTS_20220627_OTSS0040/central-european-university-und-stadt-wien-suchen-neuen-standort-fuer-die-universitaet
- ⁵⁵ Ebd.

Umbau, Rückbau, Weiterbau? Das denkmalgeschützte Stadttheater Stralsund*

Jörg Springer

Das Theater in Stralsund wurde als kommunale Kultureinrichtung 1913–16 nach Entwürfen des Kölner Architekten Carl Moritz (1862 Berlin–1944 Berg/Bayern) erbaut. Als Theaterarchitekt war Moritz 1902 mit dem Neubau des Kölner Opernhauses bekannt geworden; in nur zwölf Jahren, bis 1914, entwarf und realisierte er insgesamt sieben Theaterbauten.

Schon 1904 veröffentlichte er eine programmatische Abhandlung, die später unter dem Titel *Vom modernen Theaterbau*¹ erschien. Seine in dieser Schrift veröffentlichten Reformüberlegungen und Forderungen zu Innenraum und äußerer Gestalt des Theaters setzte Moritz selbst vor allem mit seinem letzten Theaterneubau in Stralsund konsequent um. Das Stralsunder Bühnengebäude am heutigen Olof-Palme-Platz – es war bereits der dritte Theaterbau in der Geschichte der Hanse- und Hafenstadt – spielt daher im Werk von Carl Moritz und in der Entwicklung der deutschen Theaterarchitektur im frühen 20. Jahrhundert eine bedeutende Rolle.

Wie bei den meisten historischen Theaterhäusern in Deutschland aus der Kaiserzeit, war auch das überlieferte

Bühnengebäude am Rand der Hanse- und Welterbestadt Stralsund durch Modernisierungen und Umbauten, vor allem der Publikums- und Technikbereiche im Innern des Hauses, erheblich verändert worden. Das nach dem Zweiten Weltkrieg bereits im Frühsommer 1945 als eines der ersten Theater Deutschlands wiedereröffnete Haus war Ende der 1960er Jahre einer einschneidenden Sanierung und weitgehenden Entdekoration im Innern unterzogen worden. Zusammen mit den gegenüberliegenden Wohnbauten des ausgehenden 19. Jahrhunderts war der Kulturbau am Olof-Palme-Platz in der Denkmalliste verzeichnet.

Mit der aus funktionalen und technischen Gründen nach der Jahrtausendwende von der Stadt beschlossenen Generalsanierung des Theaters nutzten Bauherr und Architekt die Chance, die bedeutenden bauzeitlichen Raumschöpfungen von Carl Moritz wieder erlebbar zu machen. Dabei erwiesen sich die Anlehnung an die Moritz'sche Vorstellung eines festlichen Theaters und der gestalterische Rückgriff auf die bauzeitliche Gestaltung auch in der Publikumsgunst als zeitgemäße Weiterentwicklung.



Abb. 1 Theater am Knieperwall, historische Außenaufnahme, 1916



Abb. 2 Der Zuschauerraum nach der Eröffnung 1916



Abb. 3 Der Zuschauerraum der 1970er Jahre vor dem Umbau, Aufnahme 2005

Neben der Wiederherstellung der äußeren Kubatur, die in der Nachfolge von Gottfried Semper auch für Moritz eine wichtige Rolle spielte, ging es bei der Sanierung des Theaters in Stralsund vor allem um die Wiederbelebung einer historischen Raumfolge, die in dem lichten, von hellen Grüntönen dominierten Zuschauerraum kulminierte. Demgegenüber wirken die Wandelgänge, die Treppen und auch die Kassenhalle in erdigen Braunocker-Tönen stark zurückgenommen.

Obwohl die bauzeitlichen Fassungen durch spätere Modernisierungen und Ausbauten auf Anhieb kaum mehr zu erkennen waren, vermittelten restauratorische Untersuchungen der verbliebenen Fragmente und Farbfassungen zusammen mit alten Bilddokumenten eine recht gute, wenngleich für eine strenge wissenschaftliche Rekonstruktion bei weitem nicht ausreichende Vorstellung von der insbesondere durch die Modernisierung der 1960er Jahre weitgehend eliminierten ursprünglichen Wirkungsabsicht der Zuschauerräume.

Zunächst durch die Reparatur überkommener Fragmente, wo nötig aber auch durch Neuschöpfungen, wie etwa bei den Bespannungen des Zuschauerraumes, näherten wir uns in Abstimmung mit der Denkmalpflege dem Moritz'schen Raumgedanken soweit wie möglich an. Eine Besonderheit stellen dabei die in Stralsund „Schwalbennester“ genannten seitlichen Balkone auf der ersten Rangebene dar: Moritz hatte das Problem der schlechten Sichtverhältnisse von Seitenrängen durch eine Gruppierung der seitlichen Sitzplätze in einzelne, in der Höhe abgetreppte Logen gelöst. Eine ähnliche Anordnung sollte sich sehr viel später – und vielleicht nicht zufällig in Köln – finden, nämlich bei dem Neubau des heute ebenfalls in Sanierung befindlichen denkmalgeschützten Opernhauses von Wilhelm Riphahn (1946–57).

Anders als noch im 19. Jahrhundert für Richard Wagner und Gottfried Semper mit ihren Ideen für eine zeitgemäße Theater- und Opernhausarchitektur war für Carl Moritz der Zuschauerraum nicht alleine dazu bestimmt, dem Geschehen

auf der Bühne zu folgen, sondern er fungiert zugleich als inszenierter, festlicher Raum für das Bühnenspiel und gemeinschaftliche Bühnenerlebnis. Auch wenn die aufwendige Ausgestaltung des Raums aus einer anderen Zeit stammt, so erweist sich das Konzept, das dieser Gestaltung zugrunde liegt, immer noch – oder zunehmend wieder? – als zeitgemäß und aktuell. Dieses Konzept steht heute nicht zuletzt für einen charakteristischen Unterschied zwischen dem Theater und anderen Aufführungsmedien: Nicht als einzelne Zuschauer, sondern vor allem als eine Gemeinschaft hat das Publikum an der Aufführung auf der Bühne teil, und als Gemeinschaft soll sich das Publikum im Theater erleben können. Für diese Gemeinschaft wurde das Theater gebaut

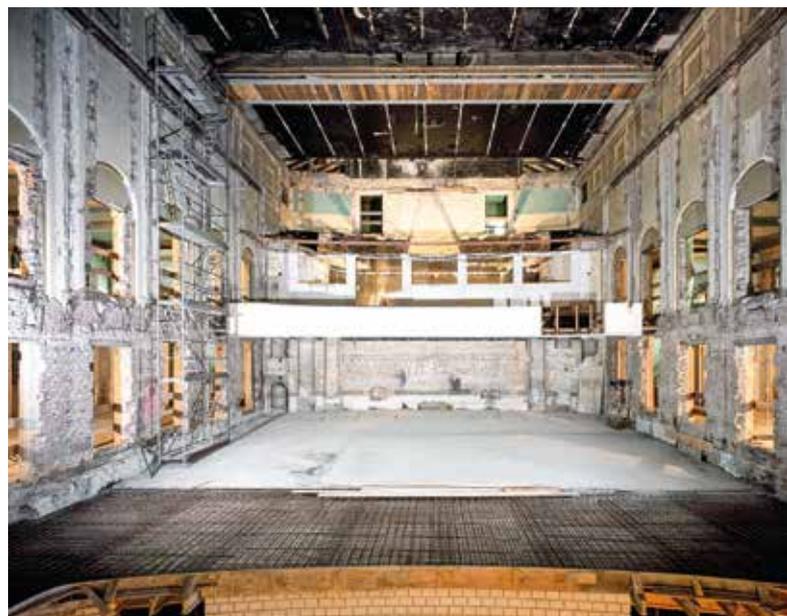


Abb. 4 Der Zuschauerraum nach Rückbau der Wandverkleidungen aus den 1970er Jahren, Aufnahme 2006



Abb. 5 Der Zuschauerraum nach dem Umbau, Aufnahme 2008

– und für dieses gemeinschaftliche Theatererlebnis wurde das Baudenkmal der von Carl Moritz intendierten Gestalt wieder angenähert.

Bildnachweis

Abb. 1 und 2: Stadtarchiv Stralsund
Abb. 3, 4 und 5: Bernd Hiepe, Berlin

* Bei dem vorliegenden Artikel handelt es sich um eine erweiterte und aktualisierte Fassung des Werkberichts zur Sanierung des denkmalgeschützten Theaters Stralsund auf der Homepage des Berliner Büros SPRINGER-ARCHITEKTEN, Gesellschaft mbH ([https://www.](https://www.springerarchitekten.de/tst_stralsund)

[springerarchitekten.de/tst_stralsund](https://www.springerarchitekten.de/tst_stralsund)) [abgerufen am 20. Dezember 2021].

¹ Carl MORITZ, Vom modernen Theaterbau, Flugblätter für künstlerische Kultur, Stuttgart 1906.

Generalsanierung des Deutschen Nationaltheaters: Kapitel 1

Cornelia Brecht

Das Allgemeine

Das Deutsche Nationaltheater Weimar (DNT) muss aufgrund der in die Jahre gekommenen Substanz generalsaniert werden. Am Ende sollen aktuelle Standards im Hinblick auf ein zeitgemäßes Theatererlebnis, moderne Arbeitsplätze, Klimaschutz und Digitalisierung erfüllt werden und das Theater zukunftsfähig aufgestellt sein. Der Hauptstandort Theaterplatz soll dabei umfassend und in funktionierenden Zusammenhängen gestärkt sowie die Zahl der Standorte insgesamt reduziert werden. Eine umfassende bauliche Restrukturierung erfordert die Gesamtbetrachtung des Theater-

betriebs und die Antizipation künftiger Anforderungen des Publikums, der Öffentlichkeit, der Träger und der Mitarbeiterschaft.

Generalsanierungen sind in der ganzen Republik gerade „angesagt“, weil Zukunft und Nachhaltigkeit sich nicht länger vertrösten lassen.

Das Besondere

In einem mdr-Beitrag von Sabrina Gebauer und Stefan Petraschewsky zum Goethe-Geburtstag im August 2018,



Abb. 1 Weimar, Theaterplatz

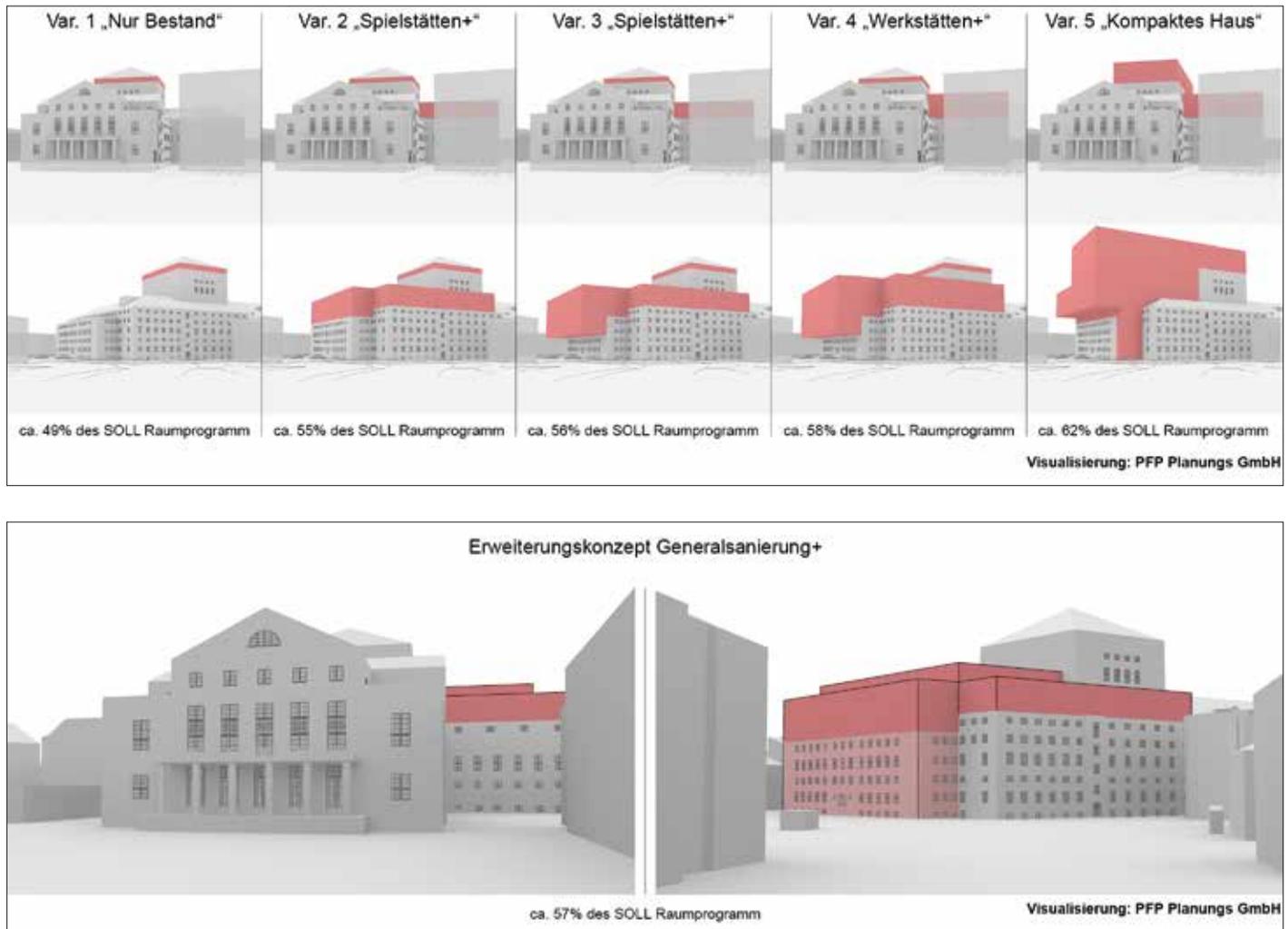


Abb. 2 und 3 Visualisierung PFP im Rahmen der Machbarkeitsstudie, Juni 2021

70 Jahre nach der Wiedereröffnung 1948, wird das DNT als Wahrzeichen Weimars und Symbol für Deutschland beschrieben. Das Architekturbüro Sum Monumentum aus Weimar kommt in der bauhistorischen Untersuchung und denkmalschutzrechtlichen Zielstellung von 2020 zu einem ähnlichen Schluss: „Die heutige Gestalt des Deutschen Nationaltheaters Weimar ist das Resultat von vier prägenden Bauphasen, die sich gegenseitig überlagern und durchdringen. Der Baukörper bildet diese vier Zeitschichten sowohl äußerlich als auch innerlich ab. Der besondere Denkmalwert des DNT ergibt sich als Erstes aus dem außerordentlichen historischen Zeugniswert, denn der Bau bildet die wesentlichen Grundzüge deutscher Geschichte des zwanzigsten Jahrhunderts ab.“¹

Die Geschichte

Vorgängerinitiativen des Theaterspielens in Weimar gehen auf die Wegbereiterin der Weimarer Klassik, Herzogin Anna Amalie von Sachsen-Weimar-Eisenach und weiter zurück. Ein erstes Orchester wurde bereits 1491 mit der Ernestinisch-Sächsischen Hofkapelle, einem Vorläufer der heutigen Staatskapelle Weimar, gegründet. Den ersten Bau am

heutigen Theaterplatz in Weimar errichtete Großherzog Carl August, der Goethe 1791 als ersten Intendanten einsetzte. Seither prägt Goethes Fußabdruck den kulturellen Genius loci.

Das heutige Theatergebäude wurde 1906–1908 an tradierter Stelle von dem Architekten Max Littmann gebaut. Dieser entwarf einen neoklassizistischen Bau mit Säulenportikus und Mittelrisalit mit Tympanon zum Theaterplatz hin. Dieses Gesicht zum Theaterplatz prägt seitdem den Stadtraum. Als Hintergrund für das Goethe-Schiller-Denkmal aus dem Jahr 1857 wurde das Theatergebäude im vergangenen Jahrhundert zum international bekannten Postkarten- und Fotomotiv (Abb. 1).

Im Vorfeld der von Berlin ins politisch ruhigere Weimar verlegten Konstituierung der Deutschen Nationalversammlung am 6. Februar 1919 wurde das Haus in „Deutsches Nationaltheater“ umbenannt. Bis August 1919 tagte die Deutsche Nationalversammlung im DNT und beschloss am 31. August 1919 die erste demokratische Verfassung Deutschlands.

In den 1930-er Jahren folgte die Vereinnahmung des Theaters durch die Nationalsozialisten. Der Innenraum wurde 1939/40 verändert – die Dekoration wurde entfernt, die Fürstenloge wurde zur „Führerloge“, die Rückwand des

Hauptfoyers wurde mit gewichtigem Travertin verkleidet. Bald darauf wurden die Räume durch den Rüstungsbetrieb Siemens & Halske genutzt.

Im Februar 1945 wurde das Haus bei einem Bombenangriff bis auf die Fassade und das historische Foyer in Schutt und Asche gelegt: Der Wiederaufbau bis 1948 brachte eine Turmerhöhung, Flächenerweiterungen, räumliche Umstrukturierungen und eine grundlegende Änderung des äußeren Erscheinungsbildes von 1907 im „Hinterhaus“ mit sich. Es entstand ein komplett neuer Zuschauersaal.

Im Rahmen einer umfänglichen „Rekonstruktion“ in den 1970-er Jahren wurde der Zuschauerraum nach nur 25 Jahren ein weiteres Mal vollkommen umkonstruiert, abgebrochen, neu errichtet und akustisch ganz auf das Sprechtheater ausgerichtet. Der Saal in seiner jetzigen Form stellt heute den republikweit einzig erhaltenen Zuschauersaal der DDR-Moderne dar. Im Jahr 2003 wurde schließlich die Westfassade nach dem Vorbild von 1908 wiederhergestellt, d.h. die Fassadenteile wurden durch nachträgliche Ergänzung von Schmuck und Verzierungen ergänzt.

Gegenwart und Zukunft

Knapp 50 Jahre nach der letzten großen Sanierung herrscht Platzmangel, die Technik ist veraltet und nicht mehr zeitgemäß, die Arbeits- und Produktionsbedingungen entsprechen nicht heutigen Standards und Erwartungen. Energieeffizienz sowie Barrierefreiheit sind defizitär. Es wird gespielt und gespielt, doch viel improvisiert.

Es ist also an der Zeit, die Generalsanierung in Angriff zu nehmen. 2019 stellten der Bund und das Land Thüringen dafür 167 Mio. Euro für die nächsten zehn Jahre in Aussicht: Die Absicht der Förderung ist die Würdigung des Ortes, an dem die verfassungsgebende Deutsche Nationalversammlung 1919 tagte. Der für die Geschichte der Demokratie maßgebliche Ort soll mit der Generalsanierung erhalten werden. Gleichzeitig muss das DNT als wichtigster Bühnenbetrieb Weimars und Thüringens mit herausragender kommunaler, regionaler und nationaler Bedeutung instandgesetzt, modernisiert und im Sinne eines lebendigen kulturellen Zentrums zukunftsorientiert und in einer hohen Qualität umgebaut und bedarfsorientiert erweitert werden.

Prozess zur Lösungsfindung

Zwei Machbarkeitsstudien auf Basis eines bedarfsgerechten Raumprogramms, eines frischen digitalen Aufmaßes, einer denkmalrechtlichen Zielstellung, explizit formulierter städtebaulicher Randbedingungen, einer umfangreichen Anforderungsbeschreibung und der Beschreibung der Substanzdefizite, eingebettet in einen kulturpolitischen Rahmenplan, wurden zwischen Dezember 2020 und Juni 2021 erarbeitet. Die erste Studie fokussiert auf das Baudenkmal an sich (PFP Planungs-GmbH, Hamburg), die parallele Studie auf die dauerhaften und zeitweiligen Funktionsauslagerungen und den Theaterbetrieb während der Sanierung (Reich Architekten BDA, Weimar). Die Studien wurden in mehrphasigen interdisziplinären und iterativen Prozessen aufeinander

abgestimmt erarbeitet und haben die „Machbarkeit“ des Raumprogramms an zwei Hauptstandorten im vorgegebenen Kostenrahmen zum Inhalt.

Viele Beteiligte – das sind die Zuwendungsgeber von Bund und Land, die Nutzer, die Stadt Weimar mit den beteiligten Ämtern, die beauftragten Architekturbüros, das Landesamt für Archäologie und Denkmalpflege, Aufsichts- und Projektbeiräte, Stadträte – trafen sich hierzu sieben Monate lang regelmäßig in der Regel virtuell und rangen um Möglichkeiten und Lösungen. Dabei ist es gelungen, die vorhandenen Blickwinkel und Expertisen zusammenzubringen, den unterschiedlichen Interessen Rechnung zu tragen und die Entscheidungsträger zu überzeugen.

Nach der Aufgabenstellung war übergeordnetes strategisches Ziel der Generalsanierung die Stärkung und Weiterentwicklung des Hauptstandortes mit dem Ziel einer Konzentration und Bündelung bestehender Ressourcen und aller Spielstätten am Theaterplatz. Folglich wurde zuerst probiert, wie sich möglichst viel Raumprogramm in neuer Kubatur am Hauptstandort darstellt. Die Annäherung an die Lösung erfolgte erst einmal von außen. Die untersuchten fünf Varianten lassen sich dem Schaubild (Abb. 2) entnehmen: Bei der Bewertung dieser Varianten waren nicht nur denkmalrechtliche und städtebauliche Belange zu berücksichtigen. Natürlich ging es auch um Barrierefreiheit, Energieeffizienz, Nachhaltigkeit, interne Logistik, Statik und Brandschutz. Das Haus steht tief im Grundwasser auf alten Eichenpfählen. Diese sollten weder neu noch anders belastet werden. Schwankungen des Grundwasserspiegels müssen im Zaum gehalten werden.

Nicht allein aus denkmalrechtlicher Sicht wurden somit erhebliche Erweiterungen durch eine Jury abgewählt. Städtebau, Kosten und Statik schlossen die Varianten 3 bis 5 ebenfalls aus. Die auf Abb. 2 dargestellten Varianten 1 und 2 wurden nach dem Votum der Jury weiter qualifiziert, es folgten Schritte der Volumenreduzierung bis hin zum Ergebnis der Machbarkeitsstudie, modellhaft dargestellt auf Abb. 3.

Eine mögliche Lösung?

Im Prozess wurde deutlich, dass das Raumprogramm von ca. 22 000 m² Nutzfläche nicht in Gänze am Hauptstandort realisierbar ist. Demzufolge müssen Funktionen mit einer Fläche von rund 10 000 m² ausgelagert werden. Ein an der Weimarer Stadtperipherie bestehendes Probenzentrum kann erweitert und um einen Werkstattneubau ergänzt werden. Der Verbleib von 12 000 m² am Theaterplatz ermöglicht in der Folge eine ausführliche Auseinandersetzung mit dem Denkmal, der alten und teilweise neuen räumlichen Struktur und der Bausubstanz.

Die denkmalpflegerische Zielstellung fordert einen sensiblen Umgang mit der historischen Bausubstanz, lässt eine umfangreiche Veränderung des Hinterhauses allerdings explizit zu. Generell sind alle Fassadenflächen des Gebäudes zu erhalten. Insbesondere die charakteristische Frontansicht des Theaters darf nicht verändert werden. Die moderate Erweiterung des Hinterhauses steht mit diesen Anforderungen in keinem Konflikt. Der Erhalt der Fassade des Anbaus in Richtung Sophienstiftsplatz ist in der weiteren

Planung zu prüfen und erstrebenswert. Ausschlaggebend im Falle einer Neuausbildung ist der Erhalt des Charakters der Bestandsfassade. Die Neuausbildung dieser Fassade und die damit verbundene Entkernung des Hinterhauses ist eine Planungsthese, die für die Machbarkeitsstudie getroffen wurde. Aufgrund des bereits gegebenen solitären Charakters des Theaters fügt sich die moderate Aufstockung des Hinterhauses in den städtebaulichen Kontext ein. Im Rahmen der Machbarkeitsstudie wurden ausschließlich Volumenforderungen geprüft und dargestellt. Erweiterungsvolumen, Dachflächen und Materialität können in der weiteren Bearbeitung und entwurfsabhängig differenziert werden.

Die Generalsanierung des DNT sieht neben der Volumenerweiterung eine Sanierung der denkmalgeschützten Bereiche im Vorderhaus vor. Eine qualitative Aufwertung und der Erhalt der verschiedenen Zeitschichten stehen hierbei im Vordergrund. Dabei handelt es sich nicht nur um Bausubstanz, sondern auch um Elemente der verschiedenen Ausstattungsphasen:

- Die Kassenhalle ist vollständig zu erhalten.
- Die Treppenhäuser des Vorderhauses sowie die Handläufe und Wandleuchten sind zu erhalten.
- Das Hauptfoyer und die Wandelgänge sind mit Decken-, Boden- und Wandbelägen zu erhalten.
- Die raumgebende Schale und die Garderobentresen sind zu erhalten.
- Der Zuschauerraum steht generell unter Denkmalschutz
 - eine Änderung ist mit den funktionalen Anforderungen und qualitativen Verbesserungen abzuwägen. Die Machbarkeitsstudie schlägt ein neues Saalkonzept vor, das erhebliche qualitative Verbesserungen bewirkt. Dies ist im Planungsverfahren zu qualifizieren, bevor eine Entscheidung über eine Neugestaltung des Zuschauersaals getroffen werden kann.
- Kunstwerke und historische Möblierungsstücke sind zu erhalten.²

Ist ein neuer Zuschauersaal unumgänglich?

Unter dem Gesichtspunkt der Zukunftsfähigkeit wird auf die Defizite des Zuschauerraums eingegangen. Diese hat ihren Ursprung keinesfalls in einer minderwertigen Ausführung der 1970er Jahre, sondern ist durch eine in den letzten 50 Jahren entstandene Veränderung der funktionalen und betrieblichen Anforderungen begründet. Insbesondere der Fokus auf Aufführungen des Sprechtheaters in der aktuellen Saalausführung stellt das Theater vor die Herausforderung,

Aufführungen anderer Sparten nur unter ungeeigneten akustischen Rahmenbedingungen spielen zu können.

Insgesamt werden neun Defizitbereiche beschrieben: Akustik, Sicht, Barrierefreiheit, Orchestergraben, Belüftung, Beleuchtung, Besucherkomfort, fehlender Ton- und Medienarbeitsplatz, farbliche Gestaltung ohne optische Lenkung zum Bühnenportal.

Maßnahmen zur Verbesserung dieser Defizite innerhalb des denkmalgeschützten Bestands sind nur begrenzt möglich und die Einschränkungen, die mit dem Erhalt der Saalschale, der Saaldecke, der Ränge und dem Parkett einhergehen, lassen eine grundlegende Verbesserung und Modernisierung des Zuschauerraums nicht zu. Insbesondere unter dem Aspekt, den Saal nicht nur auf heutige Standards anzuheben, sondern auch für die nächsten 30–50 Jahre einen modernen Spielbetrieb zu gewährleisten, ist eine grundlegende Überarbeitung des Saalkonzepts zu empfehlen.

Das zur Diskussion gestellte Saalkonzept zeichnet sich maßgeblich durch die Reduzierung auf einen Rang, die Neuausbildung des Parketts, eine neue, akustisch transparente Saaldecke und einen vergrößerten Orchestergraben aus. Hierdurch kann in fast allen Defizitbereichen eine erhebliche Verbesserung erreicht werden.

„Die Pfosten sind, die Bretter aufgeschlagen ...“?

Der Anfang ist gemacht, Lösungen sind aufgezeigt. Die bestehenden, im Wesentlichen auf den Zuschauerraum beschränkten Interessenkonflikte zwischen der Beseitigung der Defizite des Saales, dessen Zukunftsfähigkeit einerseits und aus der Anwendung des öffentlichen Erhaltungsinteresses gem. § 1 ThürDSchG andererseits müssen im weiteren Prozess noch gelöst werden. Eine Präferenz für eines der beiden Ziele erfolgte bis zum September 2021 nicht.³

Die weitere Umsetzung des Gesamtprojekts, die Qualifizierung der bisherigen Anforderungen und des Raumprogramms sowie der erforderliche Annäherungsprozess bei der Sanierung des Zuschauersaals erfolgt in den nun anstehenden Schritten, zu denen die Aufgabenstellung für einen Architektenwettbewerb gehört.

Kapitel 2 folgt.⁴

Bildnachweis

Abb. 1: Foto Andreas Reich

Abb. 2 und 3: PFP Planungs GmbH Hamburg | Genova

¹ <https://www.mdr.de/kultur/theater/deutsches-national-theater-weimar-jahrestag-100.html>

² Sum Monumentum „Bauhistorische Untersuchung und denkmalpflegerische Zielstellung“, September 2020.

³ Neuer Stand Juli 2022: Der Annäherungsprozess zum Zuschauersaal als künstlerisch bedeutendes Zeugnis und zugleich letzter erhaltener, weitgehend vollständig überlieferter Theatersaal der DDR-Moderne ist abge-

schlossen. Der Saal soll erhalten und im Rahmen der Generalsanierung denkmalgerecht saniert werden. Die damit einhergehende Würdigung des bauhistorischen Kunstwerkes Saal und des Bestandes ist ganz im Sinne des nachhaltigen Bauens im denkmalpflegerischen Kontext.

⁴ Vielen Dank an Sabine Rühl, Geschäftsführerin des DNT, für das Redigieren des Textes.

Kaum Spielraum hinter den Kulissen – das Stuttgarter Opernhaus zwischen Authentizität und Anpassung

Angelika Reiff

Mit dem Württembergischen Staatstheater besitzt die Landeshauptstadt Stuttgart ein beliebtes Kulturdenkmal, das Theatergeschichte schrieb. Es beherbergt heute ein Dreipartentheater, das aus der Staatsoper Stuttgart, dem Stuttgarter Ballett sowie dem Schauspiel Stuttgart besteht. Nicht nur mit dem berühmten Ballett, sondern auch mit der Oper erzielten die Akteure weltweites Renommee, wie beispielsweise die mehrfachen Auszeichnungen als Opernbühne des Jahres veranschaulichen (Abb. 1). Die Künstler, die heute das Theater bespielen, fühlen sich durch die Einschränkungen des historischen Gebäudes in ihren künstlerischen und wirtschaftlichen Entwicklungsmöglichkeiten gehemmt. Die Defizite sind in dem 2014 durch die Kunkel Consulting International GmbH unter Mitwirkung des Architekturbüros Chipperfield erarbeiteten Sanierungs- und Organisationsgutachten formuliert. Die konzipierten Lösungsansätze sind mit teilweise erheblichen Eingriffen, insbesondere in den aussagekräftigen Bestand des Opernhauses, verbunden. Der Auftrag zur Bewahrung des wertvollen Baudokuments für kommende Generationen lässt sich nicht ohne Weiteres mit

den Anforderungen und Erwartungen an einen zeitgemäßen Theaterbetrieb vereinbaren. Intensiv wurde in den vergangenen sieben Jahren um Lösungen gerungen, die den künstlerisch-kulturellen Anforderungen, den politischen Zielen von Stadt und Land und den denkmalfachlichen Belangen gerecht werden könnten.

Zur Bedeutung des ehemaligen königlichen Hoftheaters

Mit dem Zitat des Humanisten Ulrich von Hutten „*Es ist eine Lust zu leben*“ kommentierte der Berliner Börsen-Kurier euphorisch die Einweihung des neuen Hoftheaters in Stuttgart am 24.9.1912. Und weiter: „*Die siegreiche Zivilisation unterwirft die entlegensten Gebiete ihrem segensbringenden Szepter...*“. Allgemein herrschte unter den Kritikern deutscher und französischer Zeitungen nur „*eine Stimme des Lobes über die Schönheit und Zweckmäßigkeit*“ des königlichen Theaters vor.¹ Anerkennung kam neben der architek-



Abb. 1 Das Große Haus im Oberen Schlossgarten ist Schauplatz einer erfolgreichen Opern- und Ballettgeschichte

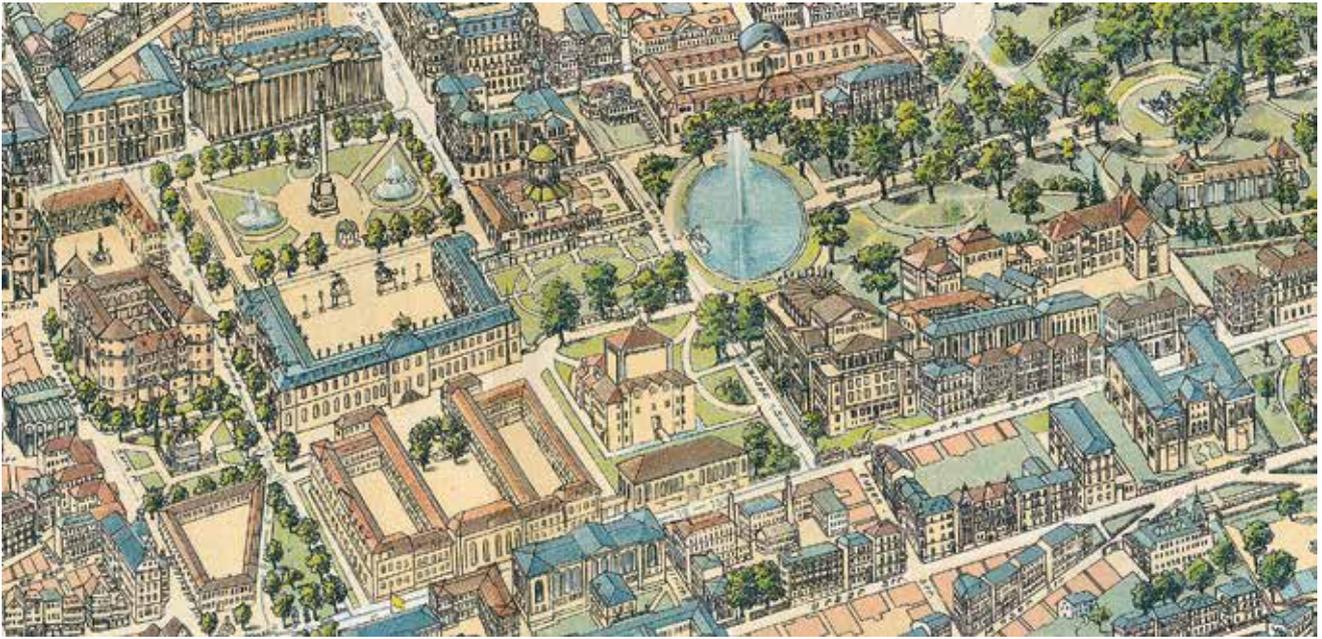


Abb. 2 Vogelschauplan 1912 von Rudolf Hagemann mit dem neuen Theaterkomplex im königlichen Schlossgarten

tonischen Gestaltung ausdrücklich der szenischen, technischen und maschinellen Einrichtung zu. Mit Erstellung des Neubaus verband König Wilhelm II. eine Erneuerung des Theaterbetriebs, die mit Berufung des badischen Offiziers Joachim Gans Edler von Putlitz zum königlichen Hoftheaterintendanten 1893 begonnen hatte.

Nach dem Brand des alten Hoftheaters am Schlossplatz 1902 wurde 1908 ein Wettbewerb für den Neubau ausgeschrieben, den der Münchner Architekt und Theaterspezialist Max Littmann gewann. Putlitz und Littmann hatten maßgeblich das Auslobungsprogramm entwickelt. Der Theaterkomplex entstand 1908–1912 unter der Bauleitung des



Abb. 3 Die königlichen Hoftheater 1915 als beliebtes Postkartenmotiv

angesehenen Stuttgarter Architekturbüros Paul Schmohl und Georg Stähelin.

Als Standort für den Theaterbau bestimmte König Wilhelm II. den botanischen Bereich im Schlossgarten. In seiner 1912 erstellten Zeichnung „Stuttgart aus der Vogelschau“ stellte Rudolf Hagmann bereits das neue Staatstheater dar, eingebettet in die Umgebung von Altem und Neuem Schloss sowie der Hohen Karlsschule. Auf der Ansicht steht links des Opernhauses noch das Interimsgebäude (Abb. 2). Littmann setzte den neuen Theaterbau in engen Bezug zur Schlossgartengestaltung. Er richtete das Opernhaus auf die Mittelachse des Ovalees aus; in seiner Längsrichtung steht der Theaterkomplex parallel zur Hauptallee. *„Vergessen ist der Schmerz über den Verlust des Botanischen Gartens, über die dem Bau zum Opfer gefallenen Baumriesen mit ihrem dichten Blätterdach, über die Verstümmelung der oberen Anlage oder, wie jetzt der Titel lautet, des Schlossgartens, über den Wegfall so mancher intimen Reize, die das frühere Bild bot“*, schreibt Littmann kurz nach der Einweihung.²

Max Littmann verfügte über umfassende Kenntnisse renommierter Opernhäuser und hatte bereits mit zahlreichen Theaterbauten deutschlandweit Erfahrungen gewonnen. In Stuttgart verfolgte er in enger Abstimmung mit dem Theaterintendanten Putlitz einen neuen Weg. Er konzipierte einen gemischten Spielbetrieb für das Musik- und Sprechtheater, aufgeteilt in zwei unterschiedlich geformte Gebäude, das Große und das Kleine Haus, und verbunden durch ein gemeinsames Verwaltungs- und Magazingebäude (Abb. 3). Der Zweihäustypus ermöglichte einen bequemen und raschen Transport der Requisiten zu beiden Bühnen; lange Wege wurden vermieden. Nicht nur hinsichtlich der Bühnentechnik erfüllten die königlichen Hoftheater in optimaler Weise die künstlerischen Anforderungen.

Die architektonische Gestaltung folgte der Funktion der einzelnen, durch Höfe voneinander abgelösten Gebäude. Eine besonders repräsentative Gestaltung maß Littmann außen und innen dem Großen Haus zu. Beispielhaft angeführt seien die Kolossalfiguren der Attika oder im Innern der Sternenhimmel von Julius Mössel. Mit Plüschteppichen belegte Stufen führen bis heute zu dem durch kristallene Lüster beleuchteten Foyer (Abb. 4). Das Verwaltungsgebäude und der Künstlertrakt wurden mit *„feiner, schlichter“* Fassade ausgebildet. Dem Kleinen Haus vermittelte Littmann *„den Reiz des Intimen, Anheimelnden“*, *„man fühlt sich in demselben ungemein wohl und in empfänglicher Stimmung“*.³

Littmann entwickelte die Zuschauerräume vom Proszenium aus. Die Größe des Orchesters, das im Opernhaus 106 Musiker umfasste, bezeichnete er als maßgeblich für die Grundrissbildung. Als charakteristisch für das Entwurfskonzept benannte er die Verbindung zwischen Amphitheater und Rangtheater: Über dem in Form eines Amphitheaters ausgebildeten Parkett erheben sich drei Ränge, im ersten Rang waren die Galalogen der königlichen Familie und des Intendanten untergebracht. Die Königsloge konnte über den Treppenaufgang im südlichen Seitenrisalit erschlossen werden. Den Orchestergraben konzipierte Littmann nicht vollständig verdeckt, sondern etwas geöffnet, damit der Dirigent Blickbeziehung zur Bühne aufnehmen kann (Abb. 5).

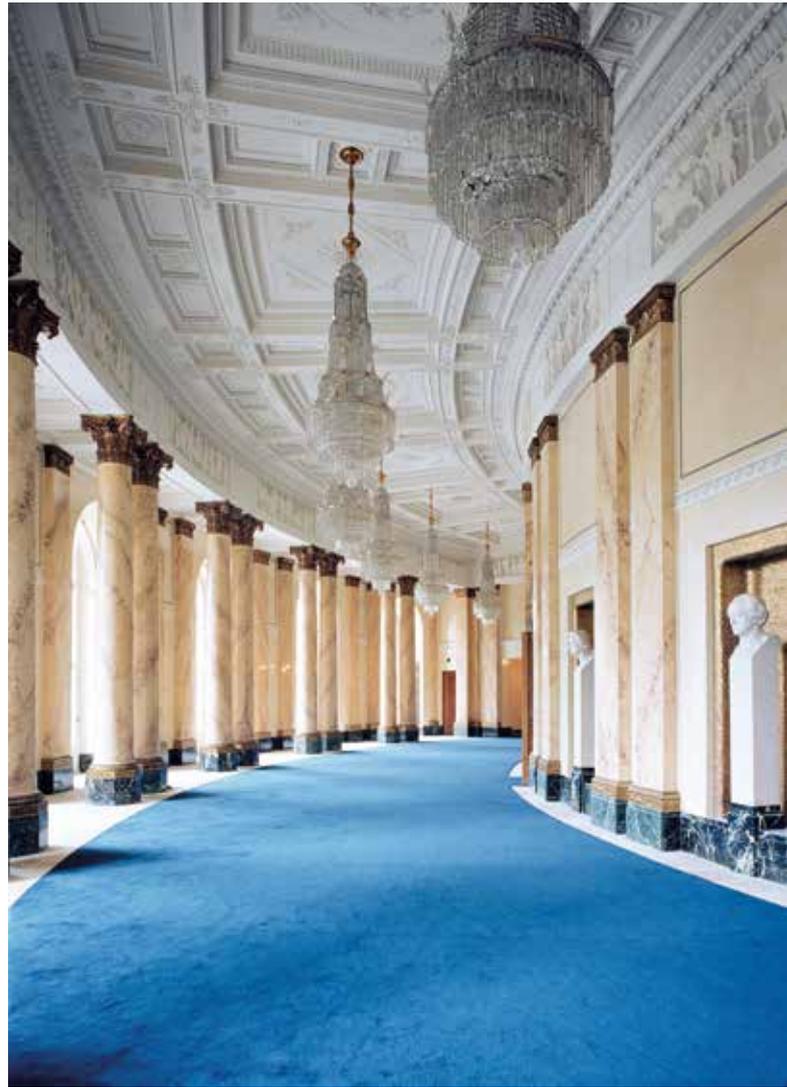


Abb. 4 Kristallene Lüster und Teppichbeläge prägen bis heute das Foyer im ersten Rang



Abb. 5 Zuschauerraum im Großen Haus vor dem Zweiten Weltkrieg mit Orchestergraben, Parkett und Logen im ersten Rang



Abb. 6 Der Theaterkomplex nach Beschädigung im Zweiten Weltkrieg mit zerstörtem Kleinen Haus und weitgehend unversehrtem Großem Haus, Foto von 1946

Der bis heute gut überlieferte Künstlerbereich im Großen Haus wird von der Rückseite über einen ursprünglich durchaus repräsentativen Vorplatz erschlossen. Auf den Intendanten von Putlitz gehen Wohlfahrtseinrichtungen für die Künstler zurück: neben Künstler- und Chorgarderoben, Konversationszimmer, Konferenz- und Lesezimmer gab es als Neuerung Brausebäder für Personal und Arbeiter. Die Bühnen entwarf Littmann nicht als Drehbühne, sondern als Schiebebühne, die im Großen Haus rückseitig nach Osten und an der nördlichen Schmalseite verschoben werden konnte. Bis heute hat sich das Prospektmagazin mit Hubgallager erhalten.

Umbaugeschichte

Neben Sanierungsarbeiten umfassten erste Umbaumaßnahmen in den 1930er Jahren die Behebung inzwischen spürbar gewordener bühnentechnischer Defizite im Opernhaus, die mit einer ersten südlichen Erweiterung der Schiebebühne im Erd- und Obergeschoss des südlichen Seitenrisalits minimiert werden sollten. Der zugewonnene Bühnenraum ersetzte das separate Treppenhaus zu den Logen der Königsfamilie, das seit Ende der Monarchie nicht mehr benötigt wurde. Der Ballettsaal im zweiten Rang und der Chorprobenraum im dritten Rang des Risalits blieben im Rahmen der Arbeiten in Zuschnitt und Abmessung erhalten. Die Decke zum Ballettsaal im zweiten Rang wurde etwas höher gelegt. Die

bestehende nördliche Seitenbühne wurde im Deckenbereich umfassend verändert und den technischen Anforderungen angepasst.

Einen schmerzhaften Einschnitt in die Stuttgarter Theatergeschichte stellte die Bombardierung der Stadt im Zweiten Weltkrieg dar (Abb. 6). Das Kleine Haus wurde in weiten Teilen zerstört; das Große Haus blieb jedoch als eines der wenigen Gebäude in der Stuttgarter Stadtmitte erhalten. Die Wiederaufbauarbeiten hinterließen an dem Zweihäusheater deutliche Spuren. Das Kleine Haus entstand neu nach Entwürfen der Architekten Hans Volkart, Bert Perlia und Kurt Pläcking. Erweitert wurde auch der rückseitige Produktions- und Werkstattbereich des Verwaltungs- und Magazinbaus. Im Großen Haus erfolgte 1956 in der damals zeitgemäßen Architekturauffassung die Modernisierung des Zuschauerraums durch die Architekten Paul Stohrer und Max Bächer. Maßgeblich wirkte sich die Umgestaltung des Oberen Schlossgartens zur Bundesgartenschau 1961 nach Entwurf des Berliner Landschaftsarchitekten Walter Rossow auf das Erscheinungsbild des Opernhauses aus. Die Oper spiegelt sich seit dieser Zeit nicht mehr im königlichen Ovalsee, sondern im Eckensee, der das neu erbaute, südlich gelegene Landtagsgebäude mit dem historischen Nachbarn verbindet.

Die erfolgte Modernisierung des Zuschauerraums im Großen Haus hatte sich nicht bewährt. Durch die Abhängung der kassettierten Deckenbereiche und die Verschalung gestalteter Wandbereiche hatte sich die Akustik verschlech-



Abb. 7 Der 1984 wiederhergestellte Zuschauerraum im Großen Haus

tert. Bauliche Korrekturen erbrachten 1970 keine durchgreifende Verbesserung. Bereits nach kurzer Zeit entwickelte sich daher der Wunsch nach Veränderung. Gottfried Böhm gewann 1981 den Wettbewerb zur erneuten Umgestaltung. Die Umsetzung seines Entwurfs sah weitere massive Eingriffe in den Zuschauerraum vor. Das Stuttgarter Publikum wehrte sich und gründete den „Förderverein Alte Oper e.V.“ mit dem Ziel der Rückführung des Opernhauses auf Littmann. Die Wiederherstellung wurde seitens der Denkmalpflege nach entsprechender Bestandsanalyse als verantwortbar angesehen. Die bauzeitlichen Oberflächen waren in Teilbereichen unter den jüngeren Abdeckungen noch vorhanden und die im Littmann-Nachlass überlieferten Detailzeichnungen boten eine gute Grundlage für die zu rekonstruierenden Ergänzungen. Gottfried Böhm blieb die Umsetzung des Pavillons zur Erfrischung des Publikums, den er im Hof zwischen Opernhaus und Verwaltungsgebäude behutsam einfügte und der heute eigenständigen Denkmalwert besitzt. Die Rückführung auf Littmann wurde begeistert begrüßt. Auch das bauzeitliche Farbkonzept des Zuschauerraums im Dreiklang Grau-Silber-Gold ist bis heute wieder erlebbar (Abb. 7).

Dem zeitgemäßen Spielbetrieb nicht gewachsen

Seit Juni 2014 liegt das Sanierungs- und Organisationsgutachten durch Kunkel Consulting International GmbH unter

Mitwirkung des Architekturbüros Chipperfield vor, das sich auf das Opern- und Verwaltungsgebäude sowie den Kulissen- und Werkstatttrakt bezieht. Das Kleine Haus wurde wenige Jahre zuvor umfassend umgebaut. Im Gegensatz zu den Aussagen in zahlreichen Zeitungsberichten bescheinigt das Gutachten dem Opern- und Verwaltungsgebäude einen grundsätzlich guten Bauzustand. Es ermittelt jedoch erhebliche Defizite in der Beispielbarkeit. Eine hohe Dringlichkeit sieht das Gutachten daher in der Optimierung der Opernbühne. Es plädiert außerdem für eine Gastronomie- und Foyererweiterung mit Einrichtung eines Besucherservice, und es ermittelt einen Erweiterungsbedarf von 11 800 m² für den Produktions-, Proben- und Werkstattbereich. Baurechtliche Anforderungen, z. B. der Arbeitsstättenrichtlinien und des Brandschutzes, sind ebenfalls benannt.

Das Gutachten formuliert mögliche Lösungsansätze, keine Planungsvarianten, und enthält Standortüberlegungen für die Erweiterung des Produktions-, Proben- und Werkstattbereichs. Der Theaterkomplex prägt als bauliche Dominante den denkmalgeschützten Oberen Schlossgarten und steht außerdem in gestalterischer Beziehung zu den umliegenden hochwertigen Kulturdenkmälern, wie dem Landtag, dem Neuen Schloss, dem Kunstmuseum und dem Schulgebäude Königin-Katharina-Stift. Es war Aufgabe der Denkmalpflege, die denkmalkonstituierenden Merkmale sowohl der Theatergebäude als auch der betroffenen Kulturdenkmale in unmittelbarer Umgebung zu benennen. Konflikte zu den Vorschlägen des Gutachtens konnten gezielt aufgezeigt werden.



Abb. 8 Der südliche Seitenrisalit soll für die Bühne verlängert werden



Abb. 9 Die vorgesehene Bühnenerweiterung betrifft die Ballettsäle im südlichen Seitenrisalit

Das Ringen um Lösungen

Nach ausführlichen Abstimmungsgesprächen in unterschiedlichen Gremien konzentrieren sich die Umbau- und Erweiterungsanforderungen auf folgende Ziele: die Optimierung der Opernbühne, des Foyer- und Gastronomiebereichs sowie der logistischen Abläufe, die mit einer umfangreichen Erweiterung im rückseitigen Bereich des Kulis-

sen- und Werkstattgebäudes verbunden ist. Die Erneuerung des Produktionsbereichs zur östlich des Theaters gelegenen Konrad-Adenauer-Straße anstelle des aus der Nachkriegszeit entstandenen Kulissentrakts kann aus denkmalpflegerischer Sicht im Vertrauen auf eine behutsame Planung mitgetragen werden. Der zum Abbruch vorgesehene Bauabschnitt wurde bereits mehrfach verändert und erweitert. Ein Neubau kann prinzipiell unter Bewahrung des noch gut überlieferten Opern- und Verwaltungsgebäudes konzipiert werden. Er stellt jedoch aufgrund des großen Raumbedarfs und der Standortbedingungen eine städtebauliche Herausforderung dar. Zu Zielkonflikten zwischen dem Bewahrungsauftrag des authentisch überlieferten Opernhauses und den Entwicklungsmöglichkeiten des heutigen Theaterbetriebs führen die erwünschte Foyer- und Gastronomieerweiterung und die bühnentechnischen Anforderungen. Als untragbar für einen zeitgemäßen Spielbetrieb bewerten die Stuttgarter Staatstheater insbesondere auch in unmittelbarem Vergleich mit namhaften Opernhäusern das Defizit der beispielbaren Bühnenflächen. Das Gutachten bietet mehrere Varianten für eine Bühnenerweiterung an. Nach Ausscheiden mehrerer Alternativen, die mit weitaus größeren Eingriffen verbunden wären, bleibt als Lösungsvorschlag die Schaffung einer funktionierenden Kreuzbühne durch eine Erweiterung der Bühne unter Verschiebung des südlichen Risalits um ca. zwei Meter (Abb. 8).

Diese Variante greift in die Eisenbetonkonstruktion ein und führt zum Verlust des bauzeitlichen Ballett- und Chorsaals im zweiten und dritten Rang. Erstmals ist sie darüber hinaus mit Eingriffen in die Außenhaut des Opernhauses verbunden (Abb. 9). In der Abwägung der Belange wurde die denkmalpflegerische Zustimmung für die Bühnenerweiterung dennoch in Aussicht gestellt. Berücksichtigt wurde dabei, dass aufgrund der eingeschränkten Bühnensituation für das Repertoiretheater die Zahl der Aufführungen begrenzt ist. Nachmittags- und Abendaufführungen können kaum kombiniert und Vorstellungen für Kinder und Jugendliche nicht in erwünschtem Maß durchgeführt werden. Bedauerlicherweise kann aus unterschiedlichen Gründen die Variante, das während der Umbauphase erforderliche Interimsgebäude als zweite dauerhafte Spielstätte mit zeitgemäßer Bühneneinrichtung zu konzipieren, in Stuttgart nicht umgesetzt werden.

Den Wunsch zur Gastronomie- und Foyererweiterung weckte wohl auch die Erinnerung an das bauzeitliche Theaterrestaurant, das sich im Souterrain über die Länge des Verwaltungsgebäudes erstreckte und heute in deutlich reduzierter Gestaltung als Theaterkantine dient. Der Böhm-Pavillon ist dem Besucheransturm in den Pausen nicht gewachsen (Abb. 10). Die dargelegten Studien sehen leider den Abbruch des Pavillons vor – bis auf eine Studie, die auf eine zusätzliche Eventlocation für Einführungsveranstaltungen, Sitzkissenkonzerte und Gastronomie verzichtet. Hier stellt sich die Frage nicht nur an die Denkmalpflege, wie viel Verlust verantwortlich ist. Die Frage über Erhaltung und Einbindung des Böhm-Pavillons wird Bestandteil eines Architektenwettbewerbs sein.

Im Ringen um die Eingriffe in das von den Stuttgartern geliebte Opernhaus wurde 2020 ein Bürgerforum eingerichtet, zu dem nach Zufallsprinzip ausgewählte Bürgerinnen

und Bürger aus Stadt und Umland geladen wurden. In sechs Sitzungen wurden die Teilnehmenden von unterschiedlicher Seite fundiert informiert. Nicht nur das Bürgerforum, sondern auch das Land Baden-Württemberg und die Landeshauptstadt entschieden sich für die vorgesehene Bühnenerweiterung. Auch ein Standort für das Interimsgebäude ist nach langem Ringen benannt. Die Auslobung des Architekten Wettbewerbs auf der Grundlage des Sanierungsgutachtens und der daraus entwickelten Studien wird vorbereitet.

Quellen

Bauakten 1909 und 1935, Baurechtsamt im Referat Städtebau, Wohnen und Umwelt der Landeshauptstadt Stuttgart.

Literatur

Norbert BONGARTZ, Dreimal Theater in Stuttgart, in: Nachrichtenblatt des Landesdenkmalamts, 11. Jg., Okt.–Dez. 1982, S. 145.

Kunkel Consulting International GmbH, Württembergische Staatstheater Stuttgart, Opernhaus, Sanierungs- und Organisationsgutachten, Bürstadt 2014 (unveröffentlicht bei Vermögen und Bau Baden-Württemberg, Amt Stuttgart).

Max LITTMANN, Die Neubauten des Stuttgarters Hoftheaters, in: Bauzeitung für Württemberg – Baden – Hessen – Elsass-Lothringen, Stuttgart 26. Oktober 1912, S. 337–342.

Paul SAUER, Das Werden einer Großstadt. Stuttgart zwischen Reichsgründung und Erstem Weltkrieg, 1871 bis 1914, Stuttgart 1988, S. 276 f.

Georg Jacob WOLF, Max Littmann 1862–1931, München 1931, S. 59–65.

Bildnachweis

Abb. 1, 10: Landesamt für Denkmalpflege im Regierungspräsidium Stuttgart

Abb. 2, 4, 5, 6, 7, 8: Fotoarchiv Landesamt für Denkmalpflege im Regierungspräsidium Stuttgart

Abb. 3: Stadtarchiv Stuttgart

Abb. 9: Iris Geiger-Messner im Landesamt für Denkmalpflege im Regierungspräsidium Stuttgart

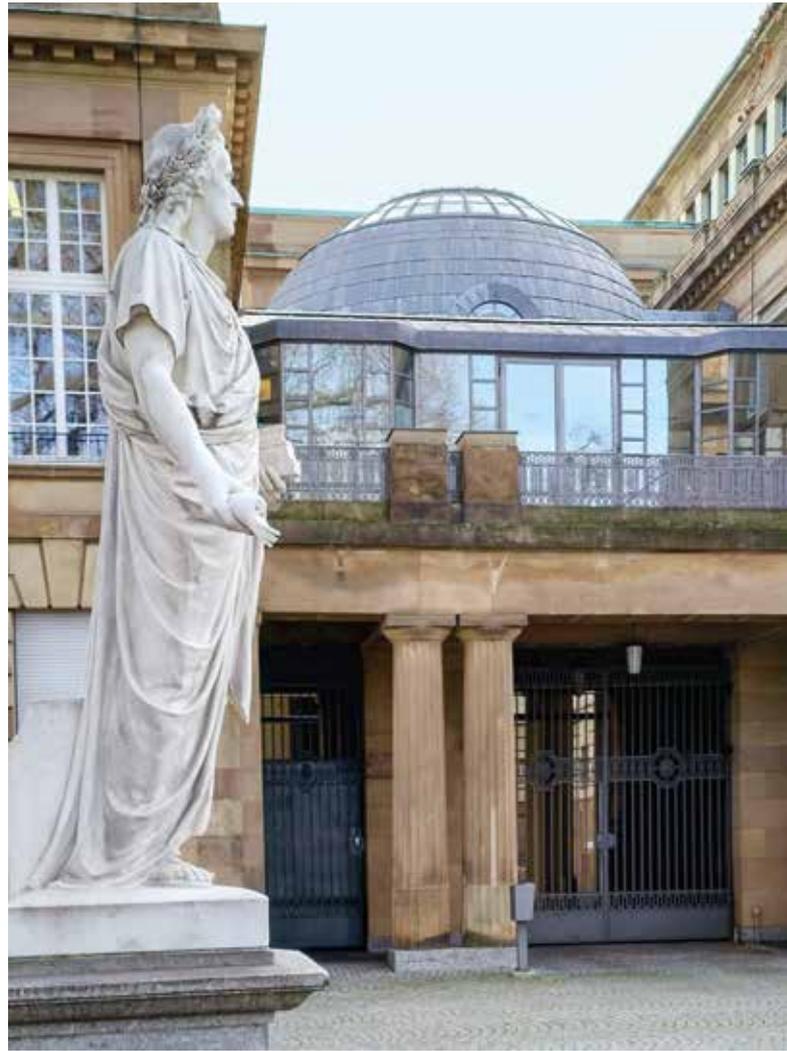


Abb. 10 Der Pavillon zur Bewirtung des Publikums von Gottfried Böhm ist dem Ansturm in den Pausen nicht gewachsen

¹ Sauer, Werden einer Großstadt, 1988, S. 277.

² Littmann, Die Neubauten des königlichen Hoftheaters, 1912, S. 337.

³ Ebd.

Das Renaissance-Theater in Berlin – ein Glücksfall für die Denkmalpflege!

Anna Maria Odenthal

Vorgeschichte

Das Renaissance-Theater in Berlin-Charlottenburg entstand durch einen umfassenden Umbau eines bereits bestehenden Gebäudes an der Einmündung von Hardenberg- und Kneesebeckstraße in den Jahren 1926/27 nach Plänen des auf Theaterbauten spezialisierten ungarischen Architekten Oskar Kaufmann und wurde mit einer reichen Ausstattung nach Entwürfen des aus Hamburg stammenden Künstlers César Klein versehen.

Oskar Kaufmann, geboren 1873 in Siebenbürgen im damaligen Österreich-Ungarn, lebte und arbeitete von 1895 bis zu seiner Emigration 1933 in Deutschland und machte sich vor allem als Theaterarchitekt einen Namen. Nach einer abenteuerlichen Odyssee während der nationalsozialistischen Ära und des Zweiten Weltkriegs konnte Kaufmann seine Arbeit als Architekt nach 1945 wieder aufnehmen und bis zu seinem Tod 1956 in Budapest fortführen, an die Zeit seiner Erfolge vor allem in Berlin aber nicht mehr anknüpfen.¹

Mit seinem Zeitgenossen, dem Maler, Grafiker und Bühnenbildner César Klein (1876–1954), arbeitete Oskar Kaufmann bei zahlreichen weiteren Projekten in Berlin zusammen. Auch wenn mit der Ausstattung des Renaissance-Theaters heute nur ein einziges der gemeinsamen Werke erhalten ist, gibt es genug Anzeichen dafür, dass die Zusammenarbeit für beide Künstler dem gegenseitigen Wohl und Vorteil diente.

Schon vor dem Ersten Weltkrieg hatte Oskar Kaufmann in Berlin mit dem Hebbel-Theater (1907) und der Volksbühne am heutigen Rosa-Luxemburg-Platz (1914) den Schwerpunkt seiner Tätigkeit auf den Theaterbau konzentriert. In den zwanziger Jahren folgten als Umbauten das Theater am Kurfürstendamm (1919), die Tribüne (1919), die Komödie (1924), die Kroll Oper (1924) und schließlich das Renaissance-Theater. Bis auf das Hebbel-Theater als erstes und das Renaissance-Theater als letztes Werk vor seiner Emigration 1933 sind alle anderen Theaterbauten Kaufmanns in Berlin heute zerstört bzw. bis zur Unkenntlichkeit überformt.²

Mit dem Ausbau des Renaissance-Theaters bewies Oskar Kaufmann sein Können: Er schuf das Musterbeispiel eines intimen Theaters, indem er die ungünstigen räumlichen und baulichen Gegebenheiten zwischen Hardenberg- und Kneesebeckstraße geschickt nutzte. Das spitz zulaufende Eckgrundstück befand sich städtebaulich exponiert unmittelbar am „Knie“, dem heutigen Ernst-Reuter-Platz. Dort war bereits am 18. Oktober 1922 das Renaissance-Theater mit Gotthold Ephraim Lessings Stück *Miss Sara Sampson* eröffnet worden.³ Gründer war Theodor Tagger (1891–1958),



Abb. 1 Renaissance-Theater; Außenansicht, 2017

bekannt auch als Dramatiker unter dem Namen Ferdinand Bruckner, der schon 1926 Oskar Kaufmann mit dem vollständigen Umbau des Gebäudes beauftragte. Als Finanzier für das ehrgeizige Projekt konnte der Unternehmer Jakob Michael (1894–1979), damals einer der reichsten Männer Deutschlands, gewonnen werden mit mehr als einer halben Million Mark. Nach fünf Monaten Bauzeit war der Umbau abgeschlossen; das Haus wurde am 8. Januar 1927 mit der Aufführung der Komödie *Haus Herzenstod* von George Bernard Shaw wiedereröffnet.⁴ In den Jahren 1943 und 1944 wurde bei Angriffen insbesondere der Außenbau beschädigt, während das Innere des Theaters verschont blieb, sodass dort bereits am 27. Mai 1945 mit dem Schwank *Der Raub der Sabinerinnen* der Brüder Franz und Paul von Schönthan die erste Berliner Theatervorstellung nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs stattfinden konnte. Nach 1946 erfolgte eine vereinfachende Instandsetzung und Wiederherstellung des Bestands durch Helmut von Lülsdorf.⁵ Bis in



Abb. 2 Renaissance-Theater, Zuschauerraum, 2014

die 1980er Jahre blieb es danach bei einigen wenigen, dem Zeitgeschmack geschuldeten Anpassungen – beispielsweise durch pastellfarbene Anstriche in den Foyers.

Beschreibung und Einordnung

Dem Außenbau des gründerzeitlichen Vereinshauses hatte Oskar Kaufmann lediglich einen zweigeschossigen halbrunden Vorbau vorgelagert und den Haupteingang somit städtebaulich an der exponierten Ecksituation über der Einmündung von Knesebeck- und Hardenbergstraße als Leuchtreklame akzentuiert. Fünf kolossale Rundbogenfenster öffneten sich im unteren Drittel zu Türen in die Kassenhalle. Die Fenster waren vertikal zweiteilig und horizontal in verschieden breite rechteckige Streifen eingeteilt. Die leuchtend blauen Gläser bildeten mit dem darüber angebrachten Namenszug „Renaissance-Theater“ in beleuchteten Einzelbuchstaben den Auftakt des festlichen Theaterbesuchs und markierten den Beginn der Inszenierung, eine Erlebnisregie, die mit der Aufführung auf der Bühne ihren Höhepunkt erreichen sollte (Abb. 1 und 2).

Das Innere des Gebäudes war von Kaufmann geradezu vollständig entkernt worden (Abb. 3 und 4). Den ursprünglichen Grundriss verwandelte er unter Ausnutzung der gesamten Grundfläche durch die Verschiebung der zentralen

mittleren Wand in ein völlig anderes Raumgefüge mit einem größeren trapezförmigen Zuschauerraum, einem geschwungenen Rang, attraktiven Umgängen und Foyers sowie zierlichen Wendeltreppen. Die Asymmetrie der Anlage wird durch geschickte Kunstgriffe kaschiert: Fast alle Wände sind konvex oder konkav geschwungen, die elliptischen Wendeltreppen scheinbar achsial gespiegelt, die Logeneingänge zentriert, die Wände des Proszeniums schräggestellt. Auch die winzige Bühne ist leicht aus der Mittelachse verschoben, um einen ausgeglichenen Raumeindruck zu erwecken; sie ist nur neun Meter breit und sechs Meter tief, das rechteckige Bühnenportal ist 4,80 Meter hoch.⁶ Viele Inszenierungen nutzen daher bis heute Verspiegelungen oder optische Täuschungen, um die Bühne tiefer erscheinen zu lassen. Bühne und Zuschauerraum liegen unmittelbar an der Außenwand zur Knesebeckstraße, ohne dass Zuschauerinnen und Zuschauer etwas davon bemerken. Alle Nebenfunktionen wie z. B. Garderoben, Technikbereiche, Toiletten, Buffets sind in verbleibenden, an Bescheidenheit kaum zu überbietenden Resträumen untergebracht. Nur dort gibt es auch Fenster, so dass der geschlossene Raumcharakter noch betont wird.

Zentrale Bedeutung kommt dem Renaissance-Theater vor allem deshalb zu, weil es mitsamt seiner kompletten Originalausstattung von höchster künstlerischer Qualität nahezu vollständig und authentisch erhalten ist – von der Kassenhalle über die Umgänge, Treppen, Foyers bis hin zum Zu-

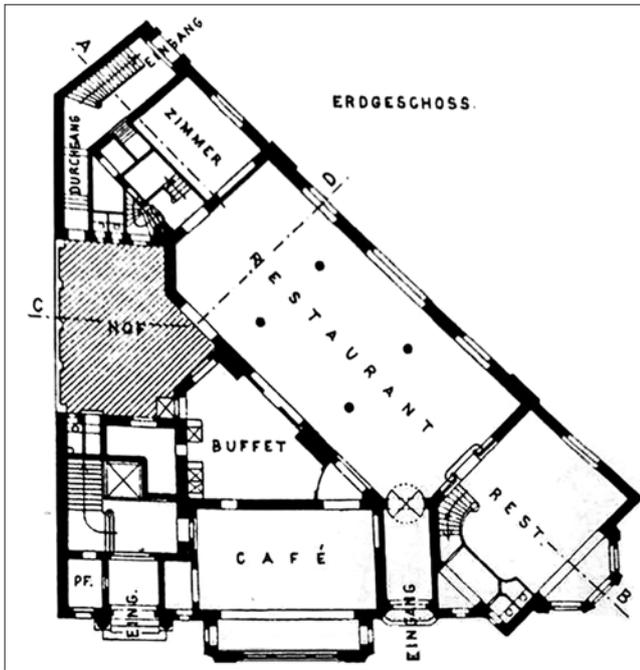


Abb. 3 Grundriss Erdgeschoss, 1902

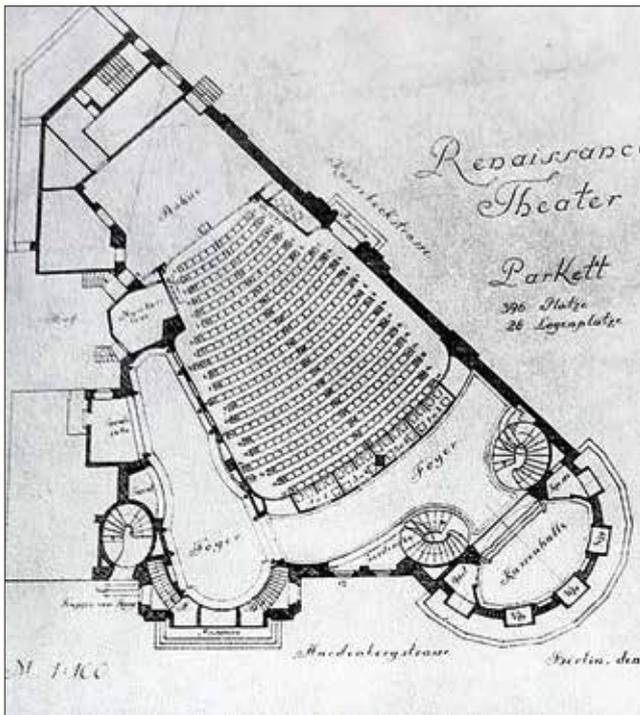


Abb. 4 Grundriss Erdgeschoss, 1927

schauerraum, von den schmiedeeisernen Geländern, Wandlampen, Türen, Beschlägen, Wandbespannungen, Spiegeln, Heizkörperverkleidungen bis zu den Intarsien und dem Kronleuchter im Zuschauerraum. Besonders charakteristisch für Kaufmann ist sein sensibles Gespür für die wertvollen Materialien, intensiven Farben und die Haptik von Oberflächengestaltungen. Seine ausgeprägte Vorliebe für eine expressionistische Formenvielfalt mündet im Renaissance-Theater in einem wahren Material- und Ausstattungsluxus.

Oskar Kaufmann bewegt sich in den unterschiedlichen Phasen seiner Entwicklung zwischen Tradition und Moderne, zwischen Kontinuität und Innovation, ohne sich eindeutig einer bestimmten Stilrichtung anzuschließen. Avantgarde sah auch damals schon anders aus. Zum Vergleich: Gleichzeitig entstand 1927 die Weißenhofsiedlung in Stuttgart. Die Zuordnung seiner Werke gerät in der Sprache der Architekturkritik daher gelegentlich einigermaßen blumig: Max Osborn spricht in seiner wohlwollenden Besprechung von „expressionistischem Rokoko“.⁷ Es ist die Rede von einem „Schmuckkästchen“, einem „Feenschlösschen“, einem „Juwel“ der Theaterbaukunst. Es wird gern als das einzige erhaltene Art-Déco-Theater Europas genannt, also mit einem Begriff bezeichnet, den es für das Vokabular bzw. die Formensprache seinerzeit noch gar nicht gab. In keinem anderen europäischen Theater findet sich heute freilich noch eine vollständig authentisch erhaltene originale Innendekoration aus den 1920er Jahren.

Denkmalgerechte Sanierung

1985 wurden Vorbau und Kassenhalle in den Zustand von 1927 versetzt.⁸ Von den ursprünglichen Glasfenstern gibt es nur Schwarz-Weiß-Fotos. Da ihre leuchtend blaue Farbe lediglich durch die zeitgenössischen Veröffentlichungen überliefert ist, entschlossen sich die seinerzeit Beteiligten, die Gläser in den vorgegebenen Fensterrahmen nachzuschöpfen. Sie wurden nach Entwürfen der Glaskünstlerin Hella Santarossa, geboren 1949 als Hildegard Derix in Düsseldorf, ausgeführt. Die horizontalen Glasstreifen sind heute alle gleich breit und nicht nur blau, sondern auch gelb, rosa, ocker und lila gefärbt. Zeitgleich muss die Erneuerung oder Wiederherstellung der Heizungsanlage stattgefunden haben. Es handelt sich um eine Sitzheizung der Bestuhlung. Die Maßnahme wurde von der Lotto-Stiftung Berlin gefördert.

1995 wurde mit Mitteln des Landesdenkmalamts Berlin eine Farbbefunduntersuchung in den Umgängen, im unteren Foyerbereich und den beiden oberen Foyerräumen durchgeführt (Abb. 5). Die Untersuchungen sollten einer Entscheidungsfindung bei einer anstehenden Renovierung dienen. Als Ergebnis der restauratorischen Erfassung stellte sich zur Überraschung aller heraus, dass in den beiden oberen Foyers die originale Raumfassung in besonders intensiver Farbigkeit aus durchgefärbtem, poliertem Stuckgips in leuchtenden blaugrünen bzw. ultramarinblauen Farben vollständig erhalten war. Es fiel die Entscheidung zur Freilegung der ursprünglichen Fassung durch Entfernung der jüngeren Anstriche. Die Arbeiten wurden durch eine erfahrene Restaurierungsfirma schadensfrei umgesetzt.⁹ Im ovalen blaugrünen Foyer wechseln raumhoch Wandscheiben, mit geätztem Rankenwerk versehene Spiegel und blaugrün gestrichene Türen ab. Im Deckenspiegel der gewölbten Raumdecke befand sich ursprünglich ein Deckengemälde von César Klein. Zeitgenössische Besprechungen bezeichnen die Darstellung als „chinesisch-modernes Stilleben (sic) von glitzernder Buntheit“.¹⁰ Wer, wann und warum unter dieses Gemälde eine Rigipsplatte mit tausenden von Stahlstiften tackerte ist nicht bekannt. Angesichts der brachialen Ausführung kann von dem Deckengemälde spätestens seit der Abdeckung



Abb. 5 Obere Foyers, 1995

nicht viel übrig gewesen sein. Auf eine genauere Untersuchung wurde verzichtet, um weitere Schäden zu vermeiden. Die Fläche des Deckenspiegels wurde in Analogie zur Deckenvoute gelb gefasst. Das ultramarinblaue, trapezförmige Foyer verfügt über eine zeltförmige Decke und eine umlaufende Volantschabracke in dunkler gefärbtem Stuckgips. In die Seitenwände sind bündig Glasvitrinen zur Ausstellung von Porzellan oder Gläsern o.ä. eingelassen. Die aus den zeitgenössischen Abbildungen nachgewiesenen Tierreliefs aus Messing wurden gefunden und wieder an Ort und Stelle angebracht.¹¹

In den Umgängen auf beiden Geschossebenen sowie im unteren Foyerbereich reichte die vorhandene Originalsubstanz zwar nicht für eine komplette Freilegung, aber immerhin für eine Wiederherstellung der hellroten Farbigkeit der Decken, Vouten und Gesimse sowie der Saaltüren im oberen Umgang nach Befund aus.¹² Auch das schmiedeeiserne Gitterwerk der Treppenbrüstungen mit ihren manieristischen Aufbauten erhielt seine ursprüngliche schwarzblaue Farbigkeit zurück (Abb. 6 und 7). Das Rosenholzfurnier der Türen im unteren Umgang, die Türbeschläge aus Messing, die Deckenstützen, Ablagetischchen, Spiegel und Heizkörperverkleidungen wurden überarbeitet. Alters- und Abnutzungsspuren blieben dabei erhalten. Die Maßnahmen wurden durch die Deutsche Stiftung Denkmalschutz und das Landesdenkmalamt Berlin bezuschusst.

Mit der gelungenen Freilegung bzw. Wiederherstellung der künstlerisch außerordentlich qualitativ vollen Innenraumfassungen konnte die Wiedergewinnung eines authentischen Beispiels deutscher Theaterarchitektur des frühen 20. Jahrhunderts eingeleitet werden. Die Begeisterung motivierte auch die Freunde und Förderer des Renaissance-Theaters Berlin e. V., die finanziellen Mittel für den neuen weinroten Teppichbodenbelag aufzubringen.

In den Jahren 2004 und 2005 wurde die verschlissene, abgeschabte gelbe Wandbespannung im unteren und oberen Wandelgang sowie an den Treppenwangen nach dem vorhandenen Original nachgewebt. Auch die zum Teil fehlenden Brokatbordüren zur Abdeckung der Anschlussstellen an Türleibungen, Gesimsen und Stützen konnten entspre-



Abb. 6 Umgang Erdgeschoss, 2007

chend dem erhaltenen Vorbild wieder ergänzt werden. Die Vorhänge und Volants an den Garderoben wurden lediglich gereinigt. Die Firma Eschke aus Mühltroff, heute in Crimmitschau ansässig, rüstete eigens ihre Webmaschine um, um den Kunstseidenjacquard mit einem ca. 130 cm breiten Musterrapport aus ornamentalen, vegetabilen und geometrischen Motiven nachweben zu können. Ursprünglich war die Wandbespannung auf Holzleisten gezogen worden, die direkt auf der nackten Wand befestigt waren. Die Montage der neuen Bespannung auf einen fachgerechten neuen Spannrahmen war durch die konkav und konvex geschwungenen Wände äußerst schwierig. Sie wurde durch eine auf die Verarbeitung von historischen Wandbespannungen spezialisierte Firma, Raumausstattung Weichelt, Dresden, durchgeführt. Sie erhielt nun eine Unterfütterung durch absorbierenden Moltonstoff. Die größte Schwierigkeit bestand allerdings darin, für den neuen Stoff eine Zertifizierung als Einzelzulassung über die Einhaltung der Baustoffschutzklasse für eine Veranstaltungsstätte (schwer entflammbar = B1) zu erreichen. Auch diese Maßnahme wurde von der Deutschen Stiftung Denkmalschutz und dem Landesdenkmalamt Berlin geför-

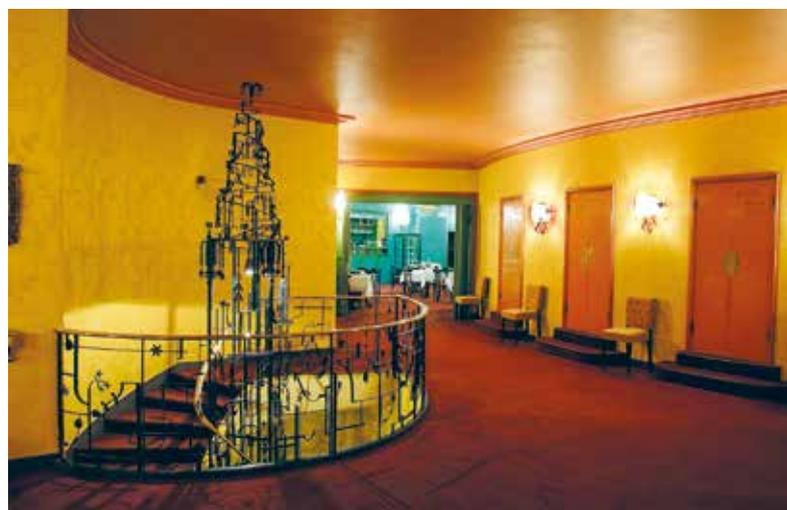


Abb. 7 Umgang Obergeschoss, 2007



Abb. 8 Zuschauerraum, 2014

dert. Gleichzeitig hat sich der Betreiber des Theaters, die Neue Theater-Betriebs GmbH, eine Erneuerung der aus den zwanziger Jahren stammenden besorgniserregenden elektrischen Anlagen unter der Wandbespannung gegönnt.

Die vorläufig letzte Maßnahme im Renaissance-Theater betraf 2014 die Restaurierung des original erhaltenen Ringkronleuchters im Zuschauerraum und aller Wandleuchten in den Foyers und Umgängen aus dem Jahr 1927 durch die Firma Paul Lorenz, Chemnitz/Grüna, einem alteingesessenen Meisterbetrieb des Gürtlerhandwerks (Abb. 8 und 9).

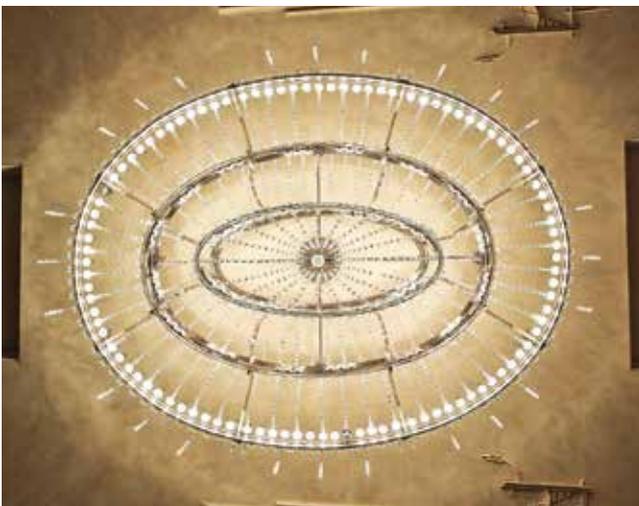


Abb. 9 Kronleuchter, 2014

Der ovale, fünf auf drei Meter große Leuchter konnte nicht heruntergelassen werden, da der größte Teil seines Gewichts an einem nachträglich eingezogenen Stahlträger im originalen Dachstuhl hängt. Eine Abnahme des Leuchters wäre mit massiven Schäden an der intakt erhaltenen, reliefierten Saaldecke mit ihren geometrischen und geschwungenen Stuckprofilen verbunden gewesen. Die Bestuhlung des Zuschauerraums wurde ausgebaut, ein Gerüst gestellt und der Leuchter vor Ort Stück für Stück auseinandergenommen. Die Messingteile wurden gereinigt und ausgebessert. Alle Gehänge mit Glastropfen wurden entkettet, per Hand mit Spülmittel gewaschen, neu gegürtelt und wieder an der ursprünglichen Position im Kronenring eingehängt. Einzelne fehlende Teile konnten problemlos ergänzt werden, da es sich nicht um Kristallglas, sondern um Pressglas handelt, das auch heute noch in allen vorkommenden Formen und Größen handelsüblich erhältlich ist. Es waren knapp zweihundert Brennstellen zu erneuern. Die Glühbirnen als Auslaufmodell, die zudem mit großem Aufwand häufig ausgetauscht werden mussten, wurden durch LED-Leuchtmittel ersetzt. Die Arbeiten konnten mit Zuschüssen der Deutschen Stiftung Denkmalschutz und des Landesdenkmalamts Berlin finanziert werden.

Nicht angetastet wurden bei allen Maßnahmen die Intarsienpaneele an der Rückwand über dem Rangbalkon (Abb. 10). Wie schon im Hebbel-Theater 20 Jahre früher ist auch der gesamte Zuschauerraum des Renaissance-Theaters mit Rosenholz verkleidet.¹³ Einmalig ist freilich das Intarsien-Wandbild nach Entwürfen von César Klein. In den



Abb. 10 Intarsien, 2014

1980er Jahren hatte es nach dem Einbau einer neuen Heizung Befürchtungen gegeben, die Intarsien könnten durch die Veränderung des Raumklimas Schaden nehmen. Diese Befürchtungen haben sich heute – 35 Jahre später – nicht bewahrheitet. Die Intarsien haben sich keinen Millimeter vom Fleck bewegt. Wie bei Wandbespannung, Schmiedearbeiten, Spiegelätzungen, Saaldecke und Leuchtergestell bildet auch bei den Intarsien ein geometrisches Rahmengerüst aus horizontalen und vertikalen Elementen mit Stufenfolgen, Podien, Konsolen mit Variationen in Material und Farbe ein übergreifendes Grundmotiv, das andere vegetabile und ornamentale Formen verklammert. Die Intarsien bieten zudem ein reiches Füllhorn aus Stillleben, Chinoiserien, Szenen aus der Commedia dell'Arte in einer stilistischen Bandbreite zwischen Watteau und Picasso. Neben verschiedenen Edelhölzern kommen auch Materialien wie Perlmutter, Schildpatt und Zinn zur Verwendung. Von wem, wann und warum die Zinnleisten mit einer heute umbrafarbenen nachgedunkelten Holzlasur abgedeckt wurden, wissen wir nicht. Die Theaterleitung und die Denkmalbehörden waren sich immer einig, die unfassbar gut erhaltenen, fast 100 Jahre alten Intarsien in ihrem überlieferten Zustand zu belassen und nicht ohne Not Bereinigungen vorzunehmen. Bleibt zu hoffen, dass der

Einbau einer neuen Heizung in absehbarer Zeit nicht erforderlich oder begehrt wird.

Fazit

Für ein derartig kleines Projekt ist ein Maßnahmenzeitraum von mehr als 30 Jahren natürlich eine ungeheuer lange Zeit. Schon allein die Vorgabe, dass Baumaßnahmen nur in der sommerlichen Spielzeitpause stattfinden konnten, erlaubte nur kleine Maßnahmenschritte. Das kleine Privattheater, das nur über eine bescheidene Förderung durch die öffentliche Hand verfügt, konnte sich längere Schließzeiten schlicht nicht leisten. Diese Fördermittel konnten zudem auch nicht oder nur zu einem sehr geringen Teil für Restaurierungsmaßnahmen verwendet werden. Die bei jedem Denkmalförderprogramm erforderlichen Eigenmittel mussten jeweils nach und nach erbracht werden oder durch Spenden erhöht und durch die Deutsche Stiftung Denkmalschutz aufgestockt werden. Einige der Arbeiten konnten zusätzlich durch Eigenleistungen des hauseigenen Personals, z. B. der Bühnenarbeiterinnen und -arbeiter, erfolgen und die entsprechenden Kosten dem Eigenanteil zugerechnet werden. Das behut-

same Vorgehen mit vielen einzelnen Arbeitsschritten hat letztlich dem Vorhaben gutgetan, weil viel Zeit und Sorgfalt auf die Untersuchungen und Planungen verwendet werden konnte. Wichtigste Voraussetzungen für das überzeugende Gesamtergebnis waren personelle und strukturelle Kontinuitäten bei allen Beteiligten im Theater selbst, beim Intendanten und Geschäftsführer Horst-H. Filohn und beim Hausarchitekten Michael Lindenmeyer sowie die Übereinkunft mit den Denkmalbehörden, Nutzeranforderungen gegenüber der Substanzerhaltung zurückzustellen. Kolleginnen und Kollegen aus anderen Denkmalbehörden in Bundesländern in Ost und West, in denen Wandbespannungen aus Seide oder Ringkronleuchter häufiger vorkommen als in Berlin sowie Besuche der Leipziger denkmalmesse haben uns sehr geholfen, ausgewiesene mittelständische Fachfirmen zu finden.

„Gut Ding braucht Weile“ oder „Armut ist der beste Freund der Denkmalpflege“.

Literatur

- Oscar BIE, *Der Architekt Oskar Kaufmann*, Vorwort, Berlin 1928, S. IX, Tafel 105–112.
- Ruth Irmgard DALINGHAUS, *Cesar Kleins Kartons für die Intarsien im Renaissance-Theater*, Berlin 1985 (MS Magisterarbeit, Freie Universität Berlin).
- Antje HANSEN, *Oskar Kaufmann. Ein Theaterarchitekt zwischen Tradition und Moderne*, (Die Bauwerke und Kunstdenkmäler von Berlin, Bd. 28) Berlin 2001.

Anna Maria ODENTHAL, *Charlottenburg*, in: *Die Denkmalpflege* 53 (1995), S. 151/152, 159.

Anna Maria ODENTHAL, *Das Renaissance-Theater und seine ursprüngliche Raumbfassung*, in: *Denkmalpflege nach dem Mauerfall*, Berlin 1997, S. 112/113.

Max OSBORN, *Das „Renaissance-Theater“ Berlin. Eine Arbeit von Oskar Kaufmann – Berlin*, in: *Innendekoration*, 38 (1927), S. 298–310.

Max OSBORN, *Der Architekt Oskar Kaufmann*, Berlin 1928.

Steffi RECKNAGEL, *Das Renaissance Theater. Von den Zwanzigerjahren bis heute. Biografie einer Berliner Bühne*, Berlin 2002.

Friedrich SCHULTZE, *Das neue Motivhaus in Charlottenburg*, in: *Centralblatt der Bauverwaltung* 22 (1902), S. 581–584, 587.

Bildnachweis

Abb. 1, 2, 8, 9, 10: Landesdenkmalamt Berlin, Foto: Wolfgang Bittner

Abb. 3: Archiv Landesdenkmalamt Berlin (nach SCHULTZE, *Das neue Motivhaus*, 1902)

Abb. 4: Archiv Landesdenkmalamt Berlin (nach BIE, *Architekt Oskar Kaufmann*, 1928)

Abb. 5, 6, 7: Landesdenkmalamt Berlin, Foto: Wolfgang Reuss

¹ Spätere Hauptwerke waren das „Habimah“-Theater in Tel Aviv, 1935–1945 und das Madách-Theater in Budapest, 1956–1960.

² Dieses Schicksal betrifft auch die meisten der anderen Bauten und Ausbauten von Oskar Kaufmann, nicht nur in Berlin. Sein Archiv ist nicht überliefert. Lediglich Teile des Nachlasses seines Landsmanns und engsten Mitarbeiters, Eugen Stolzer (1886–1958), bzw. von dessen Frau, Judith Stolzer-Segall (1904–1990), sind in einem Privatarchiv in Tel Aviv erhalten. Die Bauakten – wenn sie denn überhaupt vorhanden sind – enthalten natürlich keine Angaben über die nicht genehmigungspflichtigen Innenausstattungen. Die zeitgenössischen Veröffentlichungen in den einschlägigen Architekturzeitungen sind daher mit ihren Beschreibungen und Abbildungen von unschätzbarem Wert. Für das Renaissance-Theater ist vor allem ein Bericht des Kunstkritikers Max Osborn von 1927 zu erwähnen, der seine großformatigen und detaillierten Schwarz-Weiß-Abbildungen mit ausführlichen Angaben zu den verwendeten Farben und Materialien versehen hat (OSBORN, *Das „Renaissance-Theater“*, 1927, S. 298–310).

³ Nach Plänen von Arnold von Goedecke (Lebensdaten unbek.) in einem von der Architekten-sozietät Konrad Reimer (1853–1912) und Friedrich Körte (1854–1934) 1902 errichteten, 1919 von Otto Berlich (Lebensdaten unbek.) zum Kino umgebauten Vereinshaus der Studen-

tenverbindung „Motiv“. Die Eröffnung wird also im Oktober 2022 genau vor 100 Jahren erfolgt sein.

⁴ 1937 erfolgten Veränderungen der Fassaden und Umbauten vor allem der oberen Geschosse durch Ernst Bechler (Lebensdaten unbek.) für die Unterbringung der Reichsschrifttumskammer und des Wehrbezirkskommandos X.

⁵ Lebensdaten unbek.

⁶ RECKNAGEL, *Das Renaissance-Theater*, 2002, S. 40 berichtet, dass Boleslaw Barlog einmal gesagt haben soll, „das Renaissance-Theater sei das hübscheste Theater Berlins, nur die Bühne habe man vergessen“.

⁷ OSBORN, *Oskar Kaufmann*, 1928, S. XIII.

⁸ Beteiligt war seit 1979 das Büro Steiner Architektur-GmbH, Berlin: Kassenhalle, Bühne.

⁹ Fa. Nüthen Restaurierungen, Erfurt, seinerzeit noch ein Ableger der Fa. Ochsenfarth, Paderborn.

¹⁰ OSBORN, *Das „Renaissance-Theater“*, 1927, S. 300.

¹¹ Allerdings sind einige im Lauf der Zeit verloren gegangen. Das Bestiarium (Kamel, Hase, Gänse, Nashorn, Schnecke) bestand ursprünglich aus 21 Reliefs, erhalten sind acht.

¹² OSBORN, *Das „Renaissance-Theater“*, 1927, S. 300: „in einer Farbe zwischen Rosa und hellem Heliotrop“.

¹³ Ebd. Die Polster der Sitzreihen sind grün; Vorhang und Logen-Gardinen aus rotem Samt. Zur Akustik schreibt Osborn, ebd.: „Die Akustik glänzend, denn man sitzt wie in einer großen Violine.“

IV
Das Theater als Maschinerie –
Nachkriegsmoderne unter Veränderungsdruck



Einführung

Andrea Jürges

Insbesondere in der Nachkriegszeit sind Theater Kristallisationspunkte einer städtischen Gesellschaft, die sich nach 1945 neu formierte. Sie stehen natürlich auch für einen Neubeginn, für einen Demokratisierungsprozess. Hierbei nahmen die Alliierten mit ihrem Re-education-Programm wesentlich auf die Bildungslandschaft und auch auf die Kultur Einfluss.

Wie aktuell ist das Theater der Nachkriegszeit heute? Was ist wichtig für einen zeitgemäßen Umgang? Wie sieht das heutige Theater in den Gebäuden der fünfziger, sechziger, siebziger Jahre aus?

Die Einführung gibt einen kleinen Überblick über die wesentlichen Themenfelder anhand mehrerer, unterschiedli-

cher Theater-, Opern- und Konzerthäuser, beginnend mit der Theaterdoppelanlage in Frankfurt am Main:

Städtische Bühnen Frankfurt (Abb. 1–4)

Am Willy-Brandt-Platz sind heute sowohl die Oper als auch das Schauspiel Frankfurt untergebracht. Der Gebäudekomplex, der einen ganzen Straßenblock einnimmt, besteht eigentlich aus insgesamt 100 Jahren Baugeschichte: mit Fundamenten und Grundmauern des Schauspiels von 1902 und mit Bauteilen aus der Zeit des Wiederaufbaus als Oper in den 1950er Jahren – bereits mit neuem Bühnenbereich und



Abb. 1 Die Größe und Komplexität der Städtischen Bühnen ist am besten mittels eines Luftbilds der bestehenden Theaterdoppelanlage in Frankfurt am Main lesbar

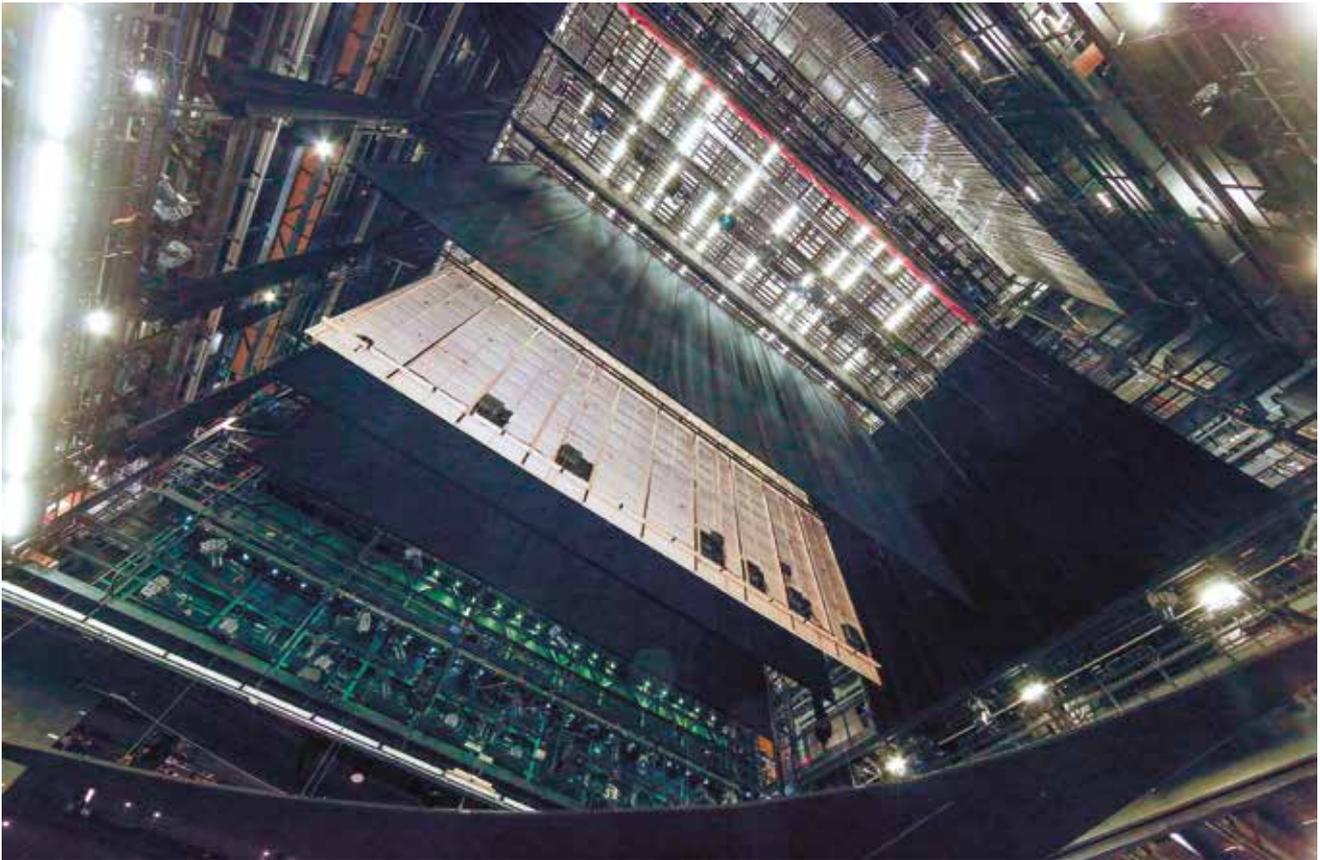


Abb. 2 Blick in einen der Bühnentürme

neuem Opernmagazin. Die bis heute sichtbarste Ergänzung eröffnete 1963 mit dem neuen Schauspiel, dem gemeinsamen gläsernen Foyer und weiteren Neubauten im Osten und Westen für Garderoben und Verwaltung.

Nach Umbau und Brand in der Oper wurde der Komplex in den 1990ern unter anderem um einen neuen Ballettprobensaal ergänzt. Neue Werkstattbereiche kamen 2010 hinzu. Umbauten innerhalb der Doppelanlage sind nach Bedarf oder Notwendigkeit (z. B. durch neue Brandschutzbestimmungen) ausgeführt worden. Das Wolkenfoyer mit Eingangsbauwerk wurde im Dezember 2020 für denkmalgeschützt erklärt.

In der Theaterdoppelanlage sind neben den beiden Bühnen für Oper und Schauspiel auch die Kammerspiele sowie Arbeitsplätze für aktuell rund 1 100 Mitarbeiter:innen der Städtischen Bühnen Frankfurt untergebracht. Hier befinden sich alle für einen Theater- und Opernbetrieb notwendigen Funktionen: Produktionswerkstätten, Proebühnen, Künstlergarderoben, Büros als auch die verschiedenen Besucherbereiche von der Kasse bis zu den Foyers.

Seit 2011 steht die Frage im Raum, was für einen sicheren Weiterbetrieb an Instandhaltungsmaßnahmen notwendig ist. In einer daraus resultierenden umfassenden Machbarkeitsstudie ist die Doppelanlage detailliert untersucht worden. Die Ergebnisse wurden 2017 veröffentlicht. Die Kosten für eine Sanierung wurden darin mit rund 850 bis 900 Millionen Euro ermittelt. Eine Neubauvariante ergab ähnliche Kostenprognosen. Darin waren neben den Baukosten auch die Kosten für die zu erwartende Baupreissteigerung sowie

Risikozuschläge und Kosten für ein Interim berücksichtigt.

Diese Machbarkeitsstudie legte im Detail den Umfang der notwendigen Sanierungsmaßnahmen offen: überalterte Haustechnik, notwendige Anpassungen im Brandschutz, nicht-richtlinienkonforme Arbeitsplätze sowie grundlegende funktionale Mängel, die die Theaterdoppelanlage in sich trägt.

Die Kunst des Theater- und Opernbetriebs ist es, dass die Zuschauer davon wenig mitbekommen. Wir als Zuschauer sehen und nutzen grundsätzlich nur rund 20 bis 25 Prozent der Flächen, die in der Theaterdoppelanlage am Willy-Brandt-Platz vorhanden sind: Eingangs- und Foyer-Bereiche sowie Zuschauerraum mit Sicht auf Ausschnitte der Bühnen. Die anderen circa 80 Prozent der insgesamt über 44 000 m² Nutzfläche sind für das Entstehen der Produktionen notwendig und essentiell. Damit wir als Zuschauer die Magie der Aufführung erleben können, braucht es:

- Bühnentechnik: Obermaschinerie, Unterbühne, Untermaschinerie, Scheinwerfer, Tontechnik, Steuerungstechnik.
- Des Weiteren natürlich alles für die Bühnenbilder und Kostüme aus den verschiedenen Werkstätten: Schreinerei, Schlosserei, Näherei, Plastiker, Malersaal, Rüstungsmeisterei, Kostümabteilung.
- Für Schauspieler und Sänger sind Garderoben und Proebühnen notwendig. Das Orchester – und der Chor – benötigen ebenfalls Proberäume, Einstimmzimmer und Aufenthaltsräume.
- Und damit alles laufen kann, die Haustechnik: Lüftungen, Klimaanlage, Heizungen, Strom, Notbeleuchtung,



Abb. 3 und 4 Exemplarische Aufnahmen für gebäudetechnische Anlagen und Leitungen

Wasser, Abwasser, Kilometer um Kilometer Rohre, Kanäle und Kabel, die die Theaterdoppelanlage durchziehen.

Insgesamt arbeiten in der Theaterdoppelanlage über 1 100 Mitarbeiter:innen. Nicht nur zu Aufführungszeiten, sondern auch den gesamten Tag über herrscht hier Hochbetrieb, aktuell eher „im Verborgenen“; für Passanten nicht sichtbar. Und erst am Abend zu den Aufführungszeiten leuchtet die Theaterdoppelanlage und öffnet sich den Besucher:innen: für rund 1300 in der Oper, 680 im Schauspiel und rund 180 in den Kammerspielen.

Während die Bühnentechnik in gutem Zustand ist – da sowohl die Opernbühne als auch die Schauspielbühne bereits überholt wurden – drohen die haustechnischen Anlagen mit jedem weiteren Betriebsjahr vermehrt mit Ausfällen. Technische Anlagen werden nach 25 bis 30 Jahren anfälliger für Störungen. Wenn z. B. eine Lüftungsanlage ausfällt, muss unter Umständen die angesetzte Vorstellung ausfallen. Nachdem die Lüftungsanlage einer – innenliegenden – Probebühne ausfiel, konnte diese bis zur Installation einer neuen Anlage nicht genutzt werden. Das bedeutet merkliche Einschränkungen des künstlerischen Betriebs. Die neue Lüftungsanlage ist rund dreimal größer als die alte und brachte auch neue Kanalquerschnitte mit sich, d. h. der „simple“ Austausch erforderte größere Baumaßnahmen, die entsprechend Zeit benötigten.

Eine Sanierung der Theaterdoppelanlage mit dem notwendigen Austausch der technischen Anlagen würde in jedem Fall das „Anfassen“ von 80 Prozent der Bausubstanz erfordern. Das ist der Grund, warum eine Sanierung immer kostenintensiv und mit vielen Risiken und Unwägbarkeiten behaftet ist. Das haben alle bisherigen Untersuchungen ergeben. Gleichzeitig können bestehende schwerwiegende funktionale Mängel der Theaterdoppelanlage bei keiner Sanierung ausgeräumt werden.

Daraufhin haben die Stadtverordneten der Stadt Frankfurt im Januar 2020 entschieden, eine Sanierung nicht weiter zu verfolgen, sondern mögliche Neubauvarianten zu beleuchten.

Elbphilharmonie Hamburg

Ein weiteres komplexes Projekt stellt die Elbphilharmonie dar: ein Konzertsaal für 2 100 Zuschauer, der auf einem alten Speicher steht, welcher wiederum heute vor allem als Parkhaus dient. Flankiert wird der Konzertsaal von einem Hotel und Wohnungen – ein Leuchtturmprojekt, das den Blick auf Hamburg verändert hat. Ein Konzertsaal benötigt ungleich weniger Bühnentechnik und Produktionsbereiche. Aber auch er braucht Beleuchtungs-, Ton- und Medientechnik sowie haustechnische Anlagen, damit ein Betrieb möglich ist.

Düsseldorfer Schauspielhaus

Das Düsseldorfer Schauspielhaus illustriert ein weiteres relevantes Thema sehr gut, nämlich die Frage der architektonischen Qualität, die in den Debatten zu Sanierung oder Neubau eine große Rolle spielen sollte, sogar muss. Architektur „muss“ ja vieles können. Der eine Aspekt ist die Funktionalität: Funktioniert das Gebäude nach den heutigen Anforderungen? Was gibt es für Anforderungen? Was braucht der Betrieb? Was braucht die Stadtgesellschaft für solche öffentlichen Gebäude? Mindestens genauso relevant ist die Qualität der Architektur, auch für alle Denkmalpfleger und Denkmalschützer, die die Aufnahme eines Gebäudes in die Denkmallisten natürlich auch gegenüber der Gesellschaft vertreten können müssen.

Bernhard Pfau, Architekt des Düsseldorfer Schauspielhauses, das 1970 fertiggestellt wurde, vertrat die Auffassung – und hatte den Anspruch –, dass ein Theater in KEINEM Fall einer anderen Nutzung ähnlich sehen kann/soll: Ein Theater muss deutlich eine andere Gestalt haben als z. B. ein Bürogebäude oder ein Kaufhaus. Das ist Bernhard Pfau mit diesem Haus sicherlich gelungen: Die freistehende, dynamische Gebäudeskulptur beherbergt Großes und Kleines Haus des Düsseldorfer Schauspiels. Dieses singuläre Bauwerk ist gerade im Zusammenspiel mit dem benachbarten Thyssen-Hochhaus eine ikonische Architektur für Düsseldorf. So steht es auch seit 1998 unter Denkmalschutz.

Insgesamt gab es drei Sanierungsphasen seit 2009. Die letzte Sanierung, die der Fassaden und der öffentlichen Bereiche, wurde gerade unter Federführung von Ingenhoven Architects abgeschlossen. In enger Abstimmung mit der Denkmalpflege ist es gelungen, die besonderen architektonischen Qualitäten (wieder) herauszuarbeiten und gleichzeitig der Forderung nach weiterer Öffnung des Hauses zur Stadt zu ermöglichen: Heute präsentiert sich das Haus aufgeräumt, neu geordnet und wunderbar offen, sogar offener als je zuvor.

Wir sprechen die ganze Zeit darüber, was die Belange der Denkmalpflege sind, was die Bedürfnisse der Betriebe an die Theater- und Opernhäuser sind, was die Erfüllung der aktuellen, rechtlichen Anforderungen für eine Sanierung bedeutet. Gleichzeitig ändern sich auch die Anforderungen von Seiten der Stadtgesellschaft, weil sich diese verändert. Und die Pandemie hat noch mal den Bedarf nach öffentlichen, konsumfreien Orten besonders deutlich gemacht. Es gibt aktuell den vielfach geäußerten Wunsch, dass die Häuser nicht mehr so hermetisch abgeschlossen sind, wie das vielleicht früher üblich war, wenn keine Aufführungen stattfanden. Gewünscht wird die Möglichkeit, dass die Häuser offen sind und als dritte Orte funktionieren, die nicht Konsumtempel sind. Offene Häuser, damit wir uns als Stadtgesellschaft dort treffen und miteinander in Austausch kommen können.

Heute zeigt sich das Erdgeschoss mit den ausgewählten Gläsern offen und durchlässig. Das Kassenhaus ist entfernt worden, und das Foyer des Schauspielhauses ist heute – wenn möglich – tatsächlich tagsüber offen.

Ergänzt wurde das Foyer mit einer Medienwand hinter der zum Gründgens-Platz gerichteten Glasfassade – eine moderne, passende und gleichzeitig „geordnete“ Möglichkeit, die Aufführungen anzukündigen. So wird beim Besucher oder auch beim zufälligen Passanten das Interesse am Programm geweckt. Davor befindet sich heute der Bereich für den Programmverkauf mit den Besuchergarderoben anschließend, nun in veränderter, dunkler Optik. Die bewegten Relief-Formen – als Kunst am Bau – sind heute wieder sorgfältig restauriert und in Szene gesetzt. Das Foyer heute wirkt heute sehr offen, leicht und transparent nach draußen, ergänzt durch einen neuen Vorhang für einen möglichen Abschluss des Foyers. Dies ist ein neues Element, das sich gleichzeitig gut in das sorgsam sanierte und aufgeräumte Foyer einfügt.

Insgesamt ist das Düsseldorfer Schauspielhaus ein sehr gelungenes Beispiel für den Erhalt und die Sanierung von herausragender, einzigartiger Architektur, bei der gleichzeitig die heutigen Anforderungen sensibel integriert und umgesetzt werden konnten. Hier hat der Architekt eng mit dem Nutzer und dem Denkmalschutz zusammengearbeitet, und das Ergebnis lässt aufgetretene Schwierigkeiten beim Bauen und Sanieren vergessen.

Bühnen Köln (Abb. 5 und 6)

Ein (weiteres) ikonisches Gebäudeensemble. Im Besonderen die Oper Köln ist ein interessantes Unikat – und bis heute ist die Gestalt umstritten. Bereits seit 1989 ist das Ensemble unter Denkmalschutz gestellt. Die Sanierung, 2012 begonnen, ist bislang noch nicht abgeschlossen. Warum? Wo „steckt



Abb. 5 Blick von der Opernbühne in den Zuschauersaal



Abb. 6 Innenraum des Schauspielhauses während der laufenden Sanierung

der Teufel im Detail“? Die Bühnentechnik ist bereits eingebaut. Das Opernfoyer wird liebevoll zurückgeführt auf die originale Farbigkeit. Die Zuschauerräume werden ebenfalls sorgfältig renoviert. Der Sichtbeton außen ist als solcher wieder erlebbar. Die 1980er und 1990er Jahre waren nicht immer freundlich in ihren Umgestaltungen ...

Die Oper wurde 1957 fertig gestellt, das Schauspiel folgte 1962, bewusst an einem neuen Ort in der Stadt – ein Neuanfang nach dem 2. Weltkrieg.

Von außen sieht die Sanierung bereits ziemlich abgeschlossen aus – die Fassaden sind renoviert, der kleine Offenbachplatz ist wieder geschlossen, die neue Kinderoper eingebaut, die Bühnentechnik funktionsfähig. In den Opernterrassen konnte bereits die neue Werkraumbühne als „Außenspielstätte am Offenbachplatz“ genutzt werden, ebenso wie das Café.

„Nur“ die Haustechnik ist noch nicht betriebsbereit. Nur? Eben nicht nur. Ohne funktionierende Haustechnik kann keine Aufführung mit Zuschauern stattfinden. Die notwendigen, neuen haustechnischen Anlagen benötigen mehr Raum als

die alten. Etwas zusätzlichen Raum hat man unterirdisch im Zuge der Sanierung schaffen können. Von den Haustechnikzentralen müssen dann Leitungen, Rohre und – vor allem voluminösere – Kanäle durch die Gebäude verlegt werden, ohne andere Leitungen, Rohre, Kanäle zu stören oder zu behindern, d. h. „kollisionsfrei“. Dies war in der vorangegangenen Planungs- und Bauzeit nicht erfolgreich gelöst worden.

Mit Neu-Aufsetzung des Projekts ist die Gebäudetechnik neu geplant worden. Unter anderem wurde beispielsweise ein zusätzlicher Schacht „neu eingebaut“, um die vertikale Verteilung der Kabel, Rohre und Kanäle zu verbessern. Die bereits verbaute Gebäudetechnik wurde (teilweise) wieder ausgebaut, da eine Revisionsfähigkeit der Anlagen bislang nicht gegeben war.

Die Sanierung der Bühnen Köln zeigt sehr deutlich die Risiken und Herausforderungen, die entstehen können. Diese treten nicht singular bei den Bühnen Köln auf. Im Gegenteil: Für jede Sanierung einer Spielstätte sind diese Risiken und Herausforderungen inhärent, und es kann der Technik daher nicht genug Aufmerksamkeit gewidmet werden – wenn man weiterhin funktionsfähige und nutzbare Spielstätten haben möchte.

Nationaltheater Mannheim

Ein weiteres Haus, das noch vor der Sanierung steht, ist das Nationaltheater Mannheim. Der langgestreckte Bau beherbergt zwei Bühnen, Oper und Schauspiel, die im Zentrum der Doppelanlage liegen. Sie teilen sich einen breiten Anlieferkorridor. Eine „klare Kiste“ – nicht nur in der Form, sondern auch mit Einblicken: Das Foyer ist im Erdgeschoss an den Längsseiten verglast und öffnet sich damit für Besucher und Passanten – im Gegensatz zur Frankfurter Doppelanlage. Das Foyer mit Bar und Garderobe wird von beiden Spielstätten gleichermaßen genutzt. Vorgelagert findet sich – auch mit großzügigen Glasfassaden – das Theaterrestaurant mit Blick auf den Goetheplatz. Die Zugänge zu den Zuschauerräumen finden sich in den Obergeschossen, mit jeweils noch einem eigenen kleineren Foyer und großen Fensterflächen an den Schmalseiten der Doppelanlage, die das Treiben im Foyer nach außen in die Stadt transportieren und von innen den Blick auf die Umgebung freigeben. Auch hier haben seit Eröffnung des Nationaltheaters im Jahr 1957 viele kleinere Umbauten stattgefunden. Die Werkstätten und weitere Räumlichkeiten liegen in einer Nebenstraße in der Nähe.

Auch das Nationaltheater steht nach über 60 Jahren Betrieb vor einer Generalsanierung. Erneut gilt es, unter anderem die haustechnischen Anlagen zu erneuern und die Arbeitsplätze gemäß der geltenden Arbeitsstättenrichtlinien herzurichten.

National Theatre London (Abb. 7)

Eine Spielstätte, die bereits als offener Ort konzipiert wurde, ist das National Theatre in London. Das Foyer ist auch tagsüber frei zugänglich. Ein bemerkenswertes Gebäude, das bisher nur teilweise saniert – und erweitert – wurde. Herausstellen möchte ich den ‚Conservation Management Plan‘,



Abb. 7 Das National Theatre London hat zusammen mit den Architekten Haworth Tompkins einen umfassenden „Conservation Management Plan“ erstellt.

den die Architekten Haworth Tompkins in Zusammenarbeit mit den relevanten Projektbeteiligten vor Beginn der Sanierungsarbeiten erstellt und abgestimmt haben. Dieser Beteiligungsprozess stellte sicher, dass alle, vom Bühnenbetrieb bis zu den Denkmalschützern, die Ergebnisse teilen können. Auf knapp 300 Seiten werden die Baugeschichte sowie die unterschiedlichen Bereiche des National Theatre kurz vorgestellt. Im ‚Conservation Management Plan‘ wird für jeden Bereich die Denkmalrelevanz und der Umgang, d. h. das Bearbeitungsspektrum mit den jeweiligen Oberflächen und Nutzungen definiert. Damit ist der Management Plan nicht nur die Grundlage für die von Haworth Tompkins verantwortete Teilsanierung, sondern auch für zukünftige Sanierungen und Umbauten. Er steht außerdem auf der Website des National Theatre für die interessierte Öffentlichkeit zur Verfügung. Sehr übersichtlich und nachvollziehbar wird die jeweilige Einordnung in die Schutzkategorie – A bis E – erläutert.

Dieser Plan ist ein Vorbild für die Sanierung denkmalgeschützter Theater- und Opernbauten. Hier wurden die Notwendigkeiten für Beteiligung und Kommunikation von Beginn an erkannt und berücksichtigt. So konnte einerseits eine gute Balance zwischen denkmalschutzrechtlichen Belangen und Anforderungen aus dem Theaterbetrieb gefunden werden. Andererseits wird mit der Veröffentlichung des ‚Conservation Management Plan‘ die Chance genutzt, architektonische Qualitäten und Denkmalschutz einer breiten Öffentlichkeit vorzustellen. In der Erstellung solcher klar und verständlich strukturierter Dokumente sehe ich eine erste Möglichkeit, die breite Öffentlichkeit für Fragen und Themen des Denkmalschutzes zu sensibilisieren. Eine solche Veröffentlichung wird idealerweise von weiteren Kommunikationsmaßnahmen – von Pressekonferenzen bis zu Führungen – begleitet, für eine möglichst gute Übersetzung der Inhalte für die unterschiedlichen Interessensgruppen.

In der von Haworth Tompkins verantworteten Sanierung und Erweiterung ist die kleinste Bühne zu eine Werkraumbühne umgebaut worden – das heutige ‚Dorfman Theatre‘. Das Foyer wurde entsprechend des ‚Conservation Management Plan‘ sorgfältig von Einbauten befreit und das ur-

sprüngliche Gestaltungskonzept wieder herausgearbeitet. Andere Bereiche hingegen sind komplett umgebaut bzw. umgenutzt worden: In den vormaligen Werkstätten konnte ein neuer ‚Education‘-Bereich eingerichtet werden. Neue Werkstätten sind im Süden des Theaterareals in einen Neubau gezogen, der Passanten einen Einblick in die Produktionsprozesse ermöglicht.

Kulturpalast Dresden (Abb. 8)

Der Kulturpalast Dresden als Beispiel aus Ostdeutschland ist „nur“ eine Philharmonie, kein Theater, kein Opernhaus. Gleichzeitig ist er mehr. Er steht exemplarisch für einen gelungenen Umbau und gleichzeitig für die aktuell gewünschte Offenheit von Kulturbauten. Es handelt sich um ein Gebäude, das an die Schauseite der Frankfurter Doppelanlage erinnert und auch aus den 1960er Jahren stammt. Es ist ein gutes Beispiel der DDR-Moderne und des International Style: Die klare Transparenz und Offenheit über alle Geschosse in Richtung Stadt ist in der Konsequenz selten zu finden. Der Umbau erforderte Fingerspitzengefühl bei gleichzeitig großem Aufwand: der vorherige Mehrzwecksaal selbst wurde ausgebaut und ein neuer, akustisch auf das philharmonische Orchester zugeschnittener Saal hineingebaut. Andere Bereiche wie z. B. die Foyers sind sorgfältig restauriert worden – die Leuchten, das Mosaik, die Farbigkeit der Teppichböden. Hier sind außerdem eine Bibliothek, Ausstellungsbereiche, Gastronomie sowie eine weitere Bühne untergebracht. Dementsprechend ergibt es sich ganz selbstverständlich, dass dieses Gebäude tagsüber und abends belebt ist.



Abb. 8 Der Kulturpalast Dresden nach Sanierung und Umbau

Theater Münster (Abb. 9)

Sicherlich einen bemerkenswerten Beitrag liefert das erste nach dem Zweiten Weltkrieg erbaute Theater, das Theater in Münster: 1956 eröffnet, integriert der Bau die Fassade seines Vorgängerbaus. Der Neubau öffnet sich mehrfach zu seiner Umgebung: Das Foyer ist über drei Geschosse verglast. An der Längsseite staffeln sich die betrieblichen Bereiche hintereinander. Diese Auffächerung ermöglicht wiederum ge-



Abb. 9 Theater Münster im Eröffnungsjahr 1956

bäudehohe Glasflächen, die Ein- und Ausblicke erlauben. Es wurde auch auf die „Rückseiten“ des Theaters große Sorgfalt in der Gestaltung verwandt. Einzigartig ist zudem der Einbezug der alten Fassade in den Vorbereich des neuen Theaters – es fasst den Außenbereich des oberen Foyers und schafft einen intimen Theaterplatz. Auch das Theater Münster benötigt eine Auffrischung, heute unzulängliche Bereiche müssen saniert werden.

Everyman Theatre Liverpool (Abb. 10)

Apropos alt und neu: Als ein letztes relevantes Beispiel noch mal ein Blick nach England, zum Everyman Theatre in Liverpool. Auch dieses Theater hat sorgfältig gestaltete und gleichzeitig funktionale Rückseiten. Es ist ein Neubau, nicht aus der Nachkriegszeit, sondern in den 2000-er Jahren neu gebaut. Und es demonstriert einen weiteren Aspekt, der für Theater- und Opernbauten von großer Relevanz ist: der Standort und die Rolle, die der Ort für die Stadtgesellschaft, also für die Besucher, aber auch für die Nicht-Besucher spielt. Der Standort ist für die Akzeptanz wichtig. Das zeigt das neue Everyman Theatre ganz wunderbar – und zum wiederholten Male. Das Theater ist das dritte Haus am selben Standort. Angefangen hat das Everyman Theatre in einer ehemaligen Kirche mit historischer Fassade. In den 1970er Jahren wandelte sich das Erscheinungsbild und der Brutalismus demonstrierte die Aktualität und Progressivität des Everyman Theatre am selben Ort.

Nach einer Fusion mit einem weiteren Liverpools Theater fiel nach vielfältigen Überlegungen, Untersuchungen und Diskussionen die Entscheidung, ein neues Theater zu bauen – wiederum am selben Ort. Der Standort war und ist in der Stadtgesellschaft etabliert. Heute ist das Everyman Theatre ein sehr offenes Haus: Das Foyer mit Café/Bar und Writers' Room ist den ganzen Tag geöffnet. Die Probephase ist offen für die Vereine in der Umgebung. Die Backsteine im neuen Theater sind aus dem Vorgängerbau. So entstand



Abb. 10 Das Everyman Theatre in Liverpool – das dritte Gebäude am selben Ort, heute ein offenes Haus

ein nachhaltiges, zukunftsfähiges Gebäude, das gleichzeitig Traditionelles – Backsteine und Standort – gut zu integrieren und für sich zu nutzen weiß.

Interessant ist noch ein weiteres Feature: Das Theater wird natürlich belüftet mithilfe des Kamineffekts. Das ist für das relativ kleine Haus – für nur 400 Zuschauer – möglich – im Vergleich zu wesentlich größeren Häusern wie Frankfurt, Köln, Stuttgart oder Berlin. In Anbetracht der Tatsache, dass aktuell Sanierungen vor allem für die Unterbringung neuer haustechnischer Anlagen eine große Herausforderung darstellen, ist es möglicherweise sinnvoll, über die Frage, wieviel weniger Technik möglich ist, nachzudenken.

Ich hoffe, dieser Ausflug mit Einblicken in verschiedene Theater- und Opernbauten hat die relevanten Themen für diese Kulturbauten verdeutlicht: Theater- und Operngebäude sind hochkomplex, da sie in sich Handwerks-/Produktions-Betrieb mit künstlerischem Betrieb, Verwaltung und Versammlungsstätten vereinen müssen. Die Häuser müssen für die vielfältigen Nutzungen funktionale, rechtskonforme Arbeitsplätze anbieten, und Sanierungen/Umbauten müssen einen zukunftsfähigen Betrieb sicherstellen.

Gleichzeitig sind Theater und Opernbauten wichtige Versammlungsorte für die städtische Gesellschaft. Gerade heute müssen sie mehr denn je sich der Stadtgesellschaft öffnen und – idealerweise – als sogenannte dritte Orte konsumfreie Räume bieten.

Als Nuklei für die Stadtgesellschaft kommt der Gestaltung und der architektonischen Qualität eine große Bedeutung zu. Sie sind Identifikationspunkte für die Stadtgesellschaft und, wenn möglich, für die ganze Bevölkerung, und darüber hinaus Anziehungspunkte, möglicherweise Leuchttürme, weit über die Stadt hinaus.

Abbildungen bzw. weitere Beispiele unter:
grossooper-vieltheater.de

Bildnachweis

Abb. 1–4: Foto Uwe Dettmar
 Abb. 5 und 6: © Bühnen Köln
 Abb. 7 und 10: Foto Philip Vile
 Abb. 8: Foto Christian Gahl
 Abb. 9: © Theater Münster

Ein zäher erster Akt für den Denkmalschutz: die Städtischen Bühnen in Frankfurt am Main

Marco Popp

Nur wenige Bauvorhaben in der prosperierenden Mainmetropole haben in den vergangenen Jahren eine derart lebhaft diskutierte Diskussion hervorgerufen wie der geplante Neubau der Städtischen Bühnen in Frankfurt. Von einem kompletten Neubau – teils auch an anderer Stelle – über eine Sanierung des Bestandsgebäudes bis hin zur Rekonstruktion des nur noch fragmentarisch erhaltenen Vorgängerbaus aus der wilhelminischen Ära gab und gibt es Befürworter und Gegner für jede dieser Optionen.

Um die besondere Problematik der Anlage zu verstehen, ist zunächst ein kurzer Blick in ihre Entstehungsgeschichte nötig.

Die Baugeschichte der Anlage¹

Ab 1802 entstand anstelle der Befestigungsanlagen um die Stadt ein ausgedehnter Grüngürtel aus Gärten und Parks. Nur selten wurden Neubauten innerhalb der Grünanlage er-

richtet.² Kurz vor der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert gestattete die Stadtverordnetenversammlung beim früheren Mainzer Bollwerk eine Bebauung der Grünfläche mit dem 1899–1902 errichteten Schauspielhaus nach einem Entwurf des Theaterarchitekten Heinrich Seeling. Er wählte dafür am Außenbau Formen der Neorenaissance, im Inneren eher des Neorokoko, kombiniert mit Elementen des Jugendstils. Der Eingangsbereich mit der repräsentativen Hauptfassade war nach Norden zur Gallusanlage hin ausgerichtet. Eine monumentale, an den Berliner Reichstag erinnernde Kuppel im Süden des Gebäudes sollte dem Bau wohl eine staatstragende Wirkung verleihen.

Ein Luftangriff zerstörte im Januar 1944 insbesondere diese Kuppel mit der darunterliegenden Bühnentechnik, während vor allem die Nordfassade nur verhältnismäßig geringe Schäden davontrug. 1948–1951 erfolgte der Wiederaufbau, bei dem man das Bühnenhaus im Süden völlig neu errichtete.³

1956 begann die Planung zum Ausbau des Gebäudes zu einer sog. Theaterdoppelanlage, mit der man 1958 den Ar-



Abb. 1 Nächtlicher Blick von Nordwesten auf das Foyer, Aufnahme 1963, Foto: Jupp Faust

chitekten Otto Apel beauftragte.⁴ Das alte Schauspielhaus sollte fortan als Opernhaus genutzt werden. Durch Hinzunahme eines kriegszerstörten Baufeldes war genügend Fläche vorhanden, um östlich anschließend zugleich ein neues Schauspielhaus zu errichten. Beim alten historischen Schauspielhaus wurde die reich dekorierte, plötzlich vermeintlich schadhafte Fassadenverkleidung ebenso wie die Raumdekoration im Inneren bis auf wenige Reste beseitigt, der tragende Rohbau jedoch weitgehend übernommen.

Der Gebäudekomplex erhielt stattdessen eine neue, knapp 120 Meter lange vorgeblendete Fassade mit einem verglasten, gleichsam schwebenden Foyer auf Stahlbetonstützen im ersten Obergeschoss, das beide Nutzungseinheiten verklammert und nach Norden zur Wallanlage repräsentativ in Szene setzt (Abb. 1). Anregungen hierfür lieferten wohl Entwürfe u. a. von Mies van der Rohe und Walter Ruhbau.⁵ Die nach wie vor getrennten Eingänge in beide Häuser befinden sich weit zurückgesetzt unter dem Glasriegel in einer weitgehend geschlossenen Wandscheibe. Treppen geleiten den Besucher nach dem Eintritt hinauf in die lichtdurchflutete Foyerhalle (Abb. 2). Während die gründerzeitliche Raumstruktur der Oper weitgehend übernommen wurde, wagte Apel beim Theater ein modernes Spiel mit den Treppenanlagen, die er in den Luftraum des Foyers regelrecht hineinkomponierte (Abb. 3). Ausgestattet wurde der Raum mit den sog. „Goldwolken“ des ungarischen Künstlers Zoltán Kemény – aus Kupferblech gefertigte Bündelungen verschieden großer Zylinder, die man von der blau gefassten Decke abhing – und einem Gemälde von Marc Chagall, das bereits 1959 in Auftrag gegeben worden war und für das man in der Mitte des Foyerriegels einen eigenen Saal abtrennte. Der britische Bildhauer Henry Moore lieferte darüber hinaus die Plastik einer abstrahierten menschlichen Figur, die einstmals im zur Oper gehörigen Teil des Foyers aufgestellt war.⁶

Nur durch das Foyer vermittelt der Baukomplex nach Norden den Eindruck einer zusammengehörigen funktionalen Einheit beider Häuser. Bei den Seitenansichten, aus der Luft oder im Inneren wird schnell deutlich, dass dies täuscht und es dem neuen Schauspielhaus nicht gelang, mit der Oper eine Gesamtskulptur zu bilden.⁷

Eingriffe in den Gebäudebestand erfolgten bald nach der Fertigstellung des Komplexes im Dezember 1963 kontinuierlich.⁸ 1986/87 erfuhr die Oper tiefgreifende Umbauten im Zuschauerraum. Nur wenige Wochen nach der Wiedereröffnung zerstörte ein Großbrand den Bühnenbereich weitgehend. Bis 1991 erfolgte der Wiederaufbau, bei dem es zu erheblichen baulichen Eingriffen auch im Foyer kam. Durch den Einbau einer Holzbühne schuf man im westlichen Opernteil des Foyers eine zusätzliche Spielstätte. Glasbrüstungen wurden teils durch geschlossene ersetzt, Brandschutztüren trennten nun den Foyerraum von den Zugangsbereichen zu den Rängen, das bis dahin offene Raumkontinuum war Vergangenheit.

Ähnlich gravierend waren die Veränderungen im östlichen, zum Schauspiel gehörigen Bereich des Foyers. Neu gestaltet wurde die schon länger umstrittene, als zu dramatisch empfundene Treppenanlage von der Garderobe hinauf zum Foyer, der Kassenbereich sowie die Galerien des Schauspiels zum Foyerraum und die zugehörigen Treppen-



Abb. 2 Theater, ursprüngliche Treppenanlage vom Garderobebereich hinauf in den östlichen Teil des Foyers, Aufnahme 1963, Foto: Ulfert Beckert



Abb. 3 Blick vom Theaterbereich des Foyers durch den mit Glaswänden abgetrennten Chagall-Saal nach Westen; links ein Teil der ursprünglichen Treppenanlagen zu den Rängen, im Vordergrund Hocker der ursprünglichen, 1982 beseitigten Möblierung, Aufnahme 1963, Foto: Ulfert Beckert



Abb. 4 Heutiger Blick vom Theaterbereich des Foyers hinunter in den ehemaligen Garderobebereich; die ehemals breite Freitreppe wurde durch eine neue Treppenanlage ersetzt, Aufnahme 2021



Abb. 5 Heutiger Blick vom Theaterbereich des Foyers nach Westen: Die Treppenanlagen zu den Rängen wurden in zurückgezogener Position neugestaltet und an früherer Stelle durch einen in den Luftraum einschwingenden Balkon ersetzt, Aufnahme 2021

anlagen, womit sich der Raumeindruck des Foyers auf der Südseite völlig änderte (Abb. 4 und 5).

Umbauten erfolgten auch am Außenbau. So wurde die Travertinverkleidung des Erdgeschosses gegen neue Granitplatten ersetzt; die Stahlbetonstützen hatten schon 1974 eine robuste Verkleidung mit Aluminiumpaneelen erhalten.

Zusammenfassend muss bilanziert werden, dass vom Foyerbau neben der Kubatur fast nur noch die Glasfassaden zumindest den Eindruck der Bauzeit wiedergeben. Nur wenige Elemente wie der Bodenbelag des Foyers oder die Türelemente zum Chagall-Saal sind im Inneren erhalten, und auch die Verglasung hat man 1993 bereits ausgetauscht.

Der Prozess der denkmalschutzrechtlichen Unterschutzstellung und die öffentliche Diskussion

Trotz zahlreicher Veränderungen des gesamten Komplexes besitzt insbesondere das Foyer einen identitätsstiftenden Wiedererkennungswert – architektonische Qualitäten sind dort immer noch wahrnehmbar.

Ab 2013 wurden im Rahmen der Vorarbeiten für die Nachinventarisierung der Frankfurter Innenstadt durch das Denkmalamt der Stadt auch die Städtischen Bühnen ins Visier genommen. Vor diesem Hintergrund war eine Begehung mit dem Landesamt für Denkmalpflege Hessen avisiert, um sich einen Überblick über mögliche Denkmaleigenschaften des Bestandes zu verschaffen.⁹

Eine aufgrund gravierender Baumängel vom Frankfurter Hochbauamt in Auftrag gegebene Machbarkeitsstudie erhöhte den Druck auf die Beteiligten zur Bewertung des Bestandsbaus durch die Denkmalbehörden. In einem Gespräch im August 2016 erklärten Landesamt und städtisches Denkmalamt nach dem ersten Ortstermin, dass man eine Wertigkeit der Anlage in erster Linie im Foyer, in den Seeling'schen Baurelikten sowie Grundrissstrukturen und eventuell in der Bühnentechnik sehe, jedoch zunächst noch keine Ausweisung vornehmen wolle, weil die Substanz nicht in Gänze überzeugt habe. Es werde allenfalls zu einer Ausweisung von Teilbereichen kommen.¹⁰

Die Stadt gründete am 1. Oktober 2018 eine Stabsstelle zur Erarbeitung von Entscheidungsgrundlagen. Dass Oper und Schauspiel getrennt werden könnten, war inzwischen weitgehend unumstritten. Es fielen jedoch auch abfällige Stimmen gegen das Foyer, das der damalige Leiter der Stabsstelle als „überholte Kiste“ bezeichnete, die tagsüber tristlos sei und nur am Abend gewänne.¹¹ Der Bericht wurde erst Ende Januar 2020 vorgelegt und entspricht im Wesentlichen noch immer dem aktuellen Sachstand: Er empfiehlt zwei getrennte Neubauten für Schauspiel und Oper, ein Haus – vorzugsweise die Oper – an einem neuen Standort, sodass nur für das am jetzigen Standort verbleibende Schauspiel eine Interimslösung gefunden werden müsse.¹²

Auf Grundlage dieser Annahmen fällte die Stadtverordnetenversammlung am 30. Januar 2020 eine Entscheidung zugunsten des Neubaus von Oper und Schauspiel. Für die Oper präferierte die Kulturdezernentin einen Neubau auf einem Grundstück in der Nähe, das Schauspiel solle hingegen an Ort und Stelle verbleiben.

Da nun eine eindeutige Positionierung der Stadt zugunsten von Neubauten und gegen eine Sanierung des Bestandes getroffen war, forderten Kultur- und Planungsdezernat von der Denkmalfachbehörde im Februar 2020 eine fachliche Stellungnahme, denn noch immer stand zu dieser Zeit eine Denkmalausweisung aus. Der damals zuständige Bezirks- und zugleich Landeskonservator erklärte auf die Nachfrage Ende März 2020, dass zwar weite Bereiche des Bestandes durch verschiedene Veränderungen verunklärt seien, jedoch Teile der Anlage sehr wohl einen Denkmalwert aufwiesen. Er meinte hiermit den „dominanten Topos des Foyers mit der Geste von Transparenz“, welches durch die Zuhilfenahme künstlerischer Ausstattung als ein besonderer öffentlicher Raum wahrgenommen und genutzt worden sei. Das Foyer erfülle die Voraussetzungen eines Kulturdenkmals aus geschichtlichen, künstlerischen und städtebaulichen Gründen, und an seinem Erhalt bestehe ein öffentliches Interesse.¹³

Im selben Monat forderte eine Petition den Erhalt von prägenden Teilen der Doppelanlage, insbesondere des Foyers, welches ein herausragendes Beispiel der Nachkriegsmoderne sei. Sie fand schon nach wenigen Wochen knapp 6 000 teils namhafte Unterzeichner.

Die Kulturdezernentin erklärte im April 2020, sie stimme zwar mit den Unterzeichnenden darin überein, dass der Standort Willy-Brandt-Platz beibehalten werden solle, jedoch wolle man mit einem Neubau keineswegs Maximalforderungen erfüllen oder habe die Analyse des Bestandes nur in bautechnischer Sicht durchgeführt, ohne ideelle Werte zu berücksichtigen. Während sie in der Verglasung des Foyers durchaus ein „tolles Statement für Transparenz“ sah, argumentierten der Leiter der Stabsstelle sowie der Direktor des von der Stadt Frankfurt betriebenen Deutschen Architektur museums, das Foyer sei eher ein sich aus der architektonischen Struktur der Doppelanlage ergebendes Zufallsprodukt als ein Symbol für die Offenheit einer demokratischen Gesellschaft und deren Aufbruch in eine neue Zeit.¹⁴

In einem Schreiben an den Planungsdezernenten warb der Bezirkskonservator im Juni 2020 um ein gemeinsames Verständnis dafür, dass der Standort am Willy-Brandt-Platz ein geschichtlich gewordener sei und hier nicht ausschließlich Wirtschaftlichkeitsvergleiche eine Rolle spielen dürften. Denkmalrechtlich näherte man sich damit jedoch keiner eindeutigen Klärung des Denkmalstatus an. Zur formellen Unterschutzstellung kam es erst durch das Benehmensverfahren im November 2020.

Die Denkmalausweisung der Städtischen Bühnen

Am 2. November 2020 informierte das Landesamt für Denkmalpflege die Kulturdezernentin und den Planungsdezernenten darüber, dass man zum Ergebnis gekommen sei, das Foyer der Städtischen Bühnen weise denkmalwerte Qualitäten auf. Zwar handle es sich bei der Doppelanlage um kein Alleinstellungsmerkmal, da dieser Typus in der Nachkriegszeit mehrfach realisiert worden sei. Hier jedoch habe man zwei äußerst unterschiedliche, gewachsene Baukomplexe durch das Foyer auffällig stark verbunden. Spätere Veränderungen hätten zwar zu einer erheblichen Minderung der architek-

tonischen Qualitäten geführt. Architektonisch repräsentativ für die 1960er Jahre und stadträumlich wirksam sei jedoch das Foyer geblieben. Markant bringe es den kulturellen Anspruch der Doppelanlage am Übergang von der Innenstadt über die Wallanlagen zum westlich gelegenen Bahnhofsviertel zur Geltung. Das Wolken-Kunstwerk des Künstlers Kemény setze den künstlerischen Schlusspunkt in der Raumform und in der Außenansicht des Foyers. Das Foyer der Städtischen Bühnen erfülle die gesetzlichen Voraussetzungen eines Kulturdenkmals aus geschichtlichen, künstlerischen und städtebaulichen Gründen.¹⁵

Nicht in der Denkmalausweisung enthalten sind damit die noch anfangs diskutierten Elemente des Seeling'schen Ursprungsbaus wie etwa Sandsteinfragmente der ehemaligen nördlichen Hauptfassade, die noch in größeren Teilen erhaltenen schlichteren Seitenfassaden oder aber auch die noch klar ablesbare Disposition des Grundrisses. Auch sonstige Elemente der Anlage, etwa Drehbühne und weitere Bühnentechnik aus den 1980er Jahren, fanden keine Berücksichtigung.

Zum denkmalpflegerischen Umgang mit den Städtischen Bühnen bzw. mit ihrem Foyer seit der Ausweisung und ein Ausblick in die Zukunft

Seit Vollzug der offiziellen Unterschutzstellung des Foyers stehen Stabsstelle, Bühnen und Denkmalbehörden in kontinuierlichem Austausch.¹⁶ Es finden alle zwei bis drei Monate Besprechungen vor Ort auf Arbeitsebene statt, um die denkmalpflegerischen Belange kennenzulernen und in die Überlegungen einzubeziehen.

Als Grundlage für künftige Entscheidungen auf politischer und behördlicher Ebene zum weiteren Umgang mit dem Bestand, insbesondere mit dem Foyer, gab die Stabsstelle Gutachten beim Bauforscher Prof. Dr. Johannes Cramer sowie beim Tragwerksplaner Prof. Manfred Grohmann in Auftrag, mit denen bereits wichtige Zwischenergebnisse vorgelegt werden konnten.¹⁷

Unabhängig von den Fragen um die Bewertung des Gesamtbestandes besteht seitens der Städtischen Bühnen zeitnaher Handlungsbedarf in einigen Bereichen, um das Haus während der Entscheidungsfindung beispielbar zu halten. Es geht dabei z. B. um die dringend nötige Sanierung der Stahlbetonstützen, Putz- und Malerarbeiten der Deckenuntersicht unter dem Vorsprung des Foyergeschosses, die Abdichtung der Einfachverglasung, Dachinstandsetzungen oder Arbeiten an der Decke des Wolkenfoyers.

Noch ist längst keine Entscheidung getroffen, wo welche Spielstätten entstehen sollen. Die Entscheidung, nur das Foyer auszuweisen, eröffnet jedenfalls Spielräume für freiere architektonische Ansätze, als zeitweise zu erwarten war. Zu erhalten wird nur ein verhältnismäßig kleiner Teil des bisherigen Baubestandes sein. Zugleich bietet das Foyer Möglichkeiten, neue Bausubstanz direkt südlich anzubinden und dort neue Innenfassaden zum Luftraum des Foyers hin auszubilden. Die Grenzen des denkmalpflegerisch Vorstellbaren sind seitens der Denkmalbehörden ebenfalls erst noch zu definieren.¹⁸ Unter dem Gesichtspunkt des Substanzer-

halts betrachtet, darf man sich bereits jetzt keinen Illusionen hingeben: Ein Großteil der Elemente, die den Foyerraum bilden, wird zumindest ergänzt, meist aber wohl ganz ausgetauscht werden müssen. Die geringsten Eingriffe haben wohl die Kunstwerke zu befürchten.

Es bedarf noch zahlreicher Untersuchungen, um konkret sagen zu können, welche Eingriffe am Foyer nötig sein werden. Letztlich ist das weitere Vorgehen davon abhängig, was

südlich des Foyers konkret gebaut werden soll. Mit einer solchen Entscheidung dürfte erst in einigen Jahren zu rechnen sein.

Bildnachweis

Abb. 1, 2, 3: Deutsches Architekturmuseum Frankfurt/M.

Abb. 4, 5: Denkmalamt Frankfurt/M.

¹ Sämtliche Informationen dieses Kapitels, soweit nicht anders angegeben, aus:

– Johannes Cramer, Gutachten „Eingangsbauwerk mit Wolkenfoyer Städtische Bühnen Frankfurt am Main – Untersuchung zur Ermittlung der erhaltenen Bausubstanz und deren Veränderung“, Oktober 2020

– Johannes Cramer, „Städtische Bühnen in Frankfurt am Main – Architektur- und stadtgeschichtliche Einordnung unterschiedlicher Gutachten und Stellungnahmen zu den beschlossenen baulichen Veränderungen“, Oktober 2020

– Johannes Cramer, Gutachten „Altes Schauspielhaus (Oper) Städtische Bühnen Frankfurt am Main – Untersuchung zur Ermittlung der erhaltenen Bausubstanz des Schauspielhauses von 1902 von Heinrich Seeling“, September 2020

Die Gutachten wurden von der Stabsstelle „Zukunft der Städtischen Bühnen“ beauftragt und den Denkmalbehörden zur Verfügung gestellt.

² Die Grünanlagen werden seit 1827 durch die sog. Wallservitut vor einer Bebauung geschützt. Ausnahmen erfolgten nur bei erheblichem öffentlichen Interesse. So entstand 1873–1880 die (Alte) Oper nach Plänen von Richard Lucae am ehem. Bockenheimer Tor im Nordwesten der Stadt.

³ Dessen neue Drehbühne war damals die größte ihrer Art in Europa.

⁴ Otto Apel gründete während des Projekts zusammen mit Hannsgeorg Beckert und Gilbert Becker das Architekturbüro ABB.

⁵ Insbesondere Mies van der Rohes Entwurf für das Mannheimer Theater von 1953 und Walter Ruhnaus gerade eröffnetes „Musiktheater im Revier“ in Gelsenkirchen mit Vollverglasung und von der Decke abgehängten Kunstwerken dürften die wichtigsten Inspirationen geliefert haben.

⁶ Die Standskulptur trägt den Namen „Knife Edge“ und existiert weltweit in mehreren Größen, Variationen und Materialien. Die Frankfurter Ausführung ist heute in einem Nebentreppenhaus abgestellt.

⁷ Zudem kam es während der Bauausführung zu Abstrichen. So musste etwa das Scheibenraster aus konstruktiven Gründen verdoppelt werden.

⁸ Die Gründe hierfür lagen vor allem in der fortlaufenden Modernisierung der Haus-, Bühnen- und Klimatechnik sowie des Brandschutzes. 1982 wurde zudem das Mobiliar des Foyers erneuert.

⁹ Da in der Kommunalpolitik bereits öffentlich über einen

Abbruch der Anlage diskutiert wurde, schien eine gewisse Eile beim Verfahren geboten. Das städtische Denkmalamt forderte ab 2015 das für die Denkmalausweisung zuständige Landesamt für Denkmalpflege immer wieder auf, sich bezüglich der Denkmaleigenschaft des Gebäudes zu äußern.

¹⁰ Für die Arbeit an der Studie genügte diese Aussage zunächst. Im Juni 2017 wurde sie den Denkmalbehörden vorgestellt und kam zum Ergebnis, dass aufgrund der gewaltigen Sanierungskosten von 800 bis 900 Millionen Euro die bevorzugte Variante ein völliger Neubau der Anlage sei. Eine konkrete Ausweisung bestimmter Bauteile blieb indes weiter aus.

¹¹ Frankfurter Rundschau vom 14. 06. 2019, F4.

¹² Diese Lösung solle rund 810 Millionen Euro kosten, während bei einer gehobenen Sanierung der Doppelanlage von Kosten um 920 Millionen Euro ausgegangen wird.

¹³ Um eine Denkmalausweisung im Sinne des Hessischen Denkmalschutzgesetzes, die zunächst eine Benehmenserstellung mit der Stadt Frankfurt erfordert hätte, handelte es sich hierbei zwar nicht, aber die Stadtpolitik war damit informiert, dass sie mit einer solchen zu rechnen hatte.

¹⁴ Frankfurter Allgemeine Zeitung vom 08. 04. 2020, S. 34. Dies ergebe sich schon daraus, dass in den Anfangsjahren des Foyers seine Fenster häufig mit Vorhängen geschlossen worden seien.

¹⁵ Die Denkmalausweisung ist im digitalen Denkmalverzeichnis des Landes Hessen (<https://denkxweb.denkmalpflege-hessen.de>) unter der Frankfurter Adresse Willy-Brandt-Platz 1 einsehbar.

¹⁶ Die personelle Zuständigkeit innerhalb des Landesamts hatte sich kurz vor der Denkmalausweisung geändert.

¹⁷ Während Cramer bisher die Baugeschichte in allen Details aufarbeitete, um insbesondere zu klären, was noch zum originalen Baubestand von 1963 gehört und was später verändert wurde, beleuchtete Grohmann die statischen Gegebenheiten des Foyers und seine mögliche Freistellung, um es in eine wie auch immer geartete Neubebauung integrieren zu können.

¹⁸ Zu diskutieren wird auch erst noch sein, wie sich die seitens der Politik erwogene Trennung von Oper und Schauspiel auf den Denkmalwert des Foyers auswirken wird, der sich schließlich auch laut Ausweisungstext u. a. bislang durch das verbindende Element beider Häuser konstituiert.

Scharoun-Theater Wolfsburg – Denkmalschutz zwischen Authentizität und modernster Technik

Winfried Brenne

Nur wenn die Besucher den Aufenthalt im Theater und das gesamte Ambiente der Veranstaltung als angenehm empfinden, kommen sie gerne erneut. Der kulturelle Genuss darf nicht beeinträchtigt sein dadurch, dass die Luft schlecht ist, die Klimaanlage störende Geräusche verursacht, die Sanitäranlagen unzureichend ausgestattet sind oder die Kassenhalle unattraktiv ist. Für eine denkmalpflegerische Sanierungsmaßnahme in einem solchen Objekt ist deshalb, immer konkret von den spezifischen örtlichen Gegebenheiten ausgehend, abzuwägen, inwieweit der Erhalt von bauzeitlicher Substanz und Originalausstattung im Vordergrund stehen soll oder ob nicht überhaupt erst Erneuerungen die Funktionsfähigkeit und die Atmosphäre des Theaterbaus gewährleisten – im besten Fall erhält diese sogar eine Aufwertung, und die Attraktivität der Spielstätte wird von Neuem spürbar.

Das Theater der Stadt Wolfsburg zählt zum Spätwerk des Architekten Hans Scharoun, einem der bedeutendsten Vertreter der organischen Architektur, und ist sein einziger realisierter Theaterbau (Abb. 1 bis 3). Die Stadt Wolfsburg suchte aufgrund ihrer belasteten Vergangenheit einen archi-

tektonischen Neuanfang im Geist der Moderne und lobte für den Bau des Stadttheaters 1965 einen internationalen Architekturwettbewerb aus, bei dem sich Scharoun mit seinem Entwurf einer „Stadtkrone“ auf dem Klieversberg als Sieger durchsetzte. Der außerhalb des Zentrums gelegene Bau kann sich als Teil der Stadt behaupten. Dabei steht jedoch nicht das Gebäude im Vordergrund, vielmehr ordnet es sich in seiner freien, organischen Form der Funktion als Theater sowie seinen Besuchern unter. 1969 wurde mit dem Bau begonnen, das Theater wurde erst nach dem Tod des Architekten 1972 fertiggestellt und 1973 feierlich eröffnet. Seit 1984 wird es in der Liste der Kulturdenkmale der Stadt Wolfsburg geführt.

Nach 40 Jahren der Nutzung musste das Theater an einen zeitgemäßen Bühnenbetrieb angepasst werden und wurde 2014–2016 in 18 Monaten saniert. In Abstimmung mit der Denkmalpflege wurde dabei größter Wert auf den Erhalt der Authentizität des noch weitgehend im Originalzustand erhaltenen Theaters gelegt. Neben der energetischen Optimierung mussten aktuelle Auflagen des Brandschutzes und



Abb. 1 Hans Scharoun, Stadttheater Wolfsburg, 1969–1973, Zustand nach der Sanierung 2016

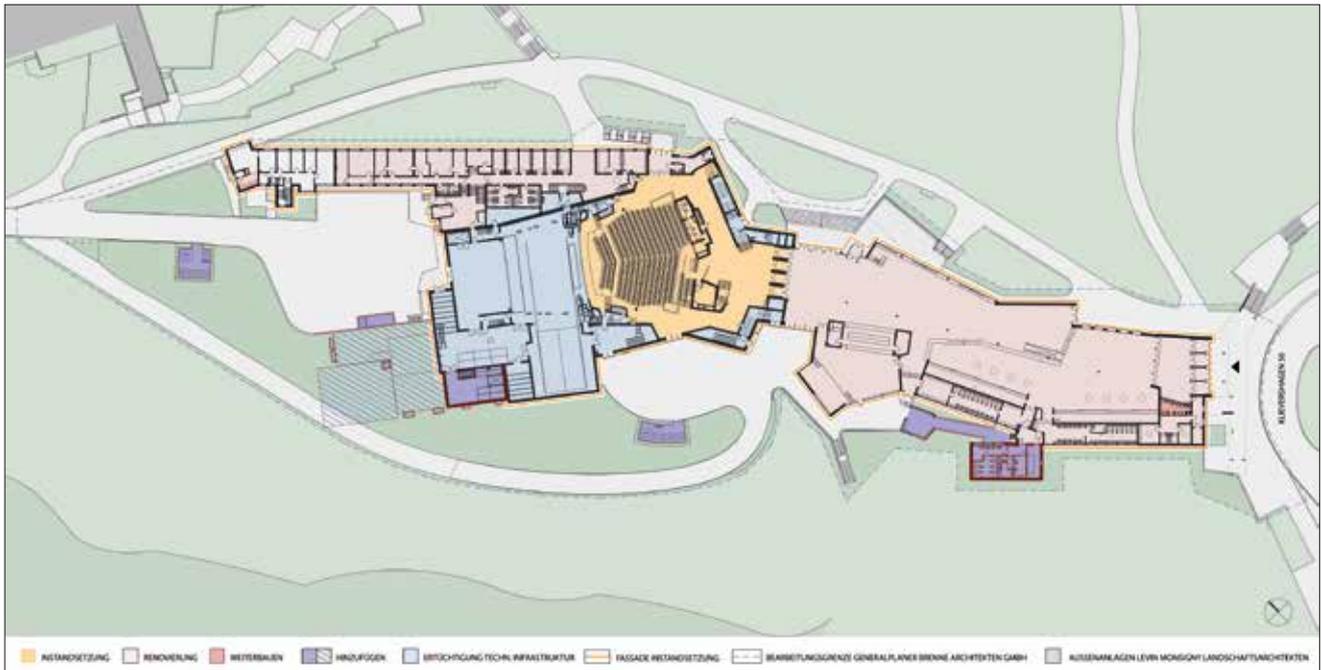


Abb. 2 Grundriss Sanierungsmaßnahmen 2016

der Sicherheitstechnik erfüllt werden. Die erste Aufgabe im Rahmen der denkmalgerechten Sanierung war es also, die charakteristischen Besonderheiten des Gebäudes zu ermitteln.

Scharoun's Plan war es, die Landschaft mit seiner Architektur zu verbinden, wofür der Bauplatz am Klieversberg ideal war. Er inszeniert den Bau im Sinne eines Theaterturmes, der wie eine „Stadtkrone“ auf der Anhöhe steht, darum auch die Einreichung unter diesem Kennzeichen. Der Entwurf bezieht den von der Stadt aus gesehen hinter dem Theater liegenden Wald mit ein, der als dunkle Horizontlinie den Bau hinterfängt (Abb. 3). Tatsächlich war es dieser Aspekt, also die Anlage der Baumassen parallel zum Hang, der vom Preisgericht besonders gelobt wurde.

„Ich baue von innen nach außen“, hat Scharoun gesagt – es kommt also besonders darauf an, die innere Sprache des Baus zu verstehen. Scharoun gab der Bauaufgabe Theater in Wolfsburg eine neue Dimension. Der Bau ist nicht wie üb-



Abb. 3 Stadttheater Wolfsburg nach der Fertigstellung 1969

lich nur auf den Saal und die Bühne ausgerichtet, das Inszenieren findet im gesamten Haus statt: Das Foyer mit seinen vielfältigen Blickbeziehungen und Nutzungsmöglichkeiten gibt den Zuschauern ihren Auftritt, große Glasfenster beziehen die Umgebung mit ein. Und selbst im Saal kann durch ein 65 m² großes Fenster das Sonnenlicht auf das Parkett scheinen. Scharoun äußerte sich dazu: „Sprengung des Raumes immer gedacht, überall bricht Welt ein oder das Werk in die Welt aus“ – der Stadtraum wird also in den Theaterraum gebracht, und umgekehrt.

Scharoun erschließt das Theater nicht im üblichen Dreierschritt aus Foyer, Rängen und Schauspielraum. Er stellt den Saal als ein Gebäude in das Gebäude hinein und schirmt ihn durch Gänge ab (Abb. 4). Diese Abschirmungen sind zugleich Fluchtwege und wirken zudem als akustische Isolierung gegenüber dem Umfeld. Auf dem Weg zum Saal wird der Besucher durch einen offenen Raum gelenkt, der nur durch verschiedene Verengungen gegliedert ist. Durch Stufungen in der Decke und den Böden findet gleich zu Beginn eine Trennung in zwei Bereiche – Garderobe und großes Foyer – statt. Nach Durchqueren des großen Foyers gelangt man durch eine Akustikschleuse in das innere Foyer, das mit dem Theatersaal eine gestalterische Einheit bildet. Die Raumgrenze zwischen großem und innerem Foyer ist unmerklich, doch an Materialwechsel und Raumhöhe wird kenntlich, dass man nun in einem repräsentativen Bereich ist. Die einzige Konstante in der Annäherung an den Saal bilden sechs vergoldete Rundpfeiler, die entlang der Laufrichtung des Besuchers ausgerichtet sind. Die Länge des Weges wirkt sich auf das Theatererlebnis aus. Die Besucher müssen fast 80 Meter zurücklegen zwischen Eingang und Theatersaal: Raum für soziale Interaktionen oder um sich auf die Vorstellung einzustimmen. Die Asymmetrie des Theatersaals bestimmt maßgeblich die Geometrie des inneren Foyers. Man betritt es auf der Achse des großen Foyers, wird

aber – ohne es zu wissen – mit Elementen aus dem Raumsystem des Theatersaals konfrontiert. Dazu gehört die Wegführung zum Zuschauerbereich: Der Saal wird durch drei Gänge zum Parkett und zwei Gänge zum Rang erschlossen. Die beiden Treppen zu den Seiten fallen hierbei am stärksten ins Auge (Abb. 5). Die Treppen sind zwar symmetrisch angelegt, gestalterisch bilden sie jedoch einen starken Kontrast. Sie sind intuitiv in ihrer Wegführung, denn der Besucher wird durch Blickbeziehungen zum nächsten Lauf geleitet. Diese Methode wird auch bei der Wegführung im Saal angewandt, insbesondere dort, wo verschiedene Achsen aufeinandertreffen.

Unsere Aufgabe war es, Funktionsdefizite zu beheben und einzelne Räume gestalterisch aufzuwerten. Insbesondere der Eingangsbereich hatte den Charme einer „Bahnhofs-Kassenhalle“. Die WC-Anlagen waren bereits seit einigen Jahren sanierungsbedürftig. Im Foyer waren die technischen Rahmenbedingungen nicht mehr zeitgemäß. Im Zuschauerraum war die Belüftung zu laut, es fehlten barrierefrei zugängliche Sitzplätze und die Raumausstattung war schadhaft. Zudem wurde der Raum im Laufe der Nutzung so verändert, dass er nicht mehr dem bauzeitlichen Zustand entsprach. Schon während der Bauzeit hatten Planänderungen dazu geführt, dass ein Mangel an Verwaltungs- und Proberäumen herrschte, die zwischenzeitlich durch Mehrfach- und Übernutzung zusätzlich an Qualität verloren hatten. Es galt weiter, die Bühnentechnik einschließlich der zugehörigen technischen Rahmenbedingungen zu modernisieren, sodass sie Sicherheitsstandards erfüllten. Überhaupt bedurfte es im ganzen Bau einer energetischen Ertüchtigung. Eine moderne Gebäudetechnik ist grundsätzlich sehr aufwendig und benötigt zusätzliche Flächen.

Wegen dieser Vielfalt an Problemen und Aufgaben hatten wir als Generalplaner ein sehr großes Team mit über 100 Projektbeteiligten zu koordinieren. Ziel war es, die Detailfülle und Vielfalt von Scharouns Bau erhalten zu können, und das stets in Abwägung zwischen Pragmatismus und Denkmalpflege. Grundlage der Arbeit war das Gebäudebuch, auf dessen Basis eine Wertebilanz erstellt wurde, um die Interessen von Bauherren, Nutzern und Denkmalschutz abwägen zu können. Daraus wurde ein Maßnahmenplan erstellt und schließlich ein Bindungsplan für alle Theaterbereiche. Mit diesem Instrumentarium wurden sechs verschiedene Maßnahmentypen entwickelt: Restaurierung, Renovierung (= größere Eingriffe), Neugestaltung, Hinzufügung, Ertüchtigung der Infrastruktur, Neugestaltung der Außenanlagen.

Der gesamte Eingangsbereich musste neugestaltet werden: der Kassenbereich, die Garderobe und das Foyer – also die Räume, in denen ein Großteil der sozialen Interaktion stattfindet. Hinzu kam das Problem, dass nicht ausreichend Damen-WCs vorhanden waren. Dies konnte nur durch einen Anbau behoben werden. Der Kassenbereich wurde gänzlich erneuert: Eine gläserne Fassung verleiht ihm nun einladende Helligkeit und Leichtigkeit (Abb. 6).

Das Foyer war von Scharoun auch als Ort für Veranstaltungen wie beispielsweise Lesungen konzipiert worden. Es befindet sich hier außerdem ein Café. Es war wichtig, dass diese Räume in ihrem Charakter erhalten bleiben und durch die neue technische Infrastruktur die innere Sprache des Baus, das Gesamtbild und insbesondere die Lichtstimmung

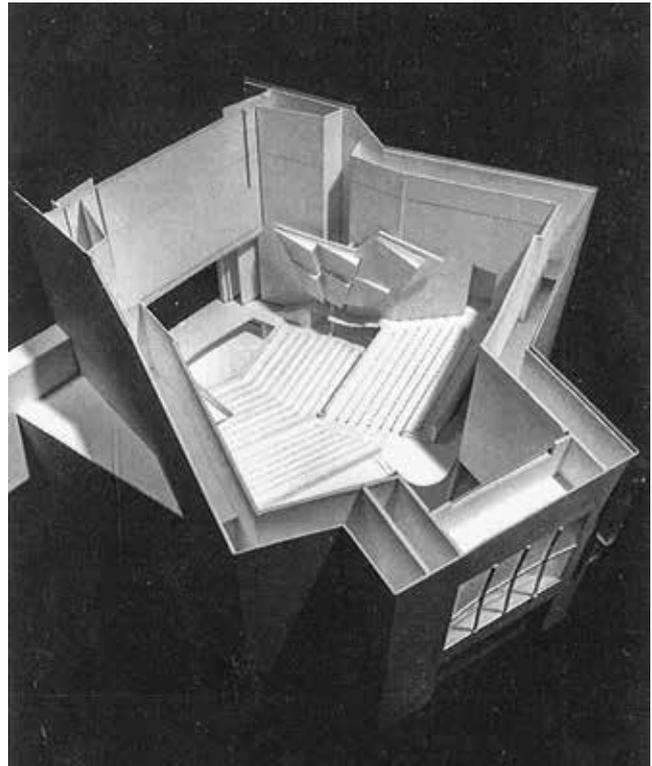


Abb. 4 Modell des Theatersaals



Abb. 5 Inneres Foyer mit Zugängen zum Theatersaal nach der Sanierung

nicht verändert wurden. Gerade Letztere ist von großer Bedeutung für die Wirkung von Oberflächen, die bei Scharoun eine große Rolle spielen. Die Oberflächen waren teils handwerklich hergestellt, etwa die Vergoldung der Säulen, und



Abb. 6 Kassenbereich, Zustand vor und nach der Sanierung

teils industriell, wie die Akustikdeckenplatten des Foyers. Wir machten für die Erneuerung jenen Hersteller ausfindig, der ursprünglich die Decken hergestellt hatte. Die handwerklichen Elemente hingegen restaurierten wir behutsam. Die materialästhetischen Aspekte sind bestimmend für die Sprache des Innenraums. Er kann seine distinkte Qualität nur dann beibehalten, wenn man sie angemessen würdigt. Diese Qualität zu erhalten bedeutet einen großen Aufwand für scheinbare Kleinigkeiten – ein Aufwand, von dessen Wert die Bauherren immer wieder überzeugt werden müssen.

Die Erweiterungen umfassten neben bereits genannten Sanitäranlagen auch Flächen für die Unterbringung der Gebäudetechnik. So benötigte z. B. die Sprinkleranlage neuen Raum, es mussten die insgesamt gewachsene Gebäudetechnik verlagert, Müllstandorte vergrößert und Depotflächen sowie ein geschützter Raucherbereich geschaffen werden. Der überwiegende Teil dieser hinzugefügten Baukörper konnte unterirdisch angelegt bzw. ausgelagert werden, sodass die Gestaltung der Fassade weitestgehend unbeeinträchtigt blieb. Hinzu kam eine Neuordnung sowie Renovierung der Künstlergarderoben und der Büro- und Verwaltungsräume. Auch in diesen der Öffentlichkeit nicht zugänglichen Räumen galt es, die Zeitgeschichte zu bewahren. Nichtsdestotrotz mussten auch Nutzbarkeit und Behaglichkeit bedacht werden, sodass beispielsweise Innendämmungen eingefügt wurden, wodurch die Fassade unverändert bleiben konnte.

Die zentrale Bauaufgabe war aber der große Theatersaal selbst (Abb. 7). Die Saaldecke ist ein Kunstwerk Scharoun'scher Art. Mit ihrer Form und dem dahinter enthaltenen Luftraum hat sie eine große Bedeutung für die Akustik im Saal, zugleich bestimmt sie ihn ästhetisch. Sie ist als Rabitzdecke ausgeführt und als dünne Membran mit lediglich 2,5 cm stark verputztem Drahtgeflecht ausgeführt, sie ist also weder tragfähig noch begehrbar. Für die notwendigen Technikinstallationen und für das Ertüchtigen der Abhängungen selbst mussten dementsprechend Industriekletterer eingesetzt werden. Eine weitere Herausforderung,

welche die Saaldecke mit sich bringt, sind die Leuchten: Sie waren bislang mit Glühbirnen ausgestattet, was zu einem hohen Energieverbrauch führte und zu einem gesteigerten Wärmeeintrag, der die Lüftung überforderte. Dennoch war es uns wichtig, dass ein Eingriff ästhetisch nicht bemerkbar ist. Die allseits strahlenden Glühbirnen sollten nicht einfach gegen gerichtet strahlende LEDs getauscht werden. Es sollte eine möglichst originalgetreue Lösung mit Leuchten gefunden werden, die zudem stufenlos dimmbar sind. Gewählt wurden Phosphorlampen eines US-amerikanischen Herstellers, für die eine Zulassung im Einzelfall erforderlich war.

Die mit Holz furnier verkleideten Wände des Saals waren nachträglich mit einer weißen Lasur überzogen worden, weil man der Meinung war, dass die Oberfläche von Scharoun zu unruhig wirke. Wir haben dies schrittweise wieder rückgängig gemacht und erkannt, wie sehr die Lebendigkeit des Holzes für den Raum bestimmend ist. Auch die Entnahme aller bauaufsichtlich nicht notwendigen Modifikationen des Saals führte uns schrittweise an das bauzeitliche Bild heran.

Eine Besonderheit dieses Theaters stellt das große Fenster in der Saalrückwand dar, das als begehrbares Kastenfenster ausgebildet ist (Abb. 8). Die innere Verglasungsebene ist mit Ornamentgläsern aufwendig gestaltet. Tageslicht für einen Zuschauersaal wird im „Normalfall“ nicht benötigt, sodass der original erhaltene Verdunkelungsvorhang meistens geschlossen ist. Das Theater nutzt jedoch auch die Möglichkeit dieser Belichtung vielfältig für Sonderveranstaltungen, vor allem im Zusammenhang mit seinem Kinder- und Jugendtheaterprogramm. Die Herausforderung bei einem solchen Fensterelement besteht sowohl bezüglich des Energieverlustes als auch der akustischen Beeinträchtigung von außen. Beide Probleme wurden durch eine Neuverglasung der äußeren Fensterebene und die Abdichtung des Baukörperanschlusses gelöst.

Die Bühne verfügte noch über bauzeitliche Handzüge, welche die Bühne einzigartig beispielbar machte. Trotzdem musste die Bühnenmaschinerie erneuert werden, um sie an heutige Standards anzupassen. Die Seitenbühne war aus



Abb. 7 Theatersaal nach der Sanierung



Abb. 8 Fenster im Theatersaal nach der Sanierung

Platzmangel bedauerlicherweise als Abstellraum genutzt worden – ein Missstand, den wir beheben konnten, indem wir Lagerflächen und Platz für technische Infrastruktur im Untergeschoss anbauten.

In energetischer Hinsicht ging es nicht nur um die Verbesserung des baulichen Wärmeschutzes und die Herstellung einer luftdichten Gebäudehülle, sondern auch um intelligente Lüftungsmöglichkeiten, eine regenerative Kühlung und energieoptimierte Beleuchtungskonzepte.

Die steinerne Fassade des Theaters besteht aus zwei verschiedenen Natursteinarten: Die zweigeschossige Sockelzone des Gebäudes wird durch den hellen Farbton der Travertinplatten bestimmt. Darüber erhebt sich das Bühnenhaus, das mit grauem „Ceppo di Gré“, einem Kalk-Sedimentgestein aus dem italienischen Bergamo, verkleidet ist. Beides verzahnt sich harmonisch über die Zusammensetzung der Baukörperkubatur. Die grobe Steinstruktur des Bühnenhauses erzeugt zusammen mit der nahezu fensterlos gehaltenen Fassade die monolithische, kraftvolle Wirkung des Baukörpers. Unter der Kalksteinverkleidung befindet sich eine 4 cm starke Wärmedämmung aus Mineralwolle, während die Travertinfassaden des Foyers und des Verwaltungstrakts nicht

gedämmt waren. Bei den zweigeschossigen Gebäudeteilen kam es – anders als bei dem hohen Bühnenhaus – nicht auf große Lastabtragungen an, sodass Scharoun in diesem Bereich mit einer damals neuartigen wärmedämmenden Betonmischung – dem sogenannten Thermocrete-Beton – experimentierte. Daher findet sich unter dem Travertin keine Wärmedämmung. Eine nun durchgeführte Labor-Untersuchung einer Probe konnte dem Material allerdings keine nennenswerte Dämmeigenschaft bescheinigen.

Da bauzeitlich Edelstahlanker für die Aufhängung der Fassadenplatten benutzt worden waren, gab es an dieser Stelle keinen Sanierungsbedarf. Es wurde beschlossen, an der recht sparsamen Dämmung der Fassaden keine Ertüchtigung vorzunehmen, sodass die Steinbekleidung in situ erhalten und lediglich gereinigt und partiell repariert wurde. Im Sockelbereich ist der Beton der Außenwand auf einer Höhe von 5–20 cm sichtbar und ungedämmt. Die Thermografie-Aufnahmen des Gebäudes wiesen diesen Streifen als energetische Schwachstelle aus. Um die frei liegenden Bereiche der Sockelzone energetisch zu verbessern, wurden sie mit einer hochwertigen Wärmedämmung versehen. Diese musste sehr dünn und insofern sehr hochwertig sein, um unter die

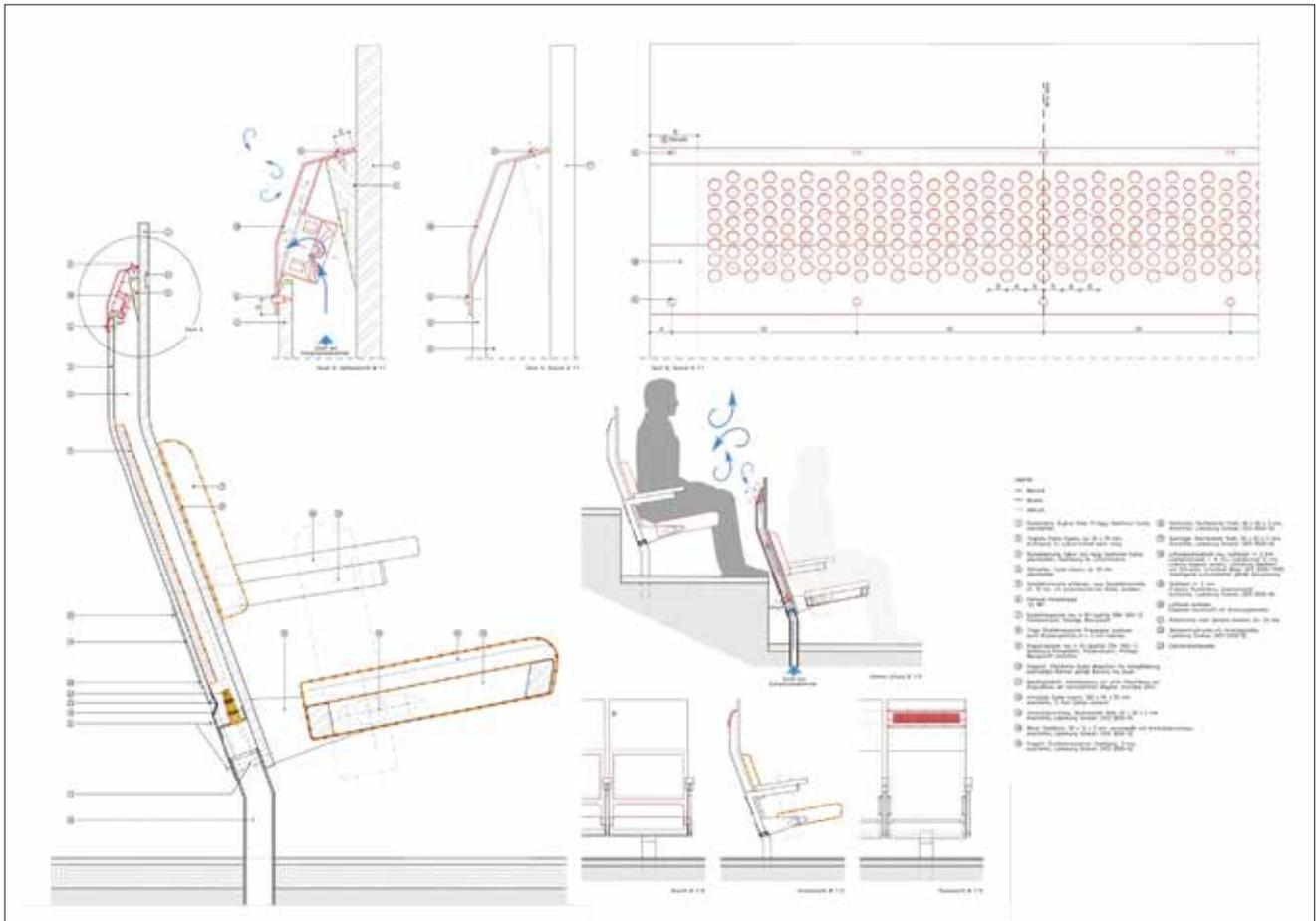


Abb. 9 Sanierungsmaßnahmen zur Verbesserung der bauzeitlichen Lüftungsanlage

unteren Fassadenplatten geführt werden zu können und das Erscheinungsbild an dieser Stelle nicht zu verändern.

Den Dächern kommt bezüglich der energetischen Verbesserung der Gebäudehülle eine besondere Bedeutung zu. Das Theater hatte bereits bauzeitlich ein Foliendach, eine Konstruktion, die in den 1970er Jahren noch relativ neu war. Darunter weisen die Dächer zwei unterschiedliche Konstruktionen auf: Eine Stahlbetondecke bildet das Dach des Bühnenhauses, während für die niedrigeren Dächer von Foyer- und Verwaltungstrakt ein Stahltrapezblech verwendet wurde, das auf Stahlträger aufgelegt ist. Die Attikaverwahrung aus Aluminiumprofilen bildete gleichzeitig den Witterungsschutz für die vorgehängte Fassade aus Naturstein. Als wichtiges gestalterisches Element sollte sie in ihrer Optik und filigranen Ausführung unbedingt erhalten bleiben.

Die ursprüngliche Planung war davon ausgegangen, dass der Dachaufbau belassen und eine zusätzliche Wärmedämmung aufgelegt werden könnte. Dies ließ sich während der Realisierung aufgrund zahlreicher Hohllagen, der Durchfeuchtung des Dachaufbaus sowie wegen Brandschutzanforderungen nicht umsetzen. Im Ergebnis wurde der Dachaufbau mit einer Dämmung aus Mineralwolle komplett erneuert.

Das Foliendach wurde mit Material des ursprünglichen Herstellers erneuert und weist die bauzeitliche hellgraue Farbgebung auf. Dies ist wichtig, weil die Flächen der niedrigeren Dächer über Foyer und Verwaltung vom Hang auf der

Waldseite aus sichtbar sind. Die authentische Dachkante wurde erhalten bzw. wiederhergestellt. Die bauzeitlichen Aluminiumprofile konnten im Sinne des Denkmals zu 90 Prozent wiederverwendet werden. Den zunehmenden Starkregen-Ereignissen wurde durch den partiellen Einbau ergänzender Wasserspeicher unterhalb der Dachkante Rechnung getragen – ebenfalls in Abstimmung mit der Denkmalpflege.

Im gesamten Gebäude waren noch die bauzeitlichen Aluminiumfenster vorhanden, die nur an wenigen Stellen Veränderungen aufwiesen. Ziel der Sanierungsmaßnahme war es, die originalen Fenster zu erhalten. Die Voruntersuchungen bestätigten die technische Machbarkeit und sogar die Verfügbarkeit von Ersatzteilen. Die Fenster wurden folglich mit neuen Dichtungen versehen und überarbeitet, d.h. gang- und schließbar gemacht. Die Verglasung wurde als energetische Verbesserungsmaßnahme komplett ausgetauscht. Die ursprüngliche Verglasung, die mit Ausnahme der großen Scheiben im Foyer auch schon eine Isolierverglasung war, wurde durch ein Zwei-Scheiben-Isolierglas mit verbesserter Sonnen- und Wärmeschutzfunktion ersetzt. Zusammen mit der Denkmalpflege fanden mehrere Bemusterungen zur Bestimmung eines möglichst farbneutralen Glases statt.

Das energetische Sanierungskonzept ist die komplexe Lösung aus einer Vielzahl einzelner Maßnahmen, etwa der Verbesserung des baulichen Wärmeschutzes, der Herstellung einer luftdichten Gebäudehülle, intelligenten Lüftungs-

möglichkeiten und einer regenerativen Kühlung. Keine der Maßnahmen sollte das Erscheinungsbild des Gebäudes beeinträchtigen oder gar verändern. Ein wichtiger Kooperationspartner war das Büro energydesign Braunschweig. Mit ihnen konnten wir einen ständigen Variantenabgleich unterschiedlicher Detaillösungen bei gleichzeitiger ganzheitlicher Betrachtung der Gesamtbilanz vornehmen. Bei dem letztendlich umgesetzten Sanierungskonzept als Kompromiss aus Erhalt vorhandener Bausubstanz und energieeffizienter Optimierung liegen die ermittelten Einsparpotentiale beim Wärmeverbrauch durch den baulichen Wärmeschutz bei 30 Prozent und beim Stromverbrauch für Beleuchtung und Kühlung bei 18 Prozent.

Die Bühnentechnik bildet das Herzstück des Bauwerks. Die Technik des Bühnenhauses war mechanisch in gutem Zustand und konnte daher bauzeitlich erhalten werden. Auch wurde an dem über Jahre bewährten Bühnenkonzept (Bühnenlogistik, Anordnung der Bühnentechnik) nichts verändert. Zur Verbesserung des Betriebsablaufes und um den derzeitigen Anforderungen eines Mehrspartentheaters gerecht zu werden, musste jedoch das Bühnensystem, seine Maschinerien und Installationen, erneuert und ergänzt werden.

Das bauzeitliche System zur Saalbelüftung wurde nicht grundsätzlich infrage gestellt. Diese war so konzipiert worden, dass aus den Rückenlehnen der Stühle ein Strom kühler Luft in den Saal geblasen wurde, sich dort mit der vorhandenen, warmen Luft vermischt und langsam absank. Durch eine Versuchsreihe in Zusammenarbeit mit der Fachhochschule Wolfenbüttel wurde festgestellt, dass durch den Einbau spezieller Düsen in die bestehende Anlage die Luft so verwirbelt werden konnte, dass die Zuschauer keine Zugerscheinungen erfahren und die Luft optimal geführt wird

(Abb. 9). Durch diesen heute möglichen kleinen technischen Eingriff konnte sowohl die alte Anlage in den originalen Theaterstühlen erhalten als auch die Aufenthaltsqualität für die Besucher verbessert werden, besonders indem der Geräuschpegel gesenkt wurde.

Da das Volumen des vorgehaltenen Löschwassers für die Sprinkleranlage vergrößert werden musste, um den aktuellen Sicherheitsstandards zu entsprechen, ergab sich die Gelegenheit, Synergieeffekte zu nutzen: Der erweiterte Löschwasserspeicher wird als Kühlwasser für die Klimaanlage genutzt. Dadurch konnte ein unansehnliches und störendes Rückkühlgerät in den Außenanlagen zurückgebaut werden.

Die erfolgten Maßnahmen sind für den Erhalt des Denkmals ein doppelter Erfolg: Der kristalline und allseitig erlebbare Baukörper, dessen Brillanz durch die Sanierung von Neuem sichtbar geworden ist, stellt für die Bewohner Wolfsburgs wieder einen Teil des Stadtbilds dar. Landschaft und Topografie des Umfeldes erfuhren mit der Landschaftsplanung eine sichtbare Aufwertung. Mit der umfassenden Modernisierung der Bühnentechnik und einem höheren Komfort für die Besucher konnte die Zukunftsfähigkeit des Theaters unter Bewahrung seiner Authentizität gesichert werden. Die Funktionalität von Scharouns Theater in Wolfsburg konnte deutlich gesteigert werden, doch die Veränderungen gegenüber dem Originalzustand bleiben für die Betrachter kaum wahrnehmbar.

Bildnachweis

Abb. 1, 2, 5, 6, 7, 8, 9: Brenne Architekten GmbH

Abb. 3, 4: Berlin, Akademie der Künste, Hans Scharoun-Archiv

Evolution des Theaters – Vom Brutalismus zum „Dritten Ort“*

Ivica Fulir

Das Theater – eine Inhouse-Spedition

Ich bin kein Freund der Idee des Theaters als immaterielles Kulturerbe. Ich glaube, dass Theater sich immer beweisen müssen und dass sie nicht unter Schutz gestellt gehören. Dabei beziehe ich mich auf das Theater als Betrieb, nicht unbedingt auf die Gebäude. Daraus ergibt sich ein Widerspruch, der vielleicht aufgelöst werden kann oder vielleicht auch nicht. Ich möchte nicht in einem Gebäude arbeiten, das unter einen solchen Schutz gestellt wurde und dem dadurch Veränderung verwehrt wird. Theaterräume verändern sich mit großer Geschwindigkeit – mindestens alle 20 Jahre – und das ist notwendig. Und ich glaube, diese Geschwindigkeit wird sogar noch zunehmen, wenn wir als Theater existent bleiben wollen.

Deshalb ist für mich diese Frage der Immaterialität die des Betriebes: Was bedeutet Theater? Was wollen wir? Was tun diese Betriebe?

Ich mache häufig Führungen. Dabei geht es um die Fragen: Warum bauen wir? Was tun wir? Wohin soll das führen? Wenn ich dann in einem Satz sagen soll ‚Was ist Ihr Betrieb?‘, dann ist dieser Satz: Wir sind eine riesengroße Inhouse-Spedition, weil ein Repertoire-Theater Massen bewegt in Dimensionen, die man sich nicht vorstellen kann, wenn man an diesen Prozessen nicht teilhat. Wir reden über Theater, die morgens um sechs oder sieben Uhr ihren Betrieb aufnehmen, als erstes die Dekorationen des Vortages, die noch auf der Bühne sind, abbauen, um dann eine Probe aufzubauen, die um 10 Uhr beginnen soll und bis 14 Uhr läuft. Um 14 Uhr werden diese Dekorationen von der Bühne entfernt, und wenn Sie dann abends ins Theater kommen, steht da eine vollständig andere Dekoration. Die Dekoration ist hier nur ein Beispiel für die zu bewegenden Massen: Jeder Orchesteraufbau ist ein anderer Orchesteraufbau. Da

gibt es jedes Mal andere Stühle, zum Teil andere Notenpulte sowieso andere Instrumente. Das alles wird ständig in einem Kreislauf durchs Haus bewegt.

Kunst, künstlerisches Schaffen, egal welcher Art – ich glaube, das bezieht sich nicht nur auf Theater – ist im Kern Überforderung. Das beginnt bei den Künstler*innen selbst: Nicht umsonst zehren sie häufig aus. Sie überfordern zunächst sich selbst, aber aus dieser Selbstüberforderung überfordern sie auch alle anderen, an die sie mit ihren Wünschen herantreten. Theater ist die Kunst des Augenblicks. Das, was heute nicht passiert, wird morgen nicht stattfinden. Fasst man den Beruf des Technischen Direktors in einem Satz zusammen, ist es die Kunst, positiv „nein“ zu sagen. Technische Direktoren sind die ganze Zeit damit beschäftigt, die künstlerischen Wünsche, die die Möglichkeiten des Gebäudes, des Theaters, der Mitarbeiter*innen, der Finanzen bei der ersten Begegnung eigentlich immer überfordern, in ein Maß zu bringen, mit dem man arbeiten kann. Natürlich bleibt der Wunsch der Künstler*innen, das zu steigern. In diesem Widerspruch arbeitet man kontinuierlich.

Der Um- und Neubau – im Austausch mit der Stadtgesellschaft

In Heidelberg war die Theatersanierung ein großer Erfolg für die Stadtgesellschaft. Dort freuen sich die Bürger*innen der Stadt, weil es gelungen ist, sie mitzunehmen. Voraussetzung dafür war ein Austausch mit den Bürger*innen im Vorfeld des Architektenwettbewerbs. Das ist ein Unterschied zur Staatsoper Berlin, wo ein Architektenwettbewerb erfolgte, ohne dass in der Bürgerschaft vorher diskutiert wurde, zum Beispiel darüber, dass, wenn man die Vorgaben des Wettbewerbs einlöst, der Saal gar nicht gehalten werden kann,



Abb. 1 Rendering Das Neue Staatstheater



Abb. 2 Theaterbrand Badisches Staatstheater 1972

wenn man das Volumen größer machen möchte, der Saal danach notwendigerweise ein anderer ist. Daraus geworden ist dann ein Verwurf des Wettbewerbs und eine „moderate Moderne“. Vielleicht hätte man gar keinen Architekturwettbewerb gebraucht, sondern hätte gleich dort eintreten können oder hätte die ganze Diskussion vorab leisten müssen. Das ist in Heidelberg passiert.

Warum spreche ich das an? Weil es hinsichtlich des Denkmalschutzes durchaus von Relevanz ist. In Heidelberg wurde dem historischen Theatersaal eine Nebenfunktion gegeben. Er ist weiterhin ein Theatersaal, aber es hat sich ganz klar herausgestellt, dass die Zielsetzungen dessen, was Kunst braucht, in eine viel zu kleine Klammer gesteckt wird, wenn man an diesem Saal festhalten möchte. Deshalb hat man diese Diskussion vorher geführt und dann einen Architektenwettbewerb auf den Weg gebracht. Anschließend gab es auch kein Erschrecken darüber, dass tatsächlich ein neuer Saal geplant wurde. Wäre das anders gelaufen, wäre der Wettbewerb nach Abschluss – genauso wie in Berlin – gescheitert.

Gestern wurde gesagt, „Sein oder Nichtsein“ sei so hochgegriffen. Für Theaterschaffende fühlt sich das tatsächlich so an. Es geht um Sein oder Nichtsein. Damit meine ich nicht nur mich als Technischen Direktor. Ein*e Opernsänger*in hat eine lange Karriere am Theater, sie gehört mit zu den längsten darstellerischen Karrieren am Theater. Die kürzeste Karriere am Theater hat ein*e Tänzer*in. Wie viele Tänzer*innen schaffen es, mit 40 Jahren noch in ihrem Beruf aktiv zu sein? Wann treten sie aktiv in diese Karriere ein?

Wie wurde der Um- und Neubau des Badischen Staatstheaters geplant?

Abb. 2 zeigt den Theaterbrand 1972 in Karlsruhe, im Errichtungsmoment, im Baumoment des 1975 eröffneten Theaters. Unter der Metallfassade hatte die Isolierung gebrannt. Warum zeige ich Ihnen dieses Bild? Ganz einfach: Das, was da passiert, ist bereits Theater. Es findet ein Ereignis statt – in diesem Fall ein Brand – und Menschen versammeln sich und schauen zu. Das beantwortet auch die Frage, wie viel Technik man für Theater braucht – keine. Man braucht nur ein Ereignis und man braucht Sie, das Publikum. Das ist Theater. Alles andere ist Addition und dem geschuldet, was Künstler*innen wollen.

Seit 2009 bin ich an diesem Bauvorhaben beteiligt, aber es läuft schon etwas länger. Im Oktober 2006 wurde das Stadttheater Heidelberg geschlossen, da Sicherheitsstandards nicht mehr gewährleistet waren. Im Dezember 2006 verlangte der Verwaltungsrat des Badischen Staatstheaters, das Gebäude zu prüfen. Er wollte wissen: Wie ist der Zustand? Können wir es in die Zukunft führen? Und wenn ja, in welche? Bis 2012 wurde eine Bedarfsermittlung durchgeführt. Auf dieser Basis wurde 2014 der Architektenwettbewerb ausgeschrieben mit 125 Millionen Euro Baukosten. Heute gibt es Prognosekosten für die Fertigstellung, die sich bei 500 Millionen Euro bewegen.

Den Architektenwettbewerb gewannen Delugan Meissl Associated Architects (DMAA) aus Wien gemeinsam mit Wenzel+Wenzel aus Karlsruhe. DMAA sind die gestalten-

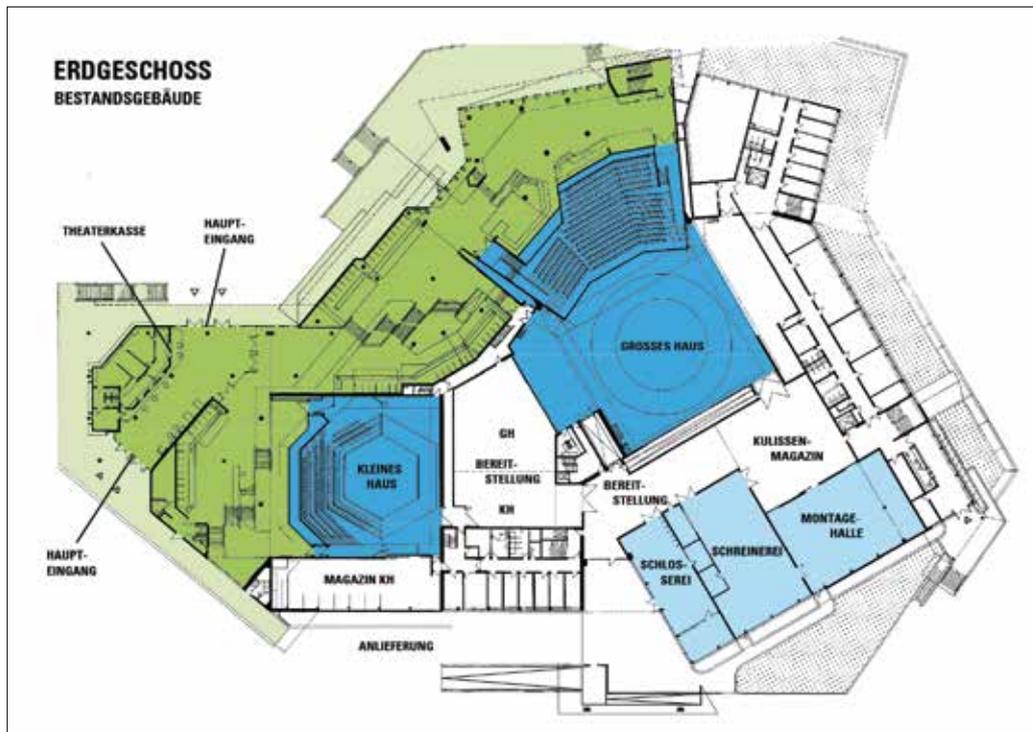


Abb. 3 Erdgeschoss Bestandsgebäude

den Architekten, Wenzel + Wenzel die ausführenden Architekten. Nach dieser Entscheidung begannen wir 2017 ernsthaft mit der Planung. 2019 starteten die Vorwegmaßnahmen, 2022 ist der eigentliche Baubeginn.

Warum wird das Badische Staatstheater um- und neugebaut?

Die Anpassung an geltendes Baurecht ist ein Kernpunkt, an dem man irgendwann nicht mehr vorbeikommt. Diesen Punkt kann man auch gar nicht steuern; er tritt ein. Deshalb ist es so bemerkenswert, dass hier 2006 ein Verwaltungsrat von sich aus entschied, aktiv zu werden. 2011 war das Gutachten schon zum größten Teil erstellt. In Bezug auf das geltende Baurecht und seine praktische Umsetzung im Badischen Staatstheater standen darin erschreckende Dinge. Bauordnungsamt und Feuerwehr waren damals der Meinung, dies sei übertrieben, es spräche nichts gegen eine weitere Nutzung. Im November 2014 erreichte mich ein Brief aus dem Bauordnungsamt. Darin stand, dass sofort – juristisch bedeutet „sofort“ im Augenblick der Kenntnisnahme, ohne jeden weiteren Verzug – unter anderem alle Gänge und Flure von allen Brandlasten zu beräumen seien. Daraufhin fragte ich im Bauordnungsamt nach, was der Anlass der plötzlichen Meinungsänderung sei. Wie sich herausstellte, hatte es während der Theaterferien eine Gebäudebegehung gegeben mit dem Ergebnis, dass dieser Zustand nicht mehr tragbar sei. Meine Erwiderung war, dass es dann eines Pressetermins mit den Ministerien und dem Oberbürgermeister bedarf, denn dann hätte man soeben das Staatstheater Karlsruhe geschlossen, in jedem Fall für ein paar Wochen, und eine Wiederaufnahme des Betriebes in vollem Umfang scheinbar danach nicht möglich.

2011 bis 2014, drei Jahre, dieselbe Behörde, beratend der vorbeugende Brandschutz der Feuerwehr. Was war in diesen drei Jahren passiert? Es gab einen Generationenwechsel bei der Berufsfeuerwehr. Um 1960 gab es technisch überhaupt keine Kommunikationsmöglichkeit zwischen den Feuerwehrleuten. 30 Jahre später war es selbstverständlich, dass man bei einer solchen Ausbildung vom ersten Tag an der Schulter ein Funkgerät trug und darüber mit den Kolleg*innen kommunizierte. Wer jetzt in das Berufsleben bei der Feuerwehr einsteigt, der kann sich gar nicht mehr vorstellen, seine Kolleg*innen ohne diese Ausrüstung in Lebensgefahr zu bringen. Kommunikation und Schwallm-intelligenz waren im Staatstheater Karlsruhe, Betonbau im Jahr 1975 eröffnet, komplett unmöglich. Es gab keine Funkverbindung. Mit einer BOS-Gebäudefunkanlage wurde nachgerüstet, ebenso bei der Fluchtwegeführung. Es wurden Außentreppen als temporäre Maßnahme angebaut, außerdem neue Brandabschottungen und neue Brandabschnitte geschaffen, obwohl saniert werden soll.

Viele Arbeitsplätze sind nicht rechtskonform. Man fasst eine Klimaanlage an und damit plötzlich 80 Prozent der Baubsubstanz. Wenn man wesentliche Teile einer Anlage erneuert oder verändert, sind alle mit dieser Anlage im Systemzusammenhang stehenden Teile nach heutigem Recht neu zu prüfen. Es gibt einen Orchesterprobenraum, der viel zu klein ist. Wenn man dort die Klimaanlage austauscht, braucht man hinterher einen neuen Orchesterprobenraum, denn es wird auch geprüft, welchen Raum diese Anlage beaufschlagt, und man kann die Vorschriften in diesem viel zu kleinen Raum nie mehr einlösen. Irgendwann muss man die Klimaanlage erneuern, dann werden wir einen neuen Orchesterprobenraum bekommen. Es braucht also gar keinen politischen Beschluss zur Vergrößerung, das passiert von ganz alleine.

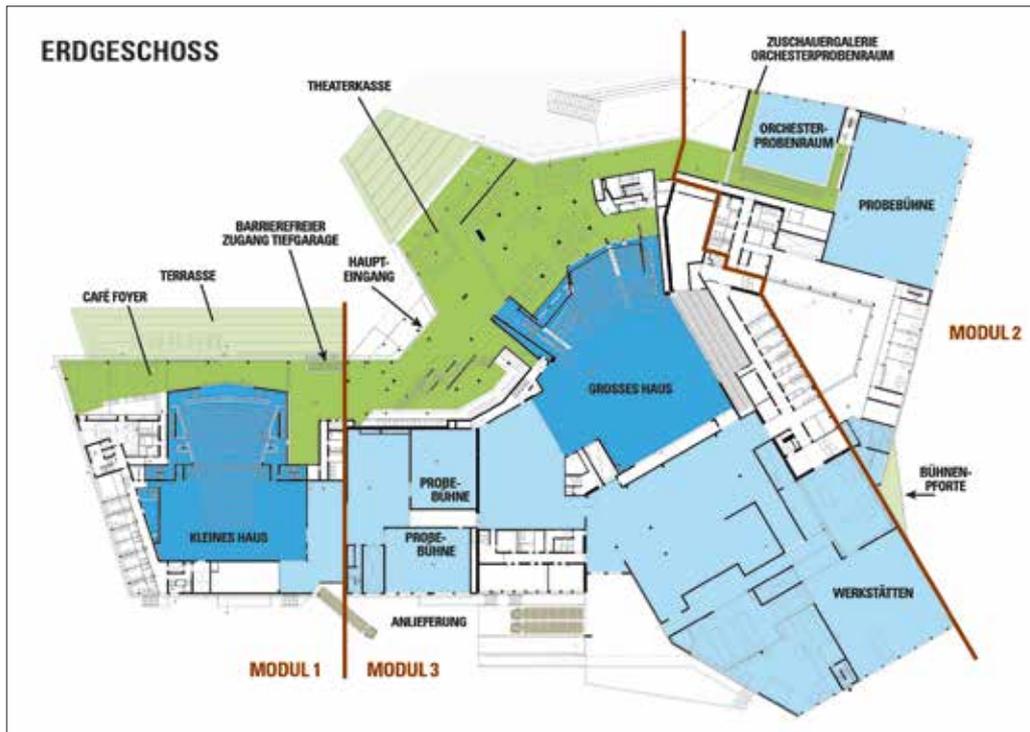


Abb. 4 Erdgeschoss Das Neue Staatstheater und Bauabschnitte

Deshalb sollte es beispielhaft sein, dass die Politik in Karlsruhe so vorausschauend agiert hat.

Überholung und Modernisierung der Haus- und Bühnentechnik sind in Karlsruhe sehr relevant. Sie sind sicher für alle Theater sehr wichtig, aber selten hat man das Glück, die Überholung und Modernisierung so konsequent umsetzen zu können wie in Karlsruhe. Ebenso auch die Neuaufstellung der inneren Logistik. Zur Erinnerung: Wir sind eine In-house-Spedition. Auf der Abbildung des Erdgeschosses Bestandsgebäude (Abb.3) sieht man eine Montagehalle – viel zu klein. Man sieht eine Schlosserei und eine Schreinerei – ebenfalls viel zu klein. Sie sehen eine Verbindung zwischen der Montagehalle und der Bühne des Kleinen Hauses. Diese kann nicht genutzt werden, da dort ein Tiefbereich stehende Transporte von Kulissen unmöglich macht. Im Wettbewerbsergebnis (Abb. 4) sehen Sie, dass alles komplett neu organisiert worden ist (mit Ausnahme des Großen Hauses). Jeder Arbeitsplatz wird neu im Gebäude verortet, alles unter Einlösung der heute geltenden Vorschriften.

Abb. 5 zeigt ein Theater, wenn man es abstrahiert. Diese Abbildung hat nicht den Anspruch darzustellen, wie die realen Größenverhältnisse sind, aber sie bildet die Relevanzen ab: Die „runden“ Ecken stehen für Funktionsbereiche des Betriebes, die in sich geschlossene Kreisläufe haben, und die „eckigen“ Ecken stehen für Räume. Dort, wo zwei Räume direkt aneinandergebunden sind, müssen sie auch über Öffnungen verbunden sein, also direkt zugänglich, oder sie sind hier separat gruppiert, dann können sie zum Beispiel über Stockwerke verteilt werden. Das war ein Hilfsmittel, um den Architekten den Betrieb darzustellen.

Auf Abbildung 6 sieht man den Versuch, die Wege, die in einem Theater abgebildet werden, darzustellen. Diese wurden nach der Größe der Transportmittel sortiert. Die hier

geleistete Vorbereitung hat sich in den Wettbewerbsergebnissen sehr positiv niedergeschlagen.

Warum bauen wir neben den genannten Punkten noch? Weil wir an unser Publikum denken müssen. Ohne Publikum existiert Theater nicht. Denkmalschützer*innen denken erst einmal aus dem bestehenden Gebäude heraus – aus dem Stein und nicht aus den Menschen, die sich darin bewegen. Wir als Theater sind Dienstleister – und wir stehen im Wettbewerb, aber nicht mit anderen Theatern. Wenn wir schließen, werden unsere Zuschauer*innen nicht in Massen nach Frankfurt, Stuttgart oder sonst wohin fahren, sondern sie gehen dann nicht mehr ins Theater. Unsere Konkurrenz ist das Formel-1-Rennen, das Online-Gaming, das auf der Wiese in der Sonne sitzen. Ein Theater heute ist keine gesellschaftliche Verpflichtung mehr. Die Bürgerlichkeit, die das erfordert, gibt es nicht mehr. Die Bürger*innen gehen heute freiwillig ins Theater.

Deshalb müssen wir in unseren kontrollierten Qualitäten hervorragend sein. Ich stimme zu, wenn man sagt, es ist spannend, Gebäude in ihrer eigenen Akustik zu erleben, da jedes sein eigenes akustisches Zeichen hat. Das Staatstheater Karlsruhe mit seinen sechs Sparten beherbergt auch das Sprechtheater. In Stuttgart wurde das Schauspielhaus komplett ausgeräumt und erneuert. Beim Publikum war es berühmt-berüchtigt für sein akustisches Loch. Wenn man auf bestimmten Plätzen nichts hört, warum soll man dann eine Karte kaufen? Deshalb musste das geändert werden.

Eine Anforderung unserer Sanierung ist mir besonders wichtig: Die Öffnung des Hauses für die Stadtgesellschaft. Wie findet ein Austausch statt, wer stößt das an? Nicht immer kann das aus der Stadtgesellschaft kommen. Es kommt von denen, die jeden Tag in diesem Betrieb leben und arbei-

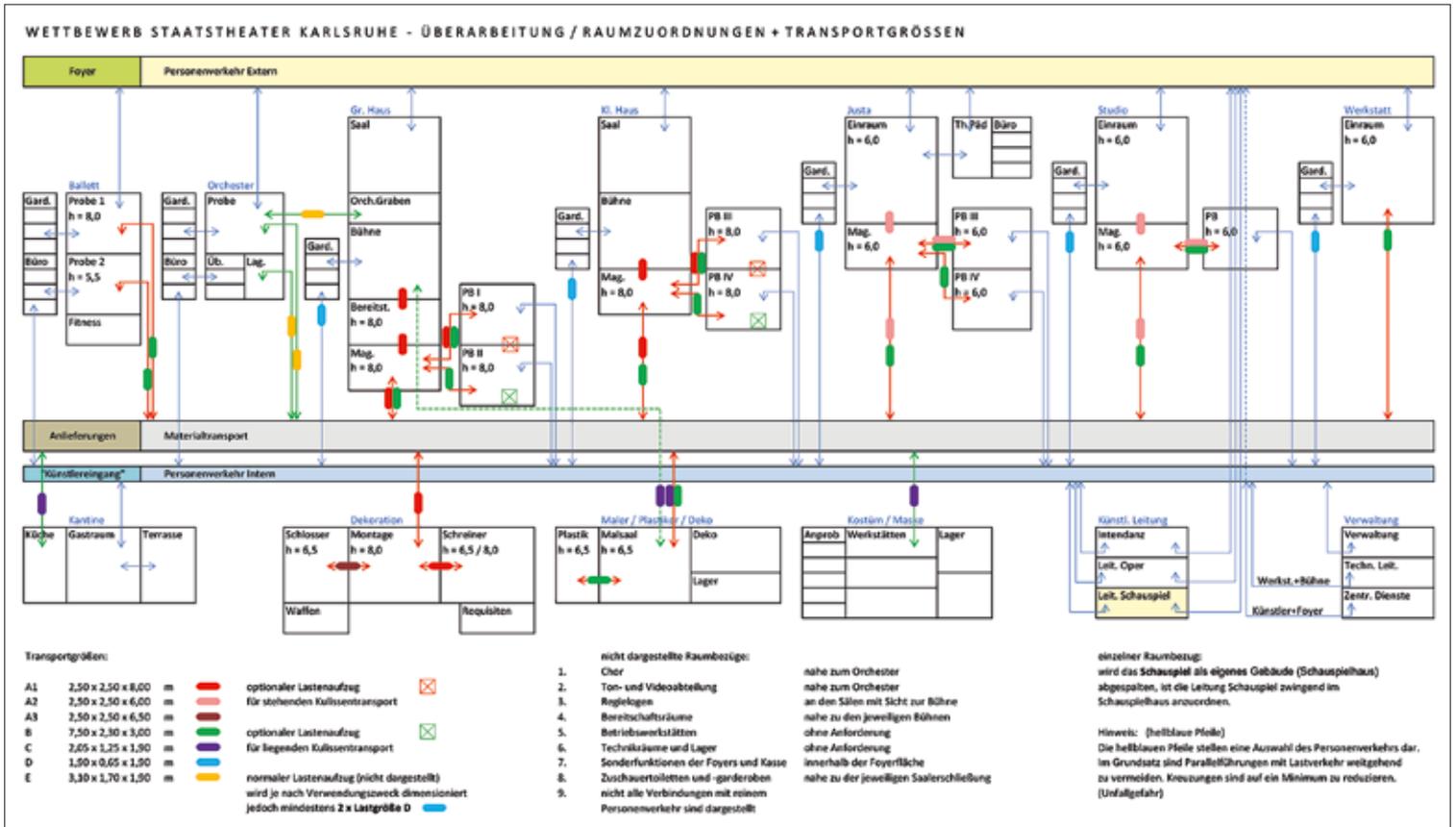


Abb. 5 Diagramm Funktionen und Räume

ten, die aus dem Publikum die Rückmeldung bekommen, was man vielleicht ändern sollte. Solch ein Prozess muss auch politisch angestoßen werden.

Wo finden wir Vorbilder?

Für mich als Leseratte ist die Stadtbibliothek Gerlingen ein wichtiges Vorbild. Von den Architekten KLUMP + KLUMP entworfen, wurde sie 1998 eröffnet. Dort ist es gelungen, eine Stadtbücherei zu einem Dritten Ort im Zentrum einer Kleinstadt in der Metropolregion Stuttgart zu machen.

Das Opernhaus Oslo ist ein weiteres Beispiel, wobei ich nicht über die Innenarchitektur und das, was das Theater im Inneren kann, sprechen möchte. Dieses Gebäude ist in seiner Nutzung durch die Nicht-Theaterbesucher*innen zu einem Park geworden – ein sensationeller Dritter Ort. Auch das National Theatre in London gehört zu meinen Lieblingsbauten aus diesem Themenbereich. Die Zentralbibliothek Oodi in Helsinki wurde 2019 eröffnet und konnte somit kein Vorbild für unseren Wettbewerb sein, ist aber ein weiteres hervorragendes Beispiel für die Möglichkeiten eines Dritten Ortes.

The Eye, das Filminstitut in Amsterdam (Abb. 8) führe ich hauptsächlich deshalb hier an, weil es von den Architekten entworfen wurde, die bei uns in Karlsruhe geplant haben: Delugan Meissl Associated Architects (DMAA). Es handelt sich um ein tolles Beispiel für ihre gestalterische Handschrift – mit einem Manko: Der barrierefreie Zugang

befindet sich auf der Rückseite des Gebäudes und nicht am Haupteingang. Ich habe den Architekten nach dem Wettbewerb mitgeteilt, dass das in Karlsruhe anders gelöst werden muss, die Barrierefreiheit also über den Haupteingang möglich sein muss.

Warum wurde der Entwurf von DMAA ausgewählt?

Abb. 6 zeigt das Wettbewerbsmodell von Helmut Bätzner. Dies ist der Entwurf, welcher 1964 den Wettbewerb gewann, aber nie gebaut wurde. Auch die geplante Gastronomie und die öffentliche Zugänglichkeit sind nie umgesetzt worden. Das heutige Gebäude sieht komplett anders aus. In Abb. 7 sehen Sie unter dem ursprünglichen Entwurf von Helmut Bätzner den Gewinnerentwurf von DMAA aus dem Jahre 2014. Die neue Planung ist im Grunde eine Neuauflage dessen, was Helmut Bätzner 1964 vorgedacht hat. Mit seinem Entwurf von 1964 hat er erst viel später breit diskutierte Erkenntnisse zu Grundlagen einer Gesellschaft vorweggenommen. So hat Ray Oldenburg 1989 den Begriff der „Dritten Orte“ geprägt, wobei das Zuhause der Erste Ort und der Arbeitsplatz der Zweite Ort ist. Die Dritten Orte sind öffentliche Orte, Räume der Gesellschaft – offen für alle, zugänglich, gratis zu nutzen, Orte, wo man allein hingehen kann, wo man sich auskennt, wo man selber eine Rolle spielen kann. Es sind Orte, die man für sich in Besitz nehmen kann.

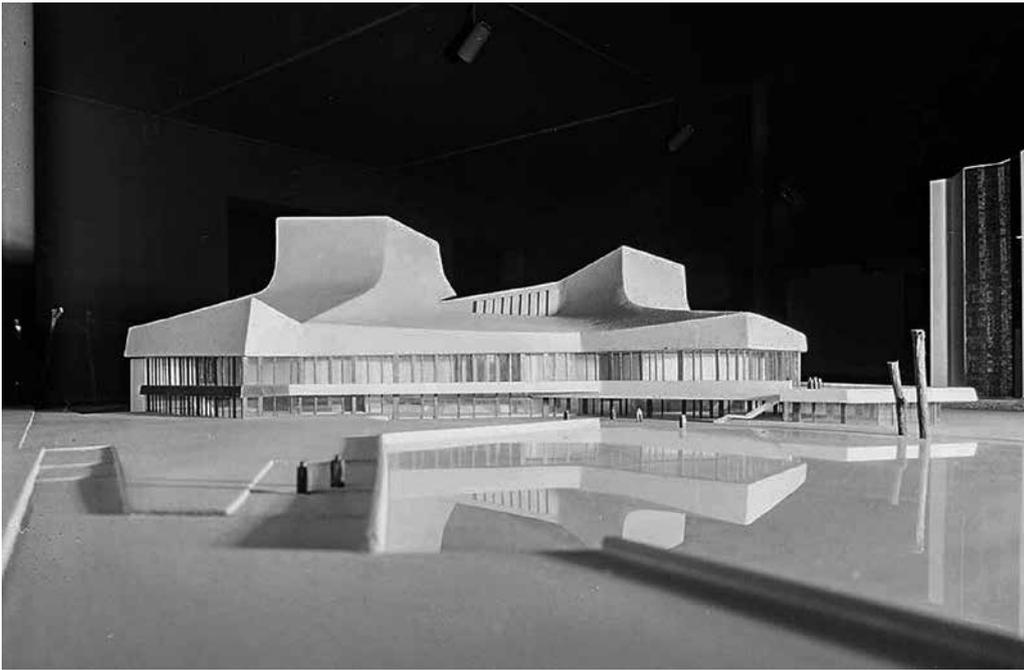


Abb. 6 Modell Entwurf Helmut Bätzner 1964



Abb. 7 Modell Helmut Bätzner 1964 und Modell DMAA 2014

Hinter dieser Idee stehe ich voll und ganz. Das Staatstheater Karlsruhe soll zukünftig 365 Tage im Jahr ganzjährig geöffnet sein – für alle, unabhängig davon, ob sie eine Vorstellung besuchen oder nicht. Aktuell läuft der Wettbewerb zur Neugestaltung des Theatervorplatzes. Er wird im Oktober 2021 abgeschlossen sein. Wir wünschen uns als Theater, dass dieser Platz ein innerstädtischer Raum ist, der attraktiv für Menschen zwischen 16 und 30 Jahren ist. Ruheorte bietet eine Stadt immer, Spielplätze sind zahlreich vorhanden.

Aber welche innerstädtischen Flächen bietet man gezielt jungen Menschen an? Der Gewaltausbruch in Stuttgart letztes Jahr hat m.E. gezeigt, dass die Stuttgarter Innenstadt ein toter Ort ist. Es gibt keinen nichtkommerziellen Raum mehr, den junge Menschen nutzen können. Deshalb ist es auch so wichtig, dass wir im Idealfall mit dem Theater, mit unserem Gelände in bester innerstädtischer Lage einen Ort schaffen, der für alle nutzbar wird.

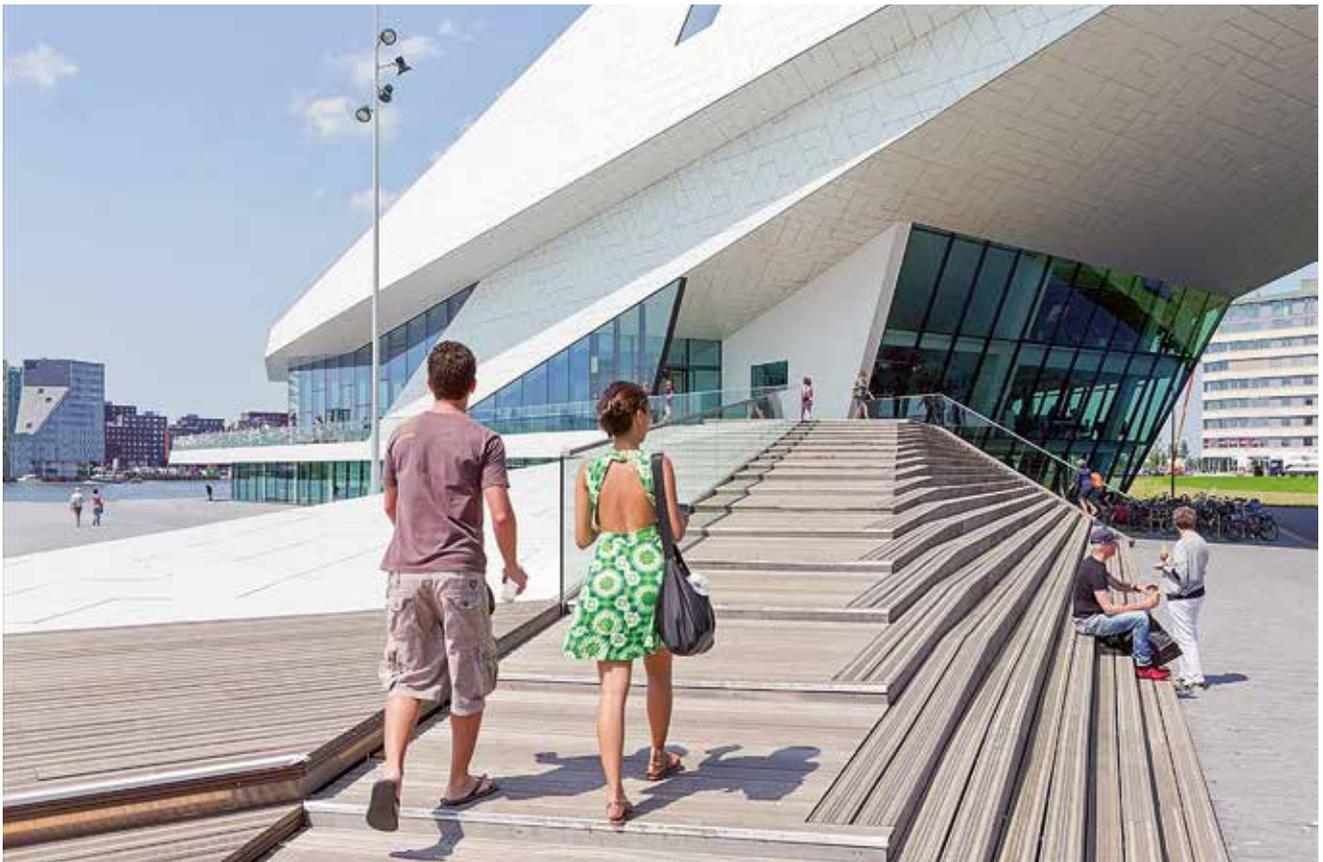


Abb. 9 Eye Film Institute Amsterdam

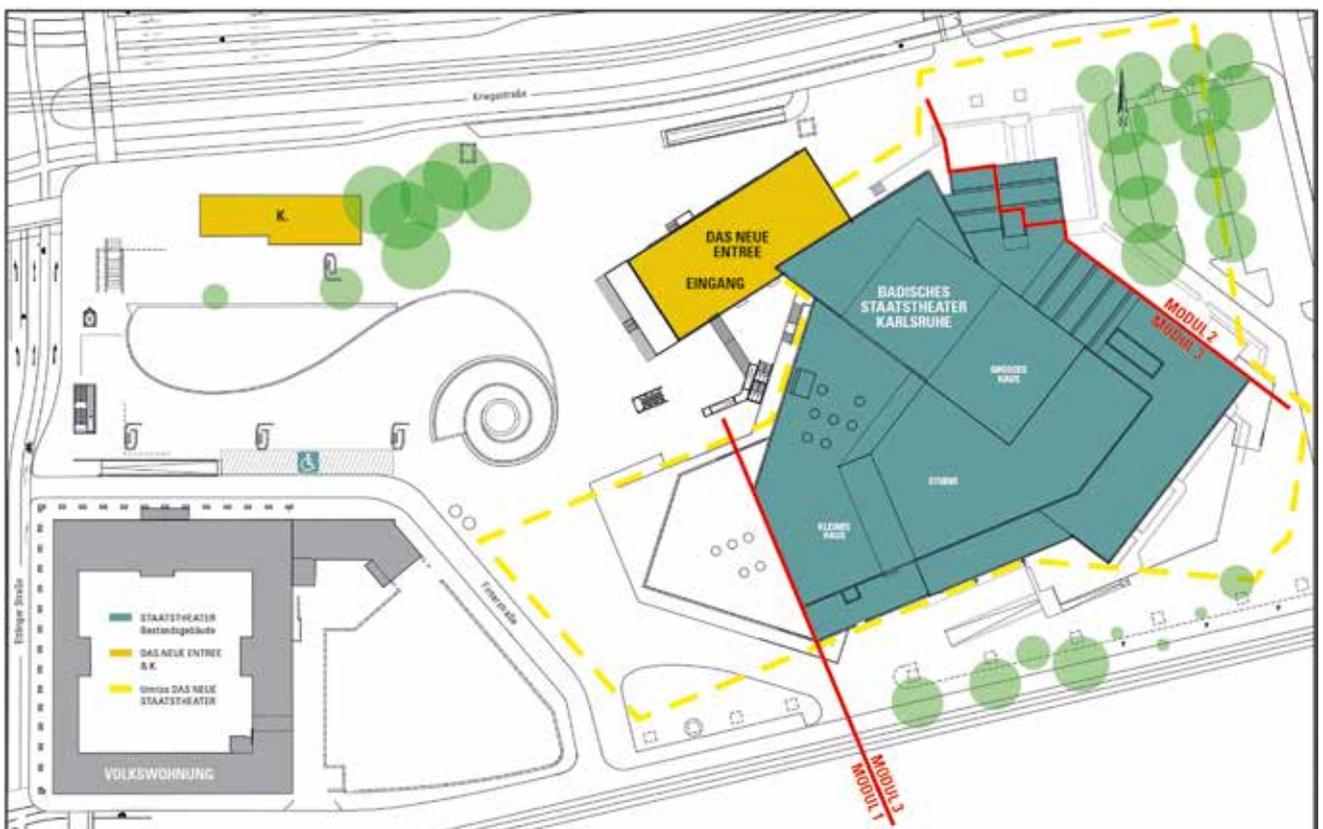


Abb. 10 Bestandsgebäude und neuer Grundriss

Wie wird gebaut?

Wir bauen bei laufendem Betrieb, daher erfolgt das in drei Bauabschnitten. Abb. 9 zeigt das Hauptgebäude, das erhalten bleibt. Der heutige Eingangsbereich wird abgebrochen, an anderer Stelle wird angefügt. Die gelben Außenlinien zeigen die Konturen des Gebäudes, wie es sich nach dem Umbau darstellt. Wir haben diese im Straßenraum in Gelb auf den Boden aufsprühen lassen, damit man auch die Dimension des Vorhabens vor Ort versteht.

Ab 2022 startet Modul 1 (Neubau Kleines Haus, Junges Staatstheater, Gastronomie), anschließend erfolgt Modul 2 (musikalischer Apparat mit Orchesterprobenraum, Chorprobenraum, Ballettprob Bühnen, Probebühne Großes Haus und dazugehörige Funktionsräume) und am Ende Modul 3 (Stu-

diobühne, Werkstattbühne, Proberäume Kleines Haus, Junges Staatstheater und Studio, Erweiterung Werkstätten, Sanierung Großes Haus und Bestandsgebäude). Dabei wird der innere Bereich komplett ausgeräumt, mit Ausnahme des Großen Hauses und des bestehenden Foyers. Dieses Foyer bleibt erhalten und lädt dazu ein, ein solcher Dritter Ort zu sein.

Seien Sie uns herzlich willkommen zur Neueröffnung 2034 – in der Hoffnung, dass wir es schaffen, das einzulösen, was wir der Stadtgesellschaft geben wollen.

Bildnachweis

Abb. 1, 8: DMAA

Abb. 2: Horst Schlesiger, Stadtarchiv Karlsruhe

Abb. 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9: BAST

* Bei dem nachstehenden Text handelt es sich um den redaktionell überarbeiteten Mitschnitt des Vortrags, den der Verfasser auf der Tagung gehalten hat. Autor und Herausgeber verständigten sich darauf, auf eine schriftliche

Überarbeitung des Beitrags für die Tagungspublikation zu verzichten und das Statement im Sinne eines gesprochenen Wortbeitrags zu dokumentieren.

Der Friedrichstadt-Palast in Berlin: ein junges Denkmal mit Glamour

Ana Kohlenbach

Am 3. März 2020 wurde der Friedrichstadt-Palast wegen seiner geschichtlichen, künstlerischen und städtebaulichen Bedeutung unter Denkmalschutz gestellt. Das recht junge Revue- und Variété-Theater im Ostteil der Stadt ist weit über Berlin hinaus bekannt und beliebt.

Zwischen 1973 und 1987, zur 750-Jahr-Feier Berlins, sollte unter der Leitung der Baudirektion Hauptstadt Berlin des Ministeriums für Bauwesen unter Leitung von Generaldirektor Erhard Gißke „mit der Kraft der ganzen Republik“¹ die Hauptstadt der DDR ausgebaut und für Bürger*innen und Besucher*innen attraktiver gestaltet werden.² Das Jubiläum bot die Gelegenheit, den Ostteil der geteilten Stadt mit dem historischen Stadtkern als den eigentlich bedeutenderen Teil Berlins herauszustellen.³

In der genannten Zeitspanne entstanden Einzelbauten wie das internationale Handelszentrum, das Haus der sowjeti-

schen Wissenschaft und Kultur, die Erweiterung der Charité und einige international konkurrenzfähige Hotels. Neu war auch der umfangreiche innerstädtische Wohnungsbau mit Nikolaiviertel, der Siedlung Ernst-Thälmann-Park und dem Wohnensemble am Spittelmarkt. Kriegsbedingte Brachen wurden wieder aufgebaut wie der Alexanderplatz oder das Forum Rathaus-/Liebknecht-Straße mit dem Fernsehturm. Historische Bauten und Ensembles wie die Friedrichwerdersche Kirche, die Nikolaikirche, das Deutsche Theater, das Alte Museum, der Berliner Dom, der Gendarmenmarkt mit dem ehemaligen Schinkel'schen Schauspielhaus sowie die Friedrichstraße mit ihren Geschäftshäusern wurden wieder aufgebaut und saniert.

Der Friedrichstadt-Palast lässt sich in die Reihe der sogenannten „Paläste“ für das Volk einordnen, wie der Palast der Republik, der Sportpalast (Sport- und Erholungszentrum) und



Abb. 1 Blick auf den Friedrichstadt-Palast von der Einmündung der Reinhardtstraße aus

der Pionierpalast.⁴ Er bildet gleichzeitig den Höhe- als auch den Endpunkt der DDR-„Paläste“. Der Neubau des Friedrichstadt-Palastes erfolgte im Zusammenhang mit dem Wiederaufbau und der Neukonzeption der Friedrichstraße. Der Palast sollte an die Geschichte und Tradition der Revue- und Varietékunst an diesem Ort anschließen.⁵ Selbstbewusst wollte man mit dem Friedrichstadt-Palast und der Friedrichstraße in den Wettbewerb mit West-Berlin, seinen Kulturbauten und der berühmten Einkaufsmeile Kurfürstendamm treten.⁶ Als Sonderbau sollte sich der Friedrichstadt-Palast in seine Umgebung einfügen, zugleich sich aber gemäß seiner Bedeutung sowohl städtebaulich als auch gestalterisch hervorheben.

Als unmittelbarer Vorgänger des Friedrichstadt-Palastes gilt das nur 200 Meter entfernt gelegene „Große Schauspielhaus“, dessen Geschichte 1867 mit der Errichtung einer fünfschiffigen Markthalle begann. Bereits 1873 wurde der Marktbetrieb eingestellt und das Gebäude für Zirkusvorstellungen mehrfach umgebaut. 1919 folgte schließlich der Umbau zum „Großen Schauspielhaus“ nach Plänen von Hans Poelzig. Unter der Leitung von Max Reinhardt und durch den expressionistischen Ausbau durch Hans Poelzig entwickelte das Theater eine Strahlkraft, die weit über Berlin hinausreichte.

Nach der Reparatur von Kriegsschäden wurde das Theater am 28. September 1945 als „Palast Varieté“ neu eröffnet; zwei Jahre später erhielt es den Namen „Friedrichstadt-Palast“. Es stand mit seinem Programm für die zeitgenössische Populärkultur der DDR.⁷ Sein Betrieb musste 1980 wegen statischer Probleme eingestellt werden.⁸

Der neue Standort des Friedrichstadt-Palastes, ein Baublock an der Friedrichstraße 107, lag in der unmittelbaren Nachbarschaft des Vorgängerbaus und konnte weiterhin von der zentralen Lage am Bahnhof Friedrichstraße profitieren. Zusätzliches Gewicht erhielt der Standort durch die Lage an der Einmündung der Reinhardtstraße in die Friedrichstraße. Die Front und der Haupteingang des neuen Friedrichstadt-Palastes konnten axial auf die Reinhardtstraße ausgerichtet werden und auf diese Weise als *point-de-vue* in die Berliner Friedrich-Wilhelm-Stadt hineinwirken.

Der neue Friedrichstadt-Palast wurde zwischen 1981 und 1984 in einer Bauzeit von nur 39 Monaten errichtet. Der Entwurf von Manfred Prasser, Jürgen Lederboge und Walter Schwarz entstand unter Leitung von Erhardt Gißke.⁹ Der Neubau wurde am 27. April 1984 mit der Premiere der Revue „Friedrichstraße 107“ eröffnet.

Der Haupteingang mit Foyerbereich wird sowohl am Außen- wie auch im Innenbau durch einen vorgezogenen Bauteil besonders betont. An das Foyer schließt sich der Große Saal mit dem Bühnenhaus an. Die Hauptbühne wird von außen durch den 32 Meter hohen Bühnenturm markiert,¹⁰ der sich über den sonst vier- bis fünfgeschossigen Baukörper erhebt. In seinem Aufbau mit deutlich erkennbaren Funktionsabschnitten – Foyer und Saal sowie Bühnenhaus und Funktionsgebäude – orientierte sich der Bau an klassischen Theaterbauten des 19. Jahrhunderts.¹¹

Das Gebäude besteht aus einem monolithischen Stahlbetonskelett.¹² Weitgespannte Stahlkonstruktionen mit bis zu 48 Metern Spannweite für den Großen Saal gewährleisteten die benötigte stützenfreie Ausführung der Räume. Diesem Skelett sind geschosshohe einschichtige Sichtbetonelemente



Abb. 2 Betonglaselement, Detail von innen aufgenommen

von zwei Metern Breite als Verkleidung bzw. „Wetterschale“ vorgehängt worden.¹³

Die im Außenbau eingelassenen Betonglaselemente strahlen bei Tageslicht stimmungsvoll nach innen; nachts strahlen die farbigen Glaskörper nach außen und werben als Lichtreklame für die Angebote des Hauses.¹⁴ Die Fassade des Friedrichstadt-Palastes wird darüber hinaus durch



Abb. 3 Die „Platte“ aus Sichtbeton in Werksteinqualität mit dekorativen plastischen Elementen und einem Relief, Fassadendetail



Abb. 4 Der Foyerbereich im Innern, Blick nach Süden, parallel zum Haupteingang (vom Betrachter aus auf der rechten Bildseite)

Lisenen mit abschließendem Bogenmotiv rhythmisiert, die gleichzeitig auf die verdeckte Tragstruktur des Hauses hinweisen.¹⁵

Die Gestaltung des Friedrichstadt-Palastes lässt historistische Motive und Anspielungen erkennen.¹⁶ Besonders deutlich treten Anklänge an Jugendstil und Art Déco auf – eine Hommage an die Zeit der Revuen vor dem Ersten Weltkrieg und in den „Goldenen“ Zwanziger Jahren.¹⁷ Gleichzeitig wurde die „Platte“ als Markenzeichen der DDR nicht versteckt; im Gegenteil: Sie tritt als konstruktives und gestaltetes Element besonders hervor.¹⁸ Die Platten sind aus Sichtbeton in Werksteinqualität mit dekorativen plastischen Elementen und belegen die hohen technischen Fertigkeiten der Plattenproduktion zu jener Zeit.¹⁹

Der Friedrichstadt-Palast ist auch im Innenbau in seiner Größe und von seinen technischen Möglichkeiten opulent ausgestattet. Architektonischer und technischer Höhepunkt ist dabei der Große Saal. Bei der Planung wurden neben Architekten und Ingenieuren auch Theaterleute mit eingebunden, um auf alle Erfordernisse und Funktionsabläufe des Betriebs perfekt eingehen zu können.

Die Bühne des Friedrichstadt-Palastes gilt als größte Theaterbühne der Welt. Die Vorbühne ist in den Zuschauerbereich des Großen Saals hineingeschoben. Dahinter liegt die Hauptbühne, die von zwei Seitenbühnen und einer Hinterbühne eingefasst wird. Dieser Aufbau erlaubt schnelle Wechsel der Bühnenbilder und ermöglicht ein breites Spektrum an Theater-, Revue- und Tanzvorstellungen. Die

Vorbühne enthält eine technische Besonderheit, für die der Friedrichstadt-Palast bekannt ist: ein Hubpodium mit einer drehbaren runden Plattform von zwölf Metern Durchmesser.

Der Friedrichstadt-Palast ist seit seiner Erbauungszeit fast gänzlich unverändert erhalten. Er vermittelt die kulturpolitischen und städtebaulichen Zielsetzungen sowie die Gestaltungstrends der DDR-Baupolitik in den 1980er Jahren. Kulturpolitisch und städtebaulich trat die DDR-Regierung in direkte Konkurrenz zu West-Berlin, die Friedrichstraße konkurrierte mit dem Kurfürstendamm, der Friedrichstadt-Palast mit West-Berliner Kulturbauten.²⁰ Der Friedrichstadt-Palast stellt als Sonderbau eines der Hauptprojekte des Ausbaus der Friedrichstraße dar, was an seiner städtebaulichen Position wie auch an seiner besonderen Gestaltung mit historistischen Reminiszenzen (Jugendstil, Art Déco) deutlich wird. Bis heute hat er nichts von seinem Glanz verloren.

Literatur

Adalbert BEHR, *Architektur in der DDR*, Berlin 1980.

Adalbert BEHR (Hrsg.), Erhardt Gißke – Generaldirektor der Baudirektion Berlin, *Bauen in Berlin: 1973 bis 1987*, Leipzig 1987.

Erhardt GISSKE, Jürgen LEDDERBOGE, Walter SCHWARZ, *Friedrichstadt-Palast in Berlin*, in: *Architektur der DDR* 33, H. 10 (1984), S. 585–595.

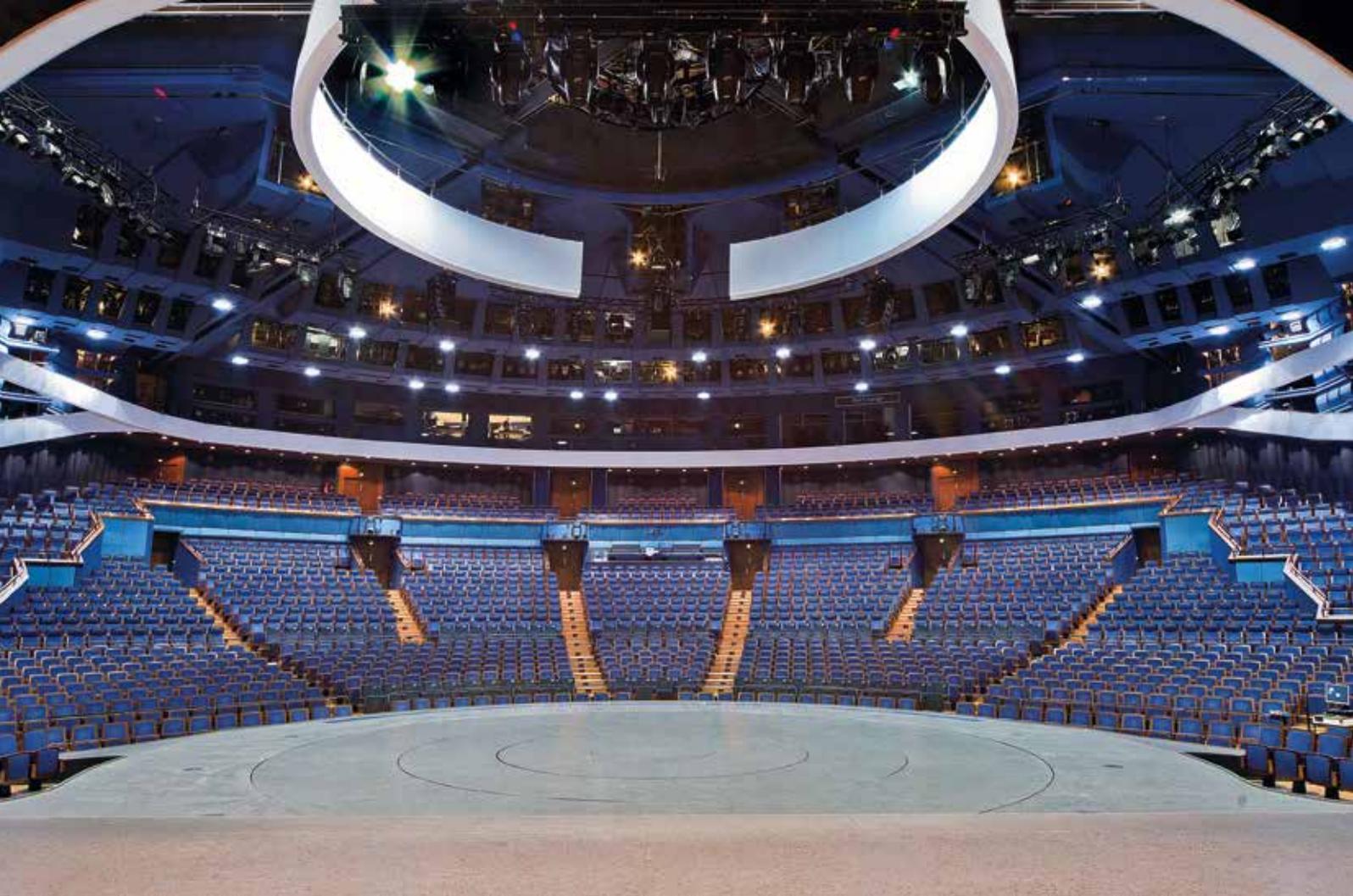


Abb. 5 Der Große Saal mit der Vorbühne mit Hubpodium und einer drehbaren runden Plattform, von der Hauptbühne aus gesehen

Florian URBAN, *The Invention of the Historic City – Building the Past in East Berlin 1970–1990*, 2006, <https://depositionce.tu-berlin.de/handle/11303/1583> (zuletzt geprüft am 17.7.2018).

Hermann WIRTH, *Historische Werte im gegenwärtigen Architekturschaffen*, in: *AdDDR* (1982) 6, S. 347–352.

Jürgen LEDDERBOGE, *Neubau Friedrichstadt-Palast: Berlin, Hauptstadt d. DDR; 1981–1984*, Berlin 1984.

Karl Heinz KRÜGER, *Straße des Luxus und der Moden*, in: *Der Spiegel* (1987) 17, S. 212–222.

Martina VETTER, *Friedrichstadt-Palast Berlin [Berlin 1981–1984]* (Die Neuen Architekturführer Nr. 71), Berlin 2005.

Ministerium für Bauwesen (Hrsg.), *Neubau Friedrichstadt-Palast Berlin – Hauptstadt der DDR*, Berlin 1981 (Bundesarchiv DH 1/36373).

Torsten LANGE, *Haus der heiteren Muse. Der Friedrichstadt-Palast und die Kritik des Postmodernismus in der DDR*, publiziert in: *Trans*, 26 (2015), S. 128–137.

Bildnachweis

Abb. 1: Landesdenkmalamt Berlin, Foto: Anne Herdin, 2019
 Abb. 2, 3, 4, 5: Landesdenkmalamt Berlin, Foto: Wolfgang Bittner, 2013

¹ KRÜGER, *Straße des Luxus*, 1987, S. 212–222.
² Siehe hierzu auch die Ausführungen von BEHR, *Architektur*, 1980, S. 12–13.
³ URBAN, *The Invention*, 2006, S. 210–211. Siehe hierzu auch LANGE, *Haus*, 2015, S. 135–136.
⁴ Zu den Bauprojekten der DDR siehe BEHR, *Architektur*, 1980, S. 12–13 und URBAN, *The Invention*, 2006, S. 26–27.
⁵ Ministerium für Bauwesen, *Neubau*, 1981, S. 2 (Bundesarchiv DH1/36373). Siehe hierzu auch LEDDERBOGE, *Neubau*, 1984, S. 8 und GISSKE, LEDDERBOGE, SCHWARZ, *Friedrichstadt-Palast*, 1984, S. 587.
⁶ KRÜGER, *Straße des Luxus*, 1987, S. 212–222.

⁷ URBAN, *The Invention*, 2006, S. 265.
⁸ BEHR, *Bauen*, 1987, S. 188–189.
⁹ In seiner Funktion als Generaldirektor der Baudirektion Berlin beim Ministerium für Bauwesen war Erhard Gißke unter anderem auch für den Palast der Republik, den Pionierpalast und die Erweiterung der Charité verantwortlich.
¹⁰ LEDDERBOGE, *Neubau*, 1984, S. 8.
¹¹ BEHR, *Bauen*, 1987, S. 189 und GISSKE, LEDDERBOGE, SCHWARZ, *Friedrichstadt-Palast*, 1984, S. 587.
¹² Informationen zur Konstruktion des Friedrichstadt-Palastes aus: LEDDERBOGE, *Neubau*, 1984, S. 12, 14, 16, GISSKE, LEDDERBOGE, SCHWARZ, *Friedrichstadt-Palast*, 1984,

S. 594–595, BEHR, *Bauen*, 1987, S. 189, VETTER, *Friedrichstadt-Palast*, 2005, S. 8. Für detaillierte Ausführungen zum Fassadenaufbau siehe Ministerium für Bauwesen, *Neubau*, 1981, S. 8–9 (Bundesarchiv DH1/36373).

- ¹³ Ledderboge erwähnt eine Stahl-Glas-Aluminium-Fassade als alternatives Modell, gegen die man sich letztendlich zugunsten einer Fassade aus Plattenelementen entschied (LEDDEBOGE, *Neubau*, 1984, S. 12).
- ¹⁴ Ministerium für Bauwesen, *Neubau*, 1981, S. 8 (Bundesarchiv DH1/36373), GISSKE, LEDDEBOGE, SCHWARZ, *Friedrichstadt-Palast*, 1984, S. 587, 589.
- ¹⁵ Ursprünglich war ein anderes Motiv als rhythmisierendes Gestaltungselement vorgesehen, welches in

abstrakter Form Tänzerinnen mit gehobenen Armen darstellte. Dieses Motiv wurde schlussendlich abgelehnt (Ministerium für Bauwesen, *Neubau*, 1981, S. 9 [Bundesarchiv DH1/36373] und URBAN, *The Invention*, 2006, S. 267).

- ¹⁶ LANGE, *Haus*, 2015, S. 130.
- ¹⁷ LANGE, *Haus*, 2015, S. 129, 130, WIRTH, *Historische Werte*, 1982, S. 351.
- ¹⁸ LEDDEBOGE, *Neubau*, 1984, S. 17, LANGE, *Haus*, 2015, S. 130.
- ¹⁹ Siehe Anm. 12.
- ²⁰ KRÜGER, *Straße des Luxus*, 1987, S. 212–222.

V

**Aneignung, Umnutzung, Erhaltung –
Wandel in der Aufführungspraxis und neue
Spielstätten der freien Szene**



Wer weiß, wie man ein zeitgenössisches Theater oder ein Theater für morgen baut? Vom Auszug aus den Theaterhäusern an brachliegende Orte

Annette Menting

Peter Brook stellte die Frage, wer denn wisse, wie man ein zeitgenössisches Theater oder ein Theater für morgen baut. Ende der 1960er-Jahre sprach der Regisseur von dem leeren Raum, der als nackte Bühne für die Theaterhandlung lediglich notwendig sei (Abb. 1).¹ Mit der Entwicklung experimenteller Aufführungen ging zugleich ein verändertes Raumverständnis einher, da Theatermacher wie Brook die traditionelle Unterscheidung zwischen Theater und Leben beziehungsweise die starre Beziehung von Spieler und Publikum und damit auch ihre determinierten räumlichen Anordnungen und Ausstattungen aufheben wollten. Er verwies auf die Nutzung von improvisierten Orten, die an die unmittelbaren Bedürfnisse der Aufführung gut anpassbar seien.²

In diesen Kontext soll eines der bedeutendsten zeitgenössischen Theater eingebunden werden: die Berliner Schaubühne. Ihre heutige Spielstätte am Lehniner Platz ist kein originäres Theatergebäude, sondern geht auf einen Bestandsumbau für ein Theater zurück. Von hier aus werden adaptierte Spielorte und transformierte Räume verfolgt und damit zugleich die historische Entwicklung vom Auszug der Akteur:innen aus den bürgerlichen Theaterhäusern an brachliegende, nicht-theaterspezifische Orte. Denn hier, so Brook, ereignen sich mitunter „die vitalsten theatralischen Ereignisse außerhalb der legitimen Orte, die eigens dafür geschaffen sind.“³

Schaubühne Berlin – Raumkonzept für ein „Theater der Zukunft“

Als Kollektiv-Theater 1962 gegründet, entwickelte sich die Schaubühne am Halleschen Ufer seit 1970 zu einem Ensembletheater unter der künstlerischen Leitung von Peter Stein (Abb. 2). Der Aufführungsort war ein Mehrzwecksaal der Arbeiterwohlfahrt, der sich jedoch im Lauf der Zeit für die Inszenierungen als nur bedingt nutzbar erwies.⁴ Der Westberliner Senat wollte die Theaterarbeit des Ensembles in der Stadt weiter fördern und unterstützte 1975 die Suche nach einer geeigneteren Spielstätte. Die Theatermacher konnten seinerzeit die Eigenschaften für den neuen Raum selbst definieren: Mit einem Drei-Saal-Konzept, das flexibel auch einen großen Hallenraum ermöglichen und zugleich einen einfachen, industriellen Charakter haben sollte, unterschieden sich die räumlichen Vorstellungen von denen der Stadttheater. Die Erkundungen führten nach verschiedenen Bestandsuntersuchungen letztlich zum ehemaligen Universum-Kino am Lehniner Platz.

Zwischenzeitlich war auch eine Neubau-Studie für das brachliegende Güterbahnhofsgelände an den Yorckbrücken



Abb. 1 *Carmen*, Oper von Georges Bizet, Regie Peter Brook, Aufführung in der Halle 6 der ehemaligen Kranfabrik Kampnagel Hamburg, 1983



Abb. 2 Schaubühne am Halleschen Ufer, Berlin, 1977, Fotograf: Harry Croner

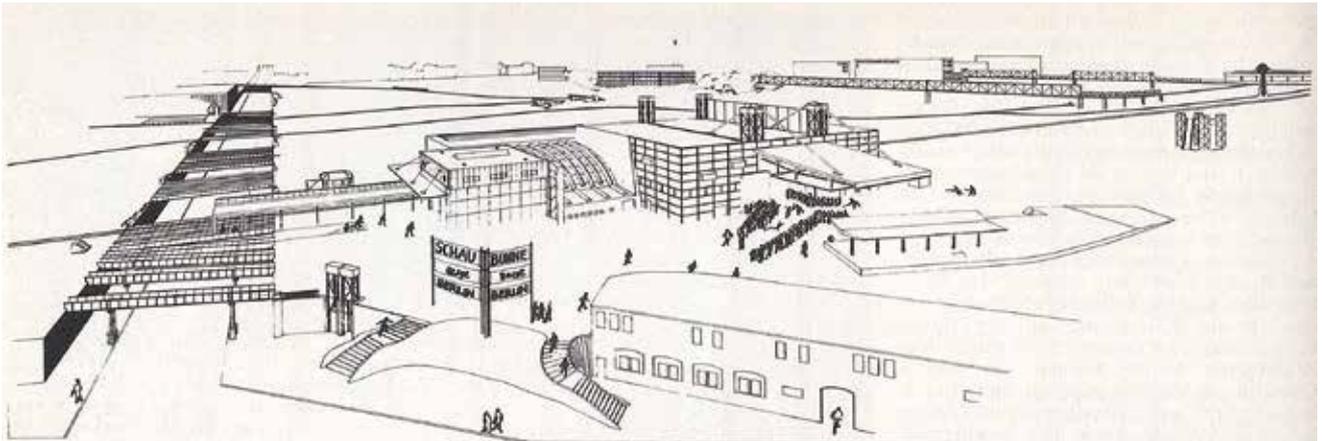


Abb. 3 Alternatives Projekt für die Schaubühne Berlin, 1976, Entwurf von Andreas Reidemeister



Abb. 4 Erich Mendelsohn, Lichtspieltheater Universum Berlin (1926–1928)

in Kreuzberg entstanden und damit nahe des Spielortes am Halleschen Ufer (Abb. 3).⁵ Der Architekt Andreas Reidemeister beschrieb seinen Entwurf des dreiteiligen Hallenraums unter Verwendung von Industriebauteilen oder alternativ unter Wiederverwendung von Montagegerüsten des im Bau befindlichen ICC.⁶ Angesichts des angestrebten industriellen Charakters und des Studiobühnen-Prinzips verwies er auf die französischen und englischen Spielstätten, die wenige Jahre zuvor ihren Sitz in Bestandsbauten gefunden hatten.⁷ Die Cartoucherie in Paris-Vincennes, eine ehemalige Schießpulverfabrik, dient seit 1970 dem Théâtre du Soleil von Ariane Mnouchkine und ist bis heute in Spielbetrieb. Das Roundhouse Centre 42 in London-Camden war ein ehe-

maliger Straßenbahnschuppen, den Arnold Wesker 1964–1971 als Kulturzentrum mit Spielstätte in Gebrauch nahm.

Die Motivation, das Universum-Kino am Lehniner Platz als neue Spielstätte umzubauen, ging insbesondere auf den Erhaltungswunsch von Seiten der Architektur, Stadtplanung und der 1975, im europäischen Denkmalschutzjahr, sukzessive an Bedeutung gewinnenden Denkmalpflege zurück (Abb. 4). Das leerstehende und als abbruchreif erklärte Kinogebäude war Teil des WOGA-Komplexes (1926–1931), und mit der Umnutzung sollte einer der wenigen noch bestehenden Bauten von Erich Mendelsohn erhalten und das desolatte Areal am westlichen Ende des Kurfürstendamms aufgewertet werden. Der Architekt Jürgen Sawade konzi-

pierte den Umbau des ehemaligen Kinos zur neuen Spielstätte auf Basis der programmatischen Raumvorgaben der Theaterleute. Sie hatten die Ortswahl und den Umbauentwurf anstelle eines Neubaus befürwortet, obgleich das Bauen im Bestand Einschränkungen mit sich brachte, wie etwa knappe Saalnebenflächen, schmale Foyers und kleinere Werkstatträume. Ein außerordentliches Haus der Variabilität wurde realisiert, ein Theatersaal, der vielfältige Anordnungen von Bühne und Publikum ermöglicht. Dazu ist der Einraum mittels Hubpodien-Maschinerie mit einem vollflächig beweglichen Boden ausgestattet und kann durch Rolltore in drei kleinere Säle geteilt werden. Aufgrund dieser raumtechnischen Wandlungspotenziale wurde die neue Spielstätte von Jürgen Sawade als „Theater der Zukunft“ präsentiert. Damit griff er die vorausgegangenen Theaterbau-Debatten zum „Theater von morgen“ (1964) sowie das Manifest zum multi-perspektivischen Theater von Werner Ruhnau (1968) auf.⁸ Die Schaubühne erweist sich als einer der seltenen Theaterbauten, welche die in den 1960er-Jahren geforderten Innovationen für eine zeitgemäße Spielpraxis baulich umsetzten. Dennoch distanzierte sich der Theaterdirektor Jürgen Schitthelm von der Zukunfts-Zuschreibung und äußerte relativierend: Neu sei die Theatertechnik mit Hubpodien und Rolltoren, aber nicht das Raumprinzip. Vergleichbare Räume habe das Ensemble in dem zwischengenutzten Messepavillon und dem Filmstudio sowie bei Gastaufführungen in Nanterre bespielt.⁹

Entwicklungen der Schaubühne: Bauprozess – Spielpraxis – Theaterbau

In der weiteren Entwicklung kam es zu unerwarteten Prozessen bei den Baumaßnahmen, der Spielpraxis im fertiggestellten Haus und im Theaterbau seit den 1980er-Jahren.

Bauprozess: Während des Bauprozesses kam es zu einem unvorhergesehenen, höheren Verlust an Originalsubstanz des Universum-Kinos, denn bei der Entkernung konnten bis auf den zylindrischen Kopfbau nicht einmal die Umfassungswände erhalten werden (Abb. 5). Angesichts der ursprünglichen Intention, den Mendelsohn-Bau vor dem Abbruch zu bewahren, führte dies zumindest zu einem unauflösbaren Widerspruch. Der Einbau der aufwendigen Theatertechnik bedeutete einen erheblichen Eingriff in die Originalsubstanz und eine weitgehende Überformung der inneren Gebäudestruktur. Demgegenüber wurde der ikonische Außenbau und das einprägsame Bild der Großstadtarchitektur nach dem Original wiederhergestellt, obgleich für diesen Zwanzigerjahre-Bau seinerzeit noch kein Denkmalstatus bestand und die Befugnisse der Berliner Denkmalpflege sich noch entwickelten.¹⁰ Insofern beschreibt Sawade sein Konzept als Rekonstruktion eines Ortes der Erinnerung, das offenbar den drohenden Totalabriss zugunsten eines Historie-überschreibenden Neubaus vermieden hatte.¹¹

Spielpraxis: Die dynamischen Prozesse in der Spielpraxis wurden auch bei diesem Theater wirksam und führten nach den ersten Aufführungen im neuen Haus zu Änderungen der Gebrauchswesen (Abb. 6). Bereits nach wenigen Jahren konstatierte Jürgen Schitthelm, dass „die großen raumgreifenden Aufführungen, wie man sie von uns kannte“ und



Abb. 5 Schaubühne am Lehniner Platz, Baustelle Mendelsohnbau, 20. Juli 1979, Fotograf: Jürgen Henschel

die inszenatorischen Raum-Experimente am neuen Spielort kaum stattgefunden haben; dies resultiere insbesondere aus dem Wechsel von den früheren En-suite-Aufführungen zum Repertoire-Spielbetrieb.¹² Obgleich die Theaterleute bei der Entwicklung des Raumkonzepts eingebunden waren, hatte sich die Praxis in der neuen Spielstätte so nicht voraussagen lassen. Eine Erläuterung zur Problematik des Theaterbaus findet sich bei Brook: Das „Theater selbst [befindet] sich in einer undefinierbaren Situation [...], so daß es für niemanden möglich ist, sie baulich umzusetzen“.¹³ Rückblickend ist festzustellen, dass mit der Schaubühne eine Raumbühne entsprechend der performativen Wende und der Debatten aus den 1960er-Jahren realisiert wurde, dessen Potenziale in der Spielpraxis seit 1981 kaum ausgeschöpft wurden.¹⁴ „Warum ist man mal aufgebrochen und wo ist man jetzt



Abb. 6 Schaubühne am Lehniner Platz Berlin im ehemaligen Universum-Kino und WOGA-Komplex (1926–1931) von Erich Mendelsohn, nach dem Umbau von Jürgen Sawade (1975–1981), Fotograf: Gianmarco Bresadola



Abb. 7 Kampnagel Hamburg – Internationale Kulturfabrik (seit 1984) in der ehemaligen Kranfabrik, Fotograf: Louis Volkmann

angekommen?“ Im Nachdenken über den Raum und seine kaum mehr genutzten beweglichen Elemente erklärt Jan Pappelbaum, der seit 2000 als Bühnenbildner langjährig mit Thomas Ostermeier an der Schaubühne arbeitet: „Es hat sich nicht eingelöst, dass die Räume jedes Mal anders aussehen: Es macht die Kunst nicht besser.“¹⁵ Diese Beobachtungen zu den Prozessen von Baupraxis und Spielbetrieb führen zu der Frage, wieviel Theater Technik das zeitgenössische Theater oder das Theater für morgen braucht und gebrauchen kann?

Theaterbau: Angesichts der Tendenzen im Spielstätten- und Theaterbau seit den 1980er-Jahren sind im Rückblick bei der Schaubühne vorwegnehmende Aspekte zu beobachten, die nicht in den meist zitierten Spielraum-Möglichkeiten bestehen, sondern in dem Nutzen von Bestandsbauten für Spielstätten, dem Bedeutung-gewinnenden Denkmalschutz und den Revitalisierungen von Stadtquartieren durch die Ansiedlung neuer Kulturorte. Darüber hinaus entwickelten sich im potenziellen Spielraum Stadt Aneignungsprozesse, bei denen auch leerstehende Gebrauchsarchitekturen und Industriehallen als Aufführungsorte genutzt wurden. In ihren Reaktivierungen waren die Geschichten des Ortes reflektiert und zugleich Impulse für die Architektur- und Stadtentwicklung gegeben. Anstelle monokünstlerisch genutzter Häuser wie Theater gelangen nunmehr Kulturzentren in den Fokus, die Aufführungen, Ausstellungen und Bildungsangebote verbinden.

Neue Spielstätten in Bestandsarchitekturen

Mit der Raumfindung der Schaubühne Berlin zeigt sich ein Wandel in Typologie und gestalterischem Ausdruck des Theaterbaus. Nutzungen von nicht-originären Theaterräumen hatte es bereits in den frühen Nachkriegsjahren gegeben, allerdings galten sie als Provisorien, die während des Theaterbaubooms in den 1950er- und 60er-Jahren durch neu geplante und aufwendig ausgestattete Theaterhäuser abgelöst wurden. Mit dem Haus am Lehniner Platz verhielt es sich anders, denn es wurde ein Kino umgenutzt und umgebaut, weil die Theaterleute es anstelle eines bürgerlichen Theaters wünschten. Die Um- und Zwischennutzungen von Bestand durch Gebrauch von Seiten der Kunst, Performance Arts und Theater etablierten sich seit den 1980er-Jahren, wenn auch unter ganz anderen Bedingungen von Raumerkundungen, Verhandlungen und Interventionen. Künstler:innen und Kompanien, vor allem aus der freien Szene, haben dazu beigetragen, dass brachliegende Orte der Industriekultur und verfallbedrohte Zweckbauten durch die künstlerische Arbeit weitergenutzt und damit zugleich erhalten wurden.

Die zwischenzeitlich erfolgte allgemeine Anerkennung und Förderung der freien Szene haben dazu geführt, dass mit Produktionshäusern ein neues Format zwischen Stadttheater und Freie-Szene-Spielstätte entstanden ist. Sieben Produktions- und Präsentationsorte für zeitgenössischen Tanz, Theater, Musik, Neue Medien und Performance-Kunst haben sich 2015 zum „Bündnis internationaler Produktionshäuser“ zusammengeschlossen und werden von der Beauftragten der

Bundesregierung für Kultur und Medien institutionell gefördert.¹⁶ Trotz des Zusammenschlusses in einem programmatischen Bündnis sind allerdings sehr heterogene Raumsituationen, Verortungen, Entstehungszeiten und -bedingungen der Spielstätten festzustellen: Sie haben ihren Sitz jeweils in Bestandsarchitekturen, deren Spektrum ehemalige Fabrikbauten, Postgebäude, Straßenbahndepots, historische Versammlungs- und Festspielhäuser aus verschiedenen Etappen des 20. Jahrhunderts umfassen. Zudem stehen sie in unterschiedlichen urbanen Kontexten: am Stadtrand, innerhalb von Zechenarealen oder größeren Denkmalensembles, im städtischen Zentrum oder innerhalb von Wohnquartieren. Auch die Entstehungszeit der Spielstätten variiert; in den 1980er-Jahren entstanden: Kampnagel (Hamburg), Künstlerhaus Mousonturm (Frankfurt am Main), HAU Hebbel am Ufer (Berlin);¹⁷ um 2000 entstanden: HELLERAU – Europäisches Zentrum der Künste (Dresden), PACT Zollverein (Essen) und tanzhaus nrw (Düsseldorf), und das 1999 gegründete FFT Düsseldorf erhielt 2021 eine neue Spielstätte.

All diese Komponenten haben unterschiedliche Transformationen des Bestands und Interventionen zur Folge. Exemplarisch angeführt seien: Kampnagel Hamburg war eine stillgelegte Kranfabrik, wurde nach der Interimsnutzung des Schauspielhauses seit 1984 Spielstätte der freien Szene und ist heute ein internationales Produktionshaus (Abb. 7) – hierzu auch der Beitrag von Amelie Deuffhard in diesem Band;¹⁸ in der ehemaligen Mouson-Seifenfabrik in Frankfurt (Main)

wurde unter dem Kulturdezernenten Hilmar Hoffmann 1988 mit dem Künstlerhaus Mousonturm eine Produktions- und Spielstätte der freien Szene eingerichtet;¹⁹ für PACT Zollverein²⁰ wurde die ehemalige Waschkau der stillgelegten Zeche Zollverein in Essen von Christoph Mäckler 2000 im Kontext der Gelände-Revitalisierung instandgesetzt (Abb. 8). Diese Häuser verbindet die Umnutzung durch Akteur:innen der freien Szene, sie unterscheiden sich allerdings durch ihre Umbau-Konzepte vom pragmatischen Anpassen bis zur denkmalgerechten Instandsetzung.

Die Architekturproduktion hat sich in den letzten 20 Jahren offensichtlich gewandelt, denn zunehmend sind internationale Beispiele für Transformationen und Neunutzungen als Kulturorte in den letzten Dekaden entstanden wie das SE-SC Pompeia in Sao Paulo, die Tate Modern in London und das Matadero in Madrid, die auf Stadt und Nachhaltigkeit reagieren.²¹ Inzwischen verfolgen auch Privat- und Stadttheater Umnutzungskonzepte. So werden die eindrucksvollen Hallen der stillgelegten Montanindustrie im Ruhrgebiet seit 2002 jährlich zu Spielstätten des internationalen Festivals der Künste Ruhrtriennale. In den Großstätten haben viele Stadttheater neben dem bürgerlichen Theaterhaus auch einen ihrer Spielorte als Experimentiertheater in einer ehemaligen Werkhalle (Leipzig: Residenz für Schauspiel, München: Werkraum für Kammerspiele, Frankfurt: Bockenheimer Depot für Oper/Schauspiel u. a.). Nach den ersten Jahren an der Schaubühne erhielt die Tanzkompanie von Sascha Waltz



Abb. 8 PACT Zollverein Essen in der ehemaligen Waschkau Zollverein nach Instandsetzung (2000) von Christoph Mäckler; Fotograf: Dirk Rose



Abb. 9 Staatsoperette und Theater der jungen Generation im Kraftwerk Mitte Dresden, Umbau und Erweiterung (2016) von pfp Architekten, Fotograf: Louis Volkmann

2005 einen eigenen Aufführungsort im Kulturzentrum Radialsystem, einem ehemaligen Abwasserpumpwerk an der Spree. In Dresden wurden die neuen Spielstätten von Staatsoperette und Theater der Jungen Generationen seit 2016 auf dem Areal des Kraftwerks Mitte angesiedelt, das sich durch Umnutzung und Umgestaltung zu einem vielfältigen Kulturort entwickelt (Abb. 9). Diese Spielstätten stellen sich nicht mehr als monokünstlerisch-genutzte Solitäre heraus, sondern sind in Kulturhäuser oder -quartiere eingebunden, die von diversen Publika besucht werden. Die Nutzung von Zweckbauten und Gebrauchsarchitekturen hat sich etabliert. Allerdings unterscheiden sich die einzelnen Orte hinsichtlich der Sichtbarmachung oder Überformung von Geschichten des ehemaligen Gebrauchs; die Bauten können zu nivellierenden Kulissen werden oder die Schichten ihrer Sozial- und Kulturhistorie im Raum lesbar belassen.

Frage nach dem Wissen um das zeitgenössische Theater

Noch einmal zur Frage von Peter Brook nach dem Wissen um das zeitgenössische Theater: Welche Räume sind erforderlich und geeignet? Brook verstand seine Aufführungspraxis als Suche nach Form im Experimentieren mit neuen Worten, neuen Beziehungen, neuen Orten und neuen Ge-

bäuden – in einer Zeit der Verschiebungen könne es keinen Weltstil für ein Welttheater geben wie für die Theater und Opern des 19. Jahrhunderts, die auf definierte Spielweisen abgestimmt waren.²²

Der disziplinenübergreifende Diskurs blieb in den vergangenen Jahrzehnten aus, nachdem in den ersten Dekaden der Nachkriegszeit der Bedarf an neuen Spielstätten für die Theaterlandschaft in Deutschland weitgehend gedeckt war. Doch die Fragen zu Architektur und Raum für zeitgenössische Aufführungen sind kontinuierlich zu untersuchen und zu verhandeln unter Einbeziehung divergierender Betrachtungsweisen (Theater, Architektur, Urbanistik, Kunst, Denkmalpflege). Insbesondere im Kontext von Bestandsumbauten, Raumerkundungen und Quartiersentwicklungen besteht Bedarf für vertiefende Recherchen. Wie werden vorgefundene Räume von Seiten der Aufführung und der Architektur verhandelt, werden sie neu gelesen oder überformt? Welche Bedeutung haben die Geschichten der Orte für den Gebrauch und die Szenografie, fördern sie die Improvisation und Auseinandersetzung mit der Historizität des Ortes oder werden sie durch eine Black Box neutralisiert? Entstehen durch Bestands- und kulturelle Mischnutzungen neue Zugänglichkeiten für verschiedene Publika? Wie werden Stadt und Öffentlichkeit in die neuen Räume eingebunden? Mit diesen Fragen beschäftigt sich das Forschungsprojekt „Architektur und Raum für die Aufführungskünste“.²³

Literatur

- Martina BAUM und Kees CHRISTIAANSE, *City as Loft, Adaptive Reuse as a Resource for Sustainable Urban Development*, Zürich 2012.
- Peter BROOK, *Der leere Raum*, Orig. 1968, dt. Ausg. Berlin 1983, 12. Aufl. 2015.
- Bündnis internationaler Produktionshäuser, *Über uns*. https://produktionshaeuser.de/ueber_uns/ (10.08.2021).
- Barbara BÜSCHER und Verena E. EITEL, *Arbeitsheft #2 PACT Zollverein Essen: Geschichte, Raumprogramm, kuratorische Konzeptionen und künstlerische Projekte, Produktionshäuser zeitgenössischer performativer Künste*, 2021, <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:14-qucosa2-743992>.
- Amelie DEUFLHARD, *Entwerfen – produzieren – transformieren, Vom Freiraum zum Zukunftsraum*, in: MAP 10 (Oktober 2019), www.perfomap.de und [Url: https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:14-qucosa2-755050](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:14-qucosa2-755050).
- Silke KONEFFKE, *Theater-Raum, Visionen und Projekte von Theaterleuten und Architekten zum anderen Aufführungs-ort 1900–1980*, Berlin 1999, S. 414–426.
- Günther KÜHNE, *Letzter Rettungsversuch für ein Baudenkmal*, in: *Bauwelt* 1975, H. 35, S. 1006.
- Annette MENTING, *Bewegung und Dynamik in den Bauten für die Aufführungskünste. Räumliche Konstellationen und Atmosphären*, in: MAP 10 (Oktober 2019), www.perfomap.de und <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:14-qucosa2-755033>, S. 6–12.
- Jan Pappelbaum im Gespräch mit Annette Menting und Verena E. Eitel in der Schaubühne Berlin am 01.07.2019, unveröffentlichtes Manuskript.
- Andreas REIDEMEISTER, *Alternatives Projekt für die Schaubühne Berlin*, in: *Bauwelt* 1981, H. 37, S. 1664–1665.

- Jürgen SAWADE, *Raumtheater*, Bericht des Architekten, in: *Bauwelt* 1981, H. 37, S. 1651.
- Schaubühne am Lehniner Platz (Hrsg.), *Technical Rider*, Berlin 2009, S. 8–9.
- Jürgen SCHITTHELM, im Gespräch mit Rainer HÖYCK und Peter RUMPF, „Suche nach den Grenzen der grenzenlosen Freiheit. Fünf Jahre Berliner Schaubühne am Lehniner Platz“, in: *Bauwelt*, H. 23, 1986, S. 814–819.
- Esther SLEVOGT, *Vor Sonnenaufgang. Die 90er Jahre*, in: Harald MÜLLER und Jürgen SCHITTHELM (Hrsg.), *40 Jahre Schaubühne Berlin*, Berlin 2002, S. 88–89.
- Martin TSCHERNAK, *Theater in den Hallen*, in: *Spielorte*, hrsg. v. Deutsches Schauspielhaus in Hamburg, Hamburg 1984, S. 70–97.

Bildnachweis

- Abb. 1: aus: Deutsches Schauspielhaus in Hamburg (Hrsg.), *Spielorte*, Hamburg 1984, S. 88
- Abb. 2: © Stiftung Stadtmuseum Berlin (Reproduktion: Originalabzug des Fotografen auf Papier, 18,00 cm x 24,00 cm, Inv.-Nr.: SM 2013-1235)
- Abb. 3: aus: Andreas Reidemeister, Entwurf, in: *Bauwelt* 1981, H. 37, S. 1664
- Abb. 4: © Institut für Kunstgeschichte und Archäologien Europas der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg (Identnummer: 10981)
- Abb. 5: © FHXB Friedrichshain-Kreuzberg Museum (Henschel-Fotobestand, Signatur: B01_0168_39-41)
- Abb. 6: © Schaubühne Berlin
- Abb. 7, 9: © theaterraum, Menting
- Abb. 8: © PACT Zollverein/Foto: Dirk Rose/Bearbeitung: labor b

¹ „Ich kann jeden leeren Raum nehmen und ihn eine nackte Bühne nennen. Ein Mann geht durch den Raum, während ein anderer zusieht: das ist alles, was zur Theaterhandlung notwendig ist.“ BROOK, *Der leere Raum*, 1968/1983, S. 9.

² TSCHERNAK, *Theater in den Hallen*, 1984, S. 89.

³ „Die Wissenschaft des Theaterbauens muss mit der Untersuchung anfangen, was die lebendige Beziehung zwischen Menschen hervorbringt... eine Epoche nach der anderen ereignen sich die vitalsten theatralischen Ereignisse außerhalb der legitimen Orte, die eigens dafür geschaffen sind.“ BROOK, *Der leere Raum*, 1968/1983, S. 84–85.

⁴ Zur Entwicklung der Schaubühne, zu ihren Aufführungen und Spielorten für den Zeitraum 1962–1980 siehe KONEFFKE, *Theater-Raum*, 1999, S. 414–426.

⁵ „Es wurden zahlreiche Gebäude besichtigt, die die Möglichkeit boten, für die Arbeit der Schaubühne umgebaut werden zu können. Unter diesen Gebäuden befanden sich unter anderem die Neue Welt in der Hasenheide, der Blumengroßmarkt Friedrichstraße, die alte Abfertigungshalle des Flughafens Tempelhof, die Filmbühne Wien, der Delphi Filmpalast, das Theater des Westens und das

Hebbel-Theater.“ Schaubühne, *Technical Rider*, 2009, S. 8.

⁶ REIDEMEISTER, *Alternatives Projekt für die Schaubühne Berlin*, 1981, S. 1664–1665.

⁷ Andreas Reidemeister, E-Mail an die Autorin vom 19.06.2019.

⁸ „Der Theaterraum kann, und das an jedem Ort, als Zuschauer oder Bühnenbereich genutzt werden. ... Dieser Theatertyp ist in der Geschichte des Theaterbaues neu, er ist ein Theater der Zukunft.“ SAWADE, *Raumtheater*, 1981, S. 1651. In den 1960er-Jahren wurden das Vollsichttheater (Werner Harting) und das Manifest zum multi-perspektivischen Theater (Werner Ruhnau) diskutiert und Forderungen nach Innovationen zugunsten einer experimentellen Spielpraxis gestellt, vgl. *Bauwelt* (1961–1968). Mit dem Kolloquium zum „Theater von morgen“ begann 1964 ein Austausch von Theaterleuten und Architekten, der sich fortsetzte in einer IfA-Wanderausstellung 1968 zur Entwicklung des Theaterbaus in Deutschland nach 1945.

⁹ „Das mag die Bewertung des Architekten sein. Wir haben das nie so gesehen.“ Er verweist auf Aufführungen im Messepavillon am Funkturm, im Filmstudio in

Spandau sowie auf Schaubühnen-Gastspiele im Théâtre des Amandiers in Nanterre. SCHITTHELM, *Suche nach den Grenzen*, 1986, S. 814.

- ¹⁰ „Die Baugruppe [Kino und WOGA-Komplex] steht nicht auf der Liste der geschützten Baudenkmale, es gibt für das Kurfürstendammgebiet weder einen Bereichsschutz noch ein Ortsstatut. Wie weit das zur Zeit hausintern vorbereitete Berliner Denkmalschutzgesetz in solchem Falle helfen könnte, steht in den Sternen.“ KÜHNE, *Letzter Rettungsversuch*, 1975, S. 1006.
- ¹¹ „„Ich rekonstruiere diesen Ort der Erinnerung“, heißt es später grübernd [sic] in Sawades Konzept für die radikale Entkernung und Umgestaltung des Kinos, „indem ich in das alte Universum ein neues Theater hineinbaue, ein Theater der Zukunft.“ SLEVOGT, *Vor Sonnenaufgang*, 2002, S. 88–89.
- ¹² SCHITTHELM, *Suche nach den Grenzen*, 1986, S. 814.
- ¹³ Peter Brook sagt auf einer Pressekonferenz anlässlich der Carmen-Aufführung 1983 auf Kampnagel Hamburg (und als Plädoyer gegen den geplanten Abriss der Hallen), ein Architekt könne ein komfortables Theater bauen mit Foyers, Bars, Parkhaus und so weiter, aber nichts von alledem habe eine Beziehung zu dem emotionalen Erlebnis des Publikums. „Dies ist ein Versagen, aber nicht die Schuld der Architekten und auch nicht die Schuld der Theaterdirektoren, sondern es ist einfach eine Tatsache, daß das Theater selbst sich in einer undefinierbaren Situation befindet, so daß es für niemanden möglich ist, sie baulich umzusetzen, konkret werden zu lassen. Deswegen besteht heute die Notwendigkeit – und das ist keine Modesache, sondern eine tatsächliche Notwendigkeit – lebendiges Theater in Gebäuden stattfinden zu lassen, die in sehr kurzer Zeit an die unmittelbaren Bedürfnisse angepasst werden.“ TSCHERNAK, *Theater in den Hallen*, 1984, S. 89.
- ¹⁴ Vgl. MENTING, *Bewegung und Dynamik in den Bauten für die Aufführungskünste*, 2019/2021, S. 6–12.
- ¹⁵ „Eigentlich hat man eine Entwicklung über die 20 Jahre, von der ersten Zeit, in der man sagte, man stellt immer die Tribünen um und hat immer eine andere Raumsituation – damit kam das Tanztheater von Sascha Waltz eigentlich besser klar als wir, weil der Tanz dreidimensional ist von der Körperlichkeit und der Schauspieler nicht. Der Schauspieler kann immer nur in eine Richtung spielen, [...] er kann, wenn er mit dem Publikum kommuniziert, nur in eine Richtung spielen. ... Meine Erfahrung: Wenn man im Theater in der Kommunikation mit dem Publikum etwas erzählen oder erreichen will, muss dies nicht über den Aufwand der Raumveränderung laufen. Das macht das Theater nicht besser.“ Pappelbaum, *Gespräch* 2019.
- ¹⁶ Bündnis internationaler Produktionshäuser, 2021.
- ¹⁷ Ein Spielort des HAU ist der Saal am Halleschen Ufer, den die Schaubühne in den Jahren 1962–1981 nutzte.
- ¹⁸ Vgl. DEUFLHARD, *Entwerfen – produzieren – transformieren*, 2019.
- ¹⁹ Darüber hinaus sind auch andere Zweckbauten als Spielstätten eingerichtet wie das Bockenheimer Depot als Spielstätte von Schauspiel und Oper (ein ehemaliges Straßenbahndepot, 1988 als Interimsspielstätte genutzt von der Oper und danach vom Theater am Turm TAT) und die Kommunikationsfabrik für das Frankfurt LAB seit 2009.
- ²⁰ Vgl. BÜSCHER u. a., *Arbeitsheft # 2 PACT Zollverein* Essen, 2021.
- ²¹ Vgl. BAUM u. a., *City as Loft*, 2012.
- ²² „Zu einer Zeit, in der sich alles verschiebt, ist die Suche automatisch eine Suche nach Form. Die Zerstörung alter Formen, das Experimentieren mit neuen Formen: neuen Worten, neuen Beziehungen, neuen Orten, neuen Gebäuden: das gehört alles zum selben Prozess, und jede individuelle Produktion ist nur ein einzelner Schuss auf ein ungesehenes Ziel. ... Deshalb wird es auf lange Zeit hinaus bestimmt keinen Weltstil für ein Welttheater geben – wie es in den Theatern und Opernhäusern des neunzehnten Jahrhunderts der Fall war.“ BROOK, *Der leere Raum*, 1968/1983, S. 178. Er entschied sich 1974 zur Nutzung des Théâtre des Bouffes du Nord, einer zum Abbruch bestimmten Music Hall (1876), und vermied Modernisierungen, da ein perfekt restauriertes Theater unangenehm wirken und seine Ausdruckskraft und hundertjährigen Spuren verlieren könne.
- ²³ Das von der DFG geförderte Forschungsprojekt „Architektur und Raum für die Aufführungskünste“ wird von Barbara Büscher und Annette Menting geleitet. Nach der 1. Phase (2016–2021) widmet sich die 2. Phase (2021–2024) Häusern und Orten künstlerisch-kultureller Mischnutzungen. Dabei werden Konversions-Areale und -Ensembles in Fallstudien untersucht wie das Produktionshaus Kampnagel Hamburg und das Kraftwerk Mitte Dresden, zu denen Veröffentlichungen für 2023 vorbereitet werden.

Be/Coming City. Performing Arts als Formate von Raumerkundungen

Amelie Deuffhard

Mein Wirken durchdringt ein nachhaltiges und tiefgreifendes Interesse an Architektur und öffentlicher Raumnahme. Als eine der zentralen Akteur*innen der künstlerischen Raumpioniere des Berlins der Nachwendezeit fokussiere ich mich im vorliegenden Text auf die Aneignung sehr unterschiedlicher neuer Spielstätten der freien Theaterszene seit den 1980er Jahren und den daraus folgenden Wandel der Aufführungspraxis. Während sich viele vorangegangene Beiträge dem klassischen Theater als bürgerlichem Repräsentationsort widmeten, liegt mein Fokus auf den städtischen Raumerkundungen der Freien Szene.

In einer kollektiven Bewegung verließen einige Theaterleute seit den 1970ern die klassischen Black Boxes, um neue Theaterformen zu etablieren, andere Themen zu verhandeln und auch, um neue und diverse Publika zu erreichen. Sie fanden und transformierten ehemalige Fabrikhallen, stillgelegte Kaufhäuser, Reithallen, Industriegebäude. Damals ging es – gekoppelt an die Thesen der Studentenbewegung – um die Sprengung der Klassengesellschaft. Das Theater sollte nicht länger Ort der bürgerlichen Selbstvergewisserung sein, sondern sich Menschen jedweder Herkunft öffnen. Das freie Theater der 1970er und 1980er Jahre hat eine Gegenerzählung etabliert, die bis heute Grundlage dieser Theaterformen, aber auch der Häuser ist, in denen diese Arbeiten entwickelt und gezeigt werden. Das Selbstverständnis von Orten wie den internationalen Produktionshäusern ist weiterhin, kritisch die Gegenwart zu beleuchten, gleichzeitig aber auch Zukunft zu visionieren – ganz in der Tradition der Avantgarde. Gesellschaftspolitische Themen wie Migration und Flucht, Postkolonialismus, Klimawandel und Nachhaltigkeit, Inklusion oder Digitalisierung stehen im Zentrum vieler künstlerischer und diskursiver Arbeiten, die dort entwickelt werden. Ebenso wird an der Erforschung neuer Formen in der Kunst gearbeitet und an der Diversifizierung von Publikum und Institution.

Inzwischen sind auch diese Gebäude in die Jahre gekommen. Nun stellt sich die Frage, wie diese bereits transformierten Kulturgebäude der Avantgarde saniert werden können. Denn diese Spielstätten wurden eben nicht als Kunstgebäude, sondern ursprünglich für ganz andere Nutzungen konzipiert und gebaut. Im Vordergrund einer Sanierung – das legt die Geschichte dieser Orte nahe – sollten nicht technische Fragen oder abstrakte Designvorstellungen stehen, sondern Fragen nach der spezifischen Nutzung, die bereits Grund für die vorausgegangene Transformation gewesen war, sprich, Fragen wie: Was soll produziert werden? Wie soll produziert werden? Wer soll produzieren? Welche Kunstformen sollen Platz im sanierten Gebäude finden? Welche Orte soll es für das Publikum geben? Wie öffentlich soll das Gebäu-

de sein? Was benötigen die Künstler*innen für innovative Arbeit? Was brauchen Mitarbeiter*innen des Theaters? Im Nachgang tauchen Fragen nach Denkmalschutz, Erhalt und Hinzufügungen, nach räumlicher Veränderung und technischer Ausstattung auf. Nimmt man all diese Fragen ernst, muss jeder Sanierung ein gut durchdachtes Bedarfs- und Nutzungskonzept vorausgehen, in dem Zukunftsideen für künstlerische und öffentliche Nutzung die Voraussetzung für räumliche und technische Bedarfe sein müssen. Dieser Ansatz könnte aus meiner Sicht auch Vorbild für die Sanierung klassischer Theatergebäude sein.

Ziel der vorliegenden Überlegungen ist es, einen Bogen zu schlagen von den pionierhaften Zwischennutzungen im Berlin der Nachwendezeit, über die Bespielung des Palastes der Republik, die Geschichte und künstlerische Neuausrichtung von Kampnagel, bis zur anstehenden Generalsanierung des Kampnagel-Geländes. Die künstlerischen Potentiale der Freiheit von zwischengenutzten Räumen sollen als Maßstab in die Sanierung einfließen, um Räume zu schaffen, die maximal offen, transparent und multidisziplinär sind.

Zwischennutzungen als Motor der künstlerischen Innovation

Das Spielen mit Raum, sei es durch Aneignung, Öffnung oder Transformation, ist wichtiger Bestandteil der Performing Arts der letzten 40 Jahre. Frei- und Zwischenräume sind aus meiner Sicht ideale Ausgangspunkte für künstlerische Innovation. Die kontinuierliche Bespielung temporärer Räume in den letzten beiden Jahrzehnten ist ein wichtiger Teil meiner künstlerischen Biografie. Im Folgenden zeichne ich die Entwicklung der Aneignung eben dieser Räume durch die Performancekunst nach und skizziere ihre Bedeutung, sowohl für künstlerische als auch für urbane Prozesse. Denn die Zwischennutzungen im Berlin der Nachwendezeit trugen wesentlich zum Erblühen der Stadt als einer der weltweit führenden Kunstmetropolen bei.

Kampnagel ist als ehemalige Kranfabrik einer der ersten Kunstorte Europas, der – lange vor den Landnahmen in Berlin – schon Anfang der 1980er Jahre zwischengenutzt wurde und sich nach fast zehnjähriger Auseinandersetzung mit der Stadt dauerhaft etablierte – ein Ort, der anfangs Sammelbecken unterschiedlicher internationaler künstlerischer Aufbruchsbewegungen war; ein Ort, der zweifaches Denkmal ist: Kampnagel ist nicht nur ein wichtiges Industriedenkmal in Hamburg, sondern auch ein künstlerisches Denkmal für den Auszug innovativer Theatermacher*innen von Stadttheatern in Fabrikhallen oder anderen Leerstand, der in den



Abb. 1 *Das Blau des Himmels* von Ivan Stanev, Sophien-
sæle, Berlin, 2000



Abb. 2 *231, East 47th Street* von Ulrich Rasche, Sophien-
sæle, Berlin, 2004

80ern an unterschiedlichen Orten in Europa stattgefunden hat. Diese zunächst relativ unregulierten Orte sind zu den neuen Tempeln der Kunstproduktion geworden – gesellschaftskritisch, international, global vernetzt, interdisziplinär. Diese Entwicklungen zu sehen und Orte wie Kampnagel als ebenso wichtig wie klassische Institutionen anzuerkennen ist ein Prozess, der durchaus Früchte trägt.

Dass die ‚Kinder der Avantgarde‘ erwachsen geworden sind, zeigt exemplarisch Kampnagel, wo fast zeitgleich die strukturelle Umwandlung zum Staatstheater und eine umfassende Sanierung des Geländes beschlossen wurde. Die größte Herausforderung für die Sanierung wird es sein, die Freiheit, Flexibilität und Innovationskraft der letzten 40 Jahre in eine maximal offene Form zu gießen, sodass Künstler*innen auch die sanierten Räume möglichst vielfältig nutzen können. Cederic Price mit seinem Fun Palace, der nie realisiert wurde, das Centre Pompidou, der Volkspalast oder das Palais de Tokyo sind Referenzbauten und -systeme für den angestrebten Prozess. Die Pariser Architekt*innen Lacaton & Vassal haben in einer ersten Bedarfsstudie gezeigt, wie Kampnagel zu einem Gebäude weiterentwickelt werden kann, das flexibel, transparent und maximal offen ist. Die Kranfabrik und ihre Transformationsgeschichte sollen deutlicher sichtbar werden – gleichzeitig sollen die Anforderungen innovativer, interdisziplinärer Künstler*innen aus allen Teilen der Welt erfüllt werden.

Labor der Zwischennutzungen: Das Berlin der Nachwendzeit

Berlin-Mitte mit seinen überbordenden Leerständen von Fabriken, Läden, Gebäuden war ein riesiges Labor, ein Möglichkeitsraum. Viele Immobilien wurden in jahrelangen komplizierten Verfahren an ihre ursprünglichen Eigentümer*innen zurückgeführt. Um Leerstand zu vermeiden, wurden sie bis zum Abschluss der Rückführung an Kreative vermietet. Die Verträge waren immer befristet, häufig nur auf ein Jahr, die Mieten günstig. Raum wurde relativ ungesteuert zur Nutzung freigegeben, als Spielfläche angenommen und von selbstbeauftragten Künstler*innen, Galerist*innen, Kreativen und Projektmacher*innen benutzt. Sie eigneten sich das benötigte Wissen überwiegend im Learning-by-Doing-Verfahren an. Die begrenzte Zeitdauer der Zwischennutzungen war kein Hinderungsgrund für die Bespielung. Vielleicht setzte die Temporalität auch Energien frei und nahm Druck. Der Wagemut war groß, die Risiken, die eingegangen wurden, ebenfalls. Mögliches Scheitern war in jeden Fall systemimmanent.

Beispiel 1: Tacheles Berlin

1990 bis 2012 wurde das ehemalige Kaufhaus Friedrichstraßen-Passage als Kunsthaus Tacheles zunächst besetzt und dann über 20 Jahre kulturell zwischengenutzt. Die Besetzung des Gebäudes durch Künstler*innen aus Berlin erfolgte 1990 kurz vor der geplanten Sprengung des Kaufhauses. Das Tacheles wurde rasch zum angesagtesten Kunst-, Aktions- und Veranstaltungszentrum in Berlin. Es umfasste 30 Künstler*innen-Ateliers sowie Veranstaltungsräume und Ausstellungsflächen. Innerhalb nur weniger Monate wurde es zum Hotspot der Berliner Offszene und zu einem Touristenmagneten. Das Tacheles war ohne jeden Zweifel der Ort, den man die Wiege des *Neuen Berlin* nennen könnte. Dort wurden junge Künstler*innenpositionen angesiedelt, die später Furore machen sollten. Das Gesicht des als Verein basisdemokratisch geleiteten Tacheles wurde rasch Jochen



Abb. 3 Eröffnung ZwischenPalastNutzung, Volkspalast, Berlin, 2005



Abb. 5 Fun Palace, ZwischenPalastNutzung, Volkspalast, Berlin, 2004



Abb. 4 Fassadenrepublik, ZwischenPalastNutzung, Volkspalast, Berlin, 2004



Abb. 6 Zweifel, ZwischenPalastNutzung, Volkspalast, Berlin, 2005

Sandig, einer der visionären Kulturpioniere im Berlin der Nachwendzeit.

Beispiel 2: Kunst-Werke Berlin

Das Gegenmodell zum Tacheles waren die Kunst-Werke. Diese hatten nicht die Widerständigkeit des Tacheles, sondern etablierten sich rasch im Mainstream. Die Kunst-Werke wurden von Klaus Biesenbach 1991 in einer baufälligen ehemaligen Margarinefabrik in Berlin Mitte gegründet und bereits 1998/99 komplett saniert und erweitert. Sie zeigten vor allem in der Anfangszeit überwiegend bildende Kunst aus Berlin und wurden schnell zum Anziehungspunkt auch für internationale Galeristen. Die erste große Ausstellung *37 Räume* im Jahr 1992 ist legendär: Sie bot eine räumliche Eroberung des Scheunenviertels und Einblicke in leerstehende Räume wie Privatwohnungen, Läden, Klassenzimmer, die jeweils von unterschiedlichen Kurator*innen bespielt wur-

den. Bei der ersten *Berlin Biennale* 1998 zeigten mehr als 70 internationale, in Berlin lebende Künstler*innen neu produzierte Arbeiten. Sie war einer der Grundsteine für die Kulturstadt Berlin und lockte Fachleute aus der ganzen Welt an.

Beispiel 3: Sophiensæle Berlin

Die Sophiensæle wurden 1996 im ehemaligen Handwerkervereinshaus von Jochen Sandig und Sasha Waltz als Produktionshaus für Performing Arts, Theater und Tanz gegründet. Sie waren langjähriger Produktionsort für Sasha Waltz und ausgewählte Künstler*innen aus Berlin. Das Programm wurde frühzeitig durch internationale Produktionen ergänzt. Eröffnet wurden die Sæle im Herbst 1996 mit Sasha Waltz' Produktion *Allee der Kosmonauten*, die 1997 zum Theatertreffen eingeladen wurde und anschließend auf Welttournee ging. Dies brachte die Sophiensæle mit einem Schlag als künstlerischen Hotspot auf die Landkarte Berlins



Abb. 7 Eingang mit Vorplatz, Kampnagel, Hamburg, 2018



Abb. 8 Emergenz, Uraufführung von Jose Vidal, Kampnagel, Hamburg, 2019



Abb. 9 Die Untoten – Life Sciences & Pulp Fiktion, Kongress von Hannah Hurtzig u. a., Kampnagel, Hamburg, 2011

und rasch auch auf die internationale. Künstler*innen wie Sasha Waltz, Constanza Macras, Torsten Lensing, Nico and the Navigators, Uli Rasche, Jérôme Bel, Xavier le Roy, Milo Rau, Bernadette la Hengst, Monstertruck, Christian von Borries oder Rimini Protokoll nutzten die Räume über Jahre als ihren Produktions- und Aufführungsort. Künstlerische

Auseinandersetzung mit den charismatischen und historisch aufgeladenen Räumen war erwünscht (Abb. 1–2). In den 2000er Jahren wurde das Konzept ausgeweitet auf die Zusammenarbeit mit Raumpionieren und die Bespielung unterschiedlichster Orte in Berlin, unter anderen des Kaufhauses Jahndorf, von Läden und Wohnungen, der Cargolifterhalle in Brandenburg, des Staatsratsgebäudes oder des Palastes der Republik.

Beispiel 4: ZwischenPalastNutzung/Volkspalast Berlin

Der Verein ZwischenPalastNutzung wurde 2002 unter der Federführung von Philipp Oswald und mir, Amelie Deuffhard, gegründet mit der Zielsetzung, den asbestsanierten und dekonstruierten Palast der Republik zu bespielen. Die Idee war, den historischen Ort zu überschreiben und Ideen für die Zukunft des Geländes zu generieren. Der Verein erreichte sein Ziel: Als Volkspalast wurde der Palast der Republik 2004–2005 mit Programmen von Hochkultur bis Sub- und Clubkultur bespielt (Abb. 3–6). Der Volkspalast war eine offene Plattform – ein hergestelltes, produziertes, geplantes Labor, welches die Berliner Zwischennutzer*innen einbezog und gleichzeitig die Forschungen von Philipp Oswald zum Potential von Zwischennutzungen für die Stadtentwicklung in das Konzept einfließen ließ. Somit war dieses Projekt wesentlich stärker gesteuert als die eher spontanen Zwischennutzungen der 1990er. Die Hauptakteur*innen des Projekts waren Philipp Oswald mit Urban Catalyst Studio, Amelie Deuffhard mit den Sophiensælen, die Staatsoper Berlin, für die ab 2004 das HAU Hebbel am Ufer übernahm, und raumlaborberlin, die unter anderem mit der *Fassadenrepublik* künstlerisch-diskursiv-spielerisch die Rekonstruktion von Fassaden ohne vorherige Festlegung der Nutzung kritisierten.

Das Projekt Volkspalast ist zwar in seinem Anspruch gescheitert, ein zeitgenössisches Kunstzentrum im Herzen Berlins zu errichten und den Palast der Republik zu erhalten bzw. den Wiederaufbau des Stadtschlusses zu verhindern; es hat aber dennoch tiefe Spuren in Berlin hinterlassen.

Beispiel 5: Kampnagel Hamburg

Kampnagel ist eine stillgelegte Kranfabrik, die 1982 nach einer Zwischennutzung des Deutschen Schauspielhauses und so genannten Besetzungsproben durch freischaffende Künstler*innen in Hamburg in ein Kunstzentrum umgewandelt wurde. Ab 2007 wurde das etwas in die Jahre gekommene Zentrum neu justiert: Die Grundidee war, die Visionen der Pionier*innen und Zwischennutzer*innen aus der Nachwendezeit mit denen einer großen Institution zusammenzuführen und spielerisch an die Besetzungs- und Transformationsgeschichte anzuknüpfen. Die Öffnung des Geländes und der Hallen für unterschiedliche Disziplinen und Nutzungen sowie die Bespielung des Außengeländes und unterschiedlicher Stadträume sind seit 2007 Teil der kuratorischen Strategie (Abb. 7–9). Das Kampnagel-Gelände wird nicht als Umgebung passiv hingenommen, sondern als Raum aktiviert, um Austausch zwischen den Künstler*innen und dem Publikum zu provozieren. Hierfür werden unterschiedlichste Formate entwickelt wie der Sommer- bzw. Kunst-*Avant-*

Garten, eine Sauna oder ein Pool, ein künstlerisch bespielter Hamam, lange Tafeln zum Festmahl für das Publikum, Installationen für Kongresse, Schlafinstallationen u.v.m. Auch Interventionen im öffentlichen oder halb-öffentlichen Raum gehören selbstverständlich zum Kampnagel-Programm: im Jahr 2021 eine konsumkritische Performance von Ligna im stillgelegten Galeria Kaufhof; eine konzertante Aufführung *Himmel über Hamburg* der Dresdner Symphoniker, die eine Hochhaussiedlung wie einen umgestülpten Konzertsaal bespielen; eine immersive Bespielung des zu dem Zeitpunkt stillgelegten Clubs Uebel & Gefährlich im Feldstraßen-Bunker.

Die Hallen selbst werden als Theaterbühne, Konzerthaus, Tanzsaal, Vorlesungssaal, Kongresshalle, Lounge, Club, Casino oder Festsaal divers und international bespielt – eine Nutzung, die in klassischen Theaterräumen so nicht möglich wäre, ebenso wenig wie die Erfindung des sogenannten postdramatischen oder Dokumentar-Theaters und anderer neuer Formen, die sich in den letzten Jahrzehnten entwickelt haben. In thematischen Schwerpunkten zu lokalen und globalen Themen werden über dialogische Kunstproduktion Verbindungslinien zwischen Künstler*innen, Wissenschaftler*innen und Aktivist*innen gezogen, in die oft auch das Publikum und andere Institutionen der Stadt miteinbezogen sind.

Beispiel 6: Die neue Avantgarde. Zukunftsräume von Geflüchteten – EcoFavela Lampedusa Nord und Migrantpolititan Hamburg

Als Ankerprojekte für die Arbeit mit Communities seien die EcoFavela Lampedusa Nord und das Migrantpolititan, das sich aus ihr entwickelt hat, genannt. Beide waren und sind weiterhin offene, autonome Projekträume auf dem Kampnagel-Gelände. Die EcoFavela wurde im Winter 2014 von Baltic Raw als Winterquartier für Geflüchtete hergestellt und über sechs Monate von Baltic Raw und Kampnagel gemeinsam betrieben. Sie war Werkstatt, Probenraum, Communityraum und Lebensraum zugleich und brachte es – nicht nur wegen einer Strafanzeige der AfD – zu einiger Berühmtheit. 2016 wurde die EcoFavela zum Migrantpolititan transformiert, einem autonomen Kunstraum, der seither kontinuierlich von und mit Geflüchteten, Migrant*innen und der Hamburger Künstler*innen-Szene als offener und ganz-tägig zugänglicher Raum betrieben wird (Abb. 10–11). Der Impact dieses neuartigen Labors ist enorm: Das Migrantpolititan ist ein wichtiger Ort der Vernetzung und Begegnung geworden, hat aber auch auf Kampnagel, die Bespielung der Hallen und die Diversifizierung des Publikums ganz direkt Einfluss, denn interessante Projekte können jederzeit vom kleinen Experimentierraum in die Hallen wandern. So werden ehemalige Geflüchtete zu neuen Pionieren einer internationalen diasporischen Szene.

Die Generalsanierung

Als 2017 das Kampnagelgelände in den Besitz der stadteigenen Baugesellschaft Sprinkenhof überging und diese das gesamte Gebäude evaluierte, veranschlagte die Sprinken-



Abb. 10 Migrantpolititan, Kampnagel, Hamburg, 2019



Abb. 11 Migrantpolititan, Kampnagel, Hamburg, 2020

hof allein für die Wiederherstellung des puren Gebäudes 70 Millionen Euro. Neue technische Ausstattung, Tribünen, ein Architekt, dringend notwendige Erweiterungen waren in diesem Budget nicht vorgesehen. Mit der gemeinsam mit dem Pariser Büro Lacaton & Vassal hergestellten Bedarfsstudie, in die alle Abteilungen in einem Bottom-Up-Prozess einbezogen waren, gelang es, zusätzlich 60 Millionen Euro Bundesgelder zu akquirieren. Die Idee von Lacaton & Vassal war es, den Spuren der aktuellen und für die Zukunft visionierten Nutzung und zugleich den Spuren der ehemaligen Kranfabrik zu folgen. Im Laufe der 40-jährigen kulturellen Aneignung war immer wieder auf Bedarfe reagiert worden: Es wurden Wände eingezogen, Räume verdunkelt, Räume verbaut. 40 Jahre lang wurde mit sehr geringfügigen investiven Mitteln improvisiert und prozessual entwickelt im besten Sinn. Bis auf die erste Sanierung 1998 mit der Errichtung von Zentralfoyer und Restaurant gab es nie so etwas wie einen Gesamtplan für das Gelände – zu gering war die Aussicht auf entsprechende Mittel. Erst 2017 war

Kampnagel an dem Punkt angekommen, eine Planung für das Gelände erstellen zu können.

Im Zentrum der anstehenden Sanierung des Fabrikgebäudes steht die Suche nach verlorenen Raumdimensionen, die Reaktivierung der Transparenz des Gebäudes, die Wiederherstellung der Blickachsen, die Sichtbarmachung der Architektur und die Wiederherstellung von natürlichem Licht. Um die Transparenz des Gebäudes wiederherzustellen, müssen einige Funktionen ausgelagert werden: Ein neues Probengebäude soll Proben in lichten, gut durchlüfteten und hohen Räumen ermöglichen. Ein Gästehaus als Residenzzentrum soll Künstler*innen aus der ganzen Welt Arbeitsresidenzen vergeben und nachhaltiges Produzieren ermöglichen. Die Residenzkünstler*innen werden das seit 40 Jahren kulturell genutzte Gelände mit einem frischen Blick betrachten und die Räume neu interpretieren können. Das Gelände wird in seinen Funktionen zu einem Campus erweitert, auf dem Forschung, Entwicklung, Ausbildung, Residenz, Produktion und Präsentation zusammenfließen.

Trotz der neuen Tools, die entstehen werden, soll und muss der Fabrikcharakter erhalten werden. Denn dieser ist unmittelbar verbunden mit der Idee des Aufbruchs der 1980er Jahre, der bis heute zur künstlerischen Innovation, zu wildem und spekulativem Denken verpflichtet. Diese Verpflichtung zur Avantgarde ist, zusammen mit dem Verhandeln von Zukunft, in die Geschichte und Gegenwart Kampnagels eingeschrieben. Nur wenn diese Überlegungen Voraussetzung für die Sanierung sind, wird Kampnagel ein Ort der Identifikation für alle Akteur*innen, aber auch für die Stadtgesellschaft bleiben. Eben deshalb schlagen Lacaton & Vassal eine Sanierung bei laufendem Betrieb vor. Es handelt sich um eine quasi-performative Sanierung, in die alle, die an dem Gelände partizipieren, involviert werden. Neben dieser „Operation am offenen Herzen“ soll es eine thematische Stadtbespielung geben, die eine Kampnagel-Kartographie über Hamburg legen wird. Eine, wie sonst üblich, temporär ausgestattete Ersatzspielstätte wird nicht benötigt.

Fazit

Die anstehende Aufgabe für die Generalsanierung ist groß. Die vielfältigen Ästhetiken und Raumeignungen, die sich in den Zwischennutzungen entwickelt haben, aber auch auf dem Kampnagel-Gelände erprobt sind, sollen in Architektur eingeschrieben werden. Dies gilt für die Konzeption der Hallen wie für das Außengelände mit den Krananlagen, für das Migrantpolitain, die 2021 gebaute Waldbühne und den Kunstgarten des Sommerfestivals. Lernen aus den Zwischennutzungen heißt zu lernen, möglichst flexible Räume herzustellen: Räume, die unterschiedliche Nutzungsmöglichkeiten anbieten, die viel-perspektivisch nutzbar sind, deren Tribünen flexibel gestaltbar sind, Räume, die niedrigschwellige Zugänge haben und in denen so viel öffentliche Nutzung wie nur möglich produziert werden kann. Wenn Freiräume zu Zukunftsräumen werden sollen, muss das ihnen zugrundeliegende Konzept als im Prozess befindlich und damit beweglich begriffen werden. Räume können Ideen generieren, aber jede Nutzung transformiert auch den Raum. Neue Räume schaffen – wie wir am Beispiel Berlin gesehen haben – auch neue Akteur*innen, die am liebsten selbstbeauftragt handeln. Wenn Institutionen beweglich bleiben wollen, sollten sie Freiräume herstellen, Räume, in denen Zukunft ohne Einschränkungen gedacht und entworfen werden kann.

Bildnachweis

Abb. 1, 2, 3, 4, 5: Foto David Balzer

Abb. 6: Foto Gorm Gaare

Abb. 7, 10, 11: Foto Anja Beutler

Abb. 8: Foto Öncü E. Gültekin

Abb. 9: Foto Conny Winter

Raumaktualisierung. Spiele in der ephemeren Stadt

Carolin Höfler

Vom Einzug in andere Räume

Nehmen Theatergruppen neue Spielräume außerhalb repräsentativer Theaterbauten ein, wird unweigerlich der Zusammenhang von Theater, Öffentlichkeit und Stadt berührt, der „zur Grundausrüstung des neuzeitlichen, städtischen Selbstbewusstseins“⁴¹ gehört. Aufführungen finden dann in stillgelegten Industriehallen, Hangars, Postgebäuden, Bürohäusern oder U-Bahnhöfen statt. Der Auszug aus den Theaterhäusern an Orte, an denen theatrale Spiele nicht unbedingt erwartet werden, hängt eng mit den Veränderungen der sozialräumlichen Ordnungen zusammen, die seit den 1960er Jahren zu beobachten sind. Weltweit werden Städte im Zuge der Globalisierung an die Anforderungen der Märkte angepasst. Primär renditeorientierte Bauten dominieren die städtische Architektur, lenken die Aufmerksamkeit auf sich und beanspruchen Deutungshoheit. Durch sie werden vermarktbar Stadtbilder erzeugt, die in einem medialen Bildkreislauf – einer „Industrie des Sichtbaren“⁴² – erfolgreich zirkulieren. In dieser *sichtbaren* Stadt zerfallen die öffentlichen Räume zunehmend in privatisierte Passagen abgestufter Öffentlichkeit und in logistische Infrastrukturen. Herkömmliche Unterscheidungen zwischen innen und außen, privatem und öffentlichem Raum lösen sich auf, was Folgen für die Stadt und das Theater hat.

Wenn die sichtbare und zugleich digital gesteuerte Stadt mit individuellen Kommunikations- und Serviceangeboten auf den Einzelnen zielt und immer weniger ein Ort des Gemeinschaftens darstellt, welche Öffentlichkeit kann dann Theater hervorbringen? Welche theatralen und urbanen Praktiken können entwickelt werden, durch die Konflikte und Ausschlüsse sichtbar werden und die zugleich alternative Formen von Öffentlichkeit und Teilhabe ermöglichen? Und an welchen Orten kann dies geschehen?

Es sind vor allem jene Orte, die verdeckt sind, übersehen werden oder sich bewusst dem Blick entziehen. Sie konfrontieren die Rezipierenden mit verlassenen Räumen, die zu einer Lektüre von Spuren abwesender Protagonisten, fremder Identitäten und versteckter Geschichten auffordern. Solche *unsichtbaren* Räume der Stadt lassen sich mangels Nutzungsbestimmung und determinierter Bedeutung durch Handlung und Imagination in eigene Aktions- und Projektionsflächen verwandeln. Sie werden vorzugsweise von informellen Theatergruppen sowie Kunst- und Architekturkollektiven aufgesucht, temporär gestaltet und bespielt, um sie in Gegenorte städtischer Ordnung und institutionalisierter Kunstproduktion zu verwandeln.

Mit Blick hierauf fragt der vorliegende Beitrag nach den Praktiken der Umwandlung dieser Orte in Möglich-

keitsräume für neue Formen von Theater, Urbanität und Stadtentwicklung. Aneignung, Umnutzung und Erhaltung sind geläufige Begriffe für die Pflege und Transformation von schützenswerten Bauten. Sie beschreiben einen idealtypischen und dominanten Prozess des Zugriffs auf vorhandene Baulichkeiten, treffen jedoch auf die suchenden Herangehensweisen informeller Gruppen und Kollektive nur bedingt zu. Deren Praktiken lassen sich dem Feld des Experimentierens, Kollaborierens und Erprobens zuordnen und reichen von künstlerischen und architektonischen über archäologische bis hin zu ethnologischen Verfahren. Nicht das große bauliche Projekt oder der Masterplan, sondern die unbestimmten Orte der Stadt und ihre Geschichten stehen im Fokus ihrer theatralen Forschung.

Anhand von Fallbeispielen werden im Folgenden solche Suchbewegungen untersucht, ebenso wie ihre Überlappungen und Doppeldeutigkeiten. Konkret nachgezeichnet werden Praktiken, die mit Begriffen wie *erfahren*, *einschreiben*, *freilegen*, *anordnen*, *verhandeln*, *testen* oder *aktualisieren* umschrieben werden und die für eine Vielfalt von Verfahren stehen, welche in der Auseinandersetzung Theaterschaffender mit urbanen Räumen wirken. Sie werden als verkörperte Vollzüge aufgefasst, durch die sich Raum und räumliche Ordnungen performativ herausbilden. Sie sind weniger zeitlich begrenzte Handlungen als vielmehr andauernde Tätigkeiten. Sie folgen keinem festgelegten Ablauf, sondern sind offen für Richtungswechsel, Improvisation und Intuition. Diese Offenheit verwandelt Architektur und Stadt in eine Sphäre, in der Unbestimmtheit und Unvorhersehbarkeit konstitutiv sind.³

Die Praktiken informeller Gruppen und Kollektive verweisen auf eine Fülle von Aktivitäten, die zur Stadtentwicklung und Bauerhaltung beitragen, aber diesen Handlungsfeldern bislang kaum zugerechnet oder als sinnvolle strategische Verfahren anerkannt wurden. Der Beitrag möchte diese Polarisierung aufbrechen, indem er danach fragt, ob sich Bauerhaltung und Stadtentwicklung nicht notwendig als eine performative Praxis reflektieren müssen.

Die Stadt als performativer Akt

Wenn Theatergruppen ihre angestammten Spielstätten verlassen, dann ziehen sie nicht nur in neue Innenräume, sondern auch in Außenräume, in offene Bauten oder auf freies Gelände. Hier wird der elementare Zusammenhang von Theater, Öffentlichkeit und Stadt noch stärker tangiert als in innenliegenden Spielräumen, denn die umgebende Architektur lässt sich nicht einfach abdunkeln, ausblenden und so



Abb. 1 Trisha Brown, *Roof Piece*, Performance, New York City, 1973, Silbergelatine-Druck, 30,5 x 45 cm, Foto: Peter Moore

zum visuellen Verschwinden bringen, sondern ist im Spiel immer präsent. Die kontinuierliche Anwesenheit der Stadt hat unweigerlich Auswirkungen auf das Spiel: Gewohnte Repräsentationsformen des Theaters werden unterminiert und neue Aufführungs- und Rezeptionspraktiken erprobt. Diese veränderten Praktiken zielen darauf ab, die theatrale mit der gesellschaftlichen Praxis neu zu verbinden und zu repolitizieren. Das Theater im urbanen Raum hat aber auch Folgen für die Stadt und den öffentlichen Raum selbst. Mit den theatralen Experimenten wird eine Vorstellung von Stadt und öffentlichem Raum angesprochen, die über die objekt- und bildhaften Eigenschaften von Gebäuden hinausweist. Die städtische Umgebung liefert in dieser Perspektive nicht nur einen Hintergrund oder Rahmen für szenische Darstellungen, sondern bildet vielmehr einen performativen Raum, der im konkreten Gebrauch entsteht.⁴ Ausgehend von dem Begriff des Performativen in der Sprechakttheorie der 1960er Jahre und seiner spezifischen Bedeutung in der Performance-Kunst deutet die Theaterwissenschaftlerin Erika Fischer-Lichte den performativen Raum als eine Sphäre, die erst durch die theatrale Handlung geschaffen wird:

„Ein Raum, in dem sich eine Aufführung abspielt, ist als performativer Raum aufzufassen. Er existiert nicht vor, jenseits oder nach der Aufführung, sondern wird immer erst in der und durch die Aufführung hervorgebracht. Er ist daher auch nicht mit dem Raum gleichzusetzen, in dem diese sich ereignet. [...] Jede Bewegung von Menschen, Objekten, Licht, jedes Erklängen von Lauten vermag ihn zu verändern. Er ist instabil, ständig in Fluktuation begriffen. [...] Der per-

formative Raum eröffnet Möglichkeiten, ohne die Art ihrer Nutzung und Realisierung festzulegen. Darüber läßt er sich auch in einer Weise verwenden, die weder geplant noch vorhergesehen war.“⁵

So gesehen sind Theaterräume immer auch performativ, unabhängig davon, ob sie permanent oder lediglich temporär genutzt werden, ob sie im Inneren eines Gebäudes oder im urbanen Außen liegen. Findet Theater im öffentlichen Raum statt, so richtet sich der Blick auf den Aufführungscharakter der sozialen und urbanen Lebenswelt.⁶ Das soziologische Konzept vom relationalen Raum, das Stadträume als sozial konstruiert begreift,⁷ wird hier mit einem theaterorientierten Ansatz verschränkt, der Architektur in Situationen entfaltet sieht.⁸ Beide Vorstellungen verschieben die Perspektive auf die Stadt grundlegend: Sie führen weg vom gebauten Objekt und hin zur Stadt als performativem Akt.⁹

Einschreibung im Raum

Mit Blick auf die darstellenden Künste waren es vor allem Arbeiten des zeitgenössischen Tanzes in den frühen 1970er Jahren, welche die Bedeutung des städtischen Raums als Ort der performativen Aktion ins öffentliche Bewusstsein rückten. Beispielhaft hierfür stehen jene Performances, welche die Choreografin Trisha Brown mit ihrer Dance Company in New York aufführte. In *Roof Piece* (1973) positionierten sich zwölf Tänzer:innen auf den Dächern benachbarter Häuserblocks in SoHo (Abb. 1).¹⁰ Über die Dächer hinweg ver-

mittelten sie einander spezifische Gesten und Bewegungen (Abb. 2). Absichtsvoll erschwerte die räumliche Entfernung die zeichenhafte Kommunikation der Körper, Nuancen gingen verloren, Details veränderten sich. Solche durch den urbanen Raum evozierten Verfremdungseffekte charakterisierten auch die Performances *Man Walking Down the Side of a Building* (1970) und *Woman Walking Down a Ladder* (1973).¹¹ In der ersten Performance schritt ein Tänzer, gesichert durch ein Seil, die Fassade eines siebenstöckigen Hauses vom Dach bis zum Boden ab, in der zweiten stieg eine Performerin mit dem Gesicht nach unten die Leiter eines Wassertanks hinab (Abb. 3). Dabei standen ihre Körper nahezu im rechten Winkel zur Fassade und zur Leiter, wodurch es schien, als ob sie der Schwerkraft trotzen. Auch in diesen Aufführungen agierten die Architektur und ihre Elemente als zentrale Mitspielerinnen: Fenster und Fensterläden, Mauerwerk und Leiter waren, wie das sichernde Seil, integrale Versatzstücke der Aktionen, die nur an einem Gebäude so vollzogen werden konnten.

Browns Performances gehören zu jenen Arbeiten postmoderner und zeitgenössischer Choreografie, die Körperbewegungen als ephemere Einschreibungen im Raum organisieren und hierdurch die Wahrnehmung von Raum verändern. Unvorhersehbarkeit und Momenthaftigkeit rücken als raumwirkende Elemente in den Vordergrund. Auf diese Weise wird Räumlichkeit als dynamischer Prozess erfahren, affektiv verstanden und körperlich rezipiert wie inszeniert. Die Zeitlichkeit des Jetzt verschränkt sich mit der dynamischen Räumlichkeit und geht im Begriff der Situation auf. Gerade weil die performativen Aktionsformen Räumlichkeit und Zeitlichkeit für das soziale Handeln mit anderen in Interaktion produktiv machen, sind sie von größtem Wert für die Entwicklung und den Erhalt von Architektur und Stadt. Sie helfen, die Bedeutung von urbanen Räumen für das soziale Handeln zu erschließen und gleichermaßen zu erkunden, was die Architektur hinsichtlich des Sozialen vermag.

Urbane Gefüge

Einen Ausgangspunkt für diese prozessuale, offene Form des Verschaltens von Körper, Stadt und Zeichen liefert das topologische Feld der Relationen, das die Postmoderne als Deutungsfeld erschlossen hat. Hier nimmt die Vorstellung von der Stadt als Theater eine zentrale Funktion ein: Sie gehört zu jenen wirkmächtigen historischen Stadtmetaphern, die in der Theorie der postmodernen Architektur wieder aufgegriffen und als Inszenierung gedeutet wurde.¹² Der Ansatz geht davon aus, dass sich die Stadt als ein relationales Gefüge aus Bedeutungen verstehen und gestalten lässt, die vornehmlich durch räumliche und visuelle Zeichen vermittelt werden. Orte verwandeln sich dann in Schauplätze und fiktionale Wirklichkeitsinszenierungen; sie erzählen ihre Geschichten und schaffen hierdurch semantisierte Räume, die Identitätskonstruktionen begünstigen und als Projektionsflächen für Stimmungen oder Ausdrucksträger für kulturelle Vorstellungen fungieren.¹³ Der Begriff der Collage oder auch Assemblage, wie er zur Beschreibung der postmodernen Stadt verwendet wurde, verweist dabei auf die Prozesse des Zusammensetzens oder Versammelns heterogener Elemente, durch die ei-

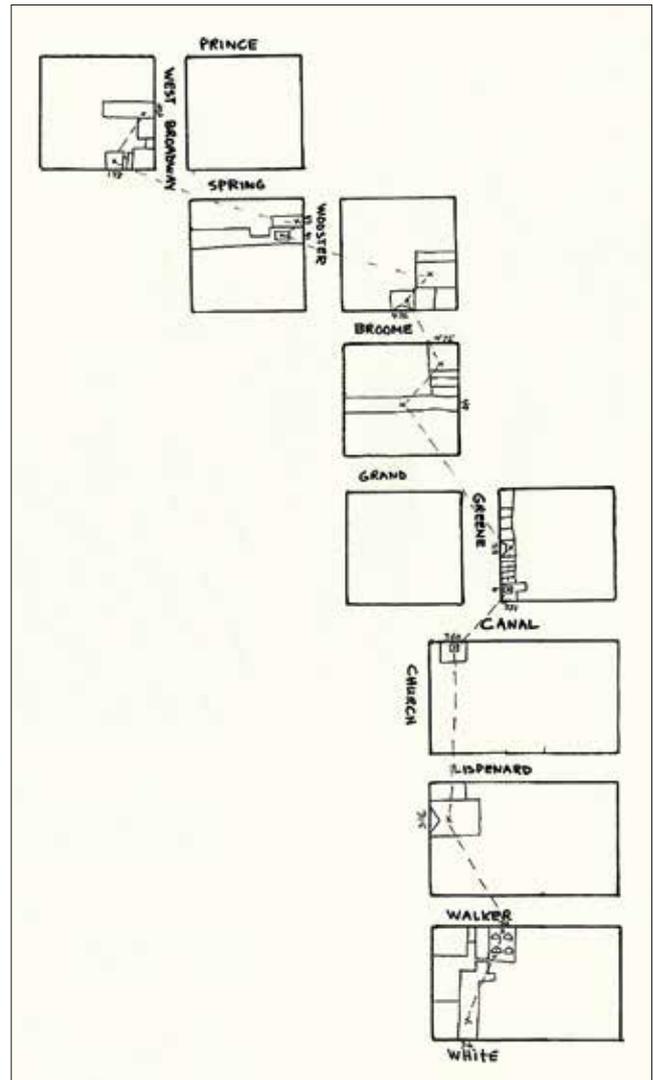


Abb. 2 Trisha Brown, *Roof Piece*, Performance, New York City, 1973, notation



Abb. 3 Trisha Brown, *Woman Walking Down a Ladder*, 1973, Diptychon 2010, Silbergelatine-Druck, 17,8 x 24,9 cm, Foto: Babette Mangolte



Abb. 4 Winterreise im Olympiastadion, Regie: Klaus Michael Grüber; Bühne: Antonio Recalcati, Olympiastadion Berlin, 1977, Foto: Ruth Walz

ne Stadt erst zu einem Handlungsraum, einer Szenerie oder einem Ort der Erinnerung wird.

Im Unterschied zu historischen Platzensembles, die Bühnen der Macht präsentieren und Geschichten der Herrschaft ihrer Zeit im öffentlichen Raum erzählen, geht es bei der Theatermetapher in der Postmoderne um eine städtische Architektur im Alltag, die nach der „aussagelosen“ Nachkriegsmoderne wieder zu einem Medium öffentlicher Kommunikation werden soll. Im Zuge der umfassenden Kommerzialisierung des öffentlichen Raumes in den 1980er und 1990er Jahren wurde die Theatermetapher zwar zum werbewirksamen Slogan für die Imagebildung und Vermarktung der Städte, aber in der Theorie der postmodernen Architektur beschrieb sie zunächst den Versuch, die Stadt wieder näher an die alltägliche Wirklichkeit städtischen Lebens heranzuführen und sie als „Bühnen des Alltags“ wahr-

zunehmen, auf der sich das tägliche Leben abspielt. Die Stadt als Theater zu denken, setzt jedoch voraus, dass die Alltagsszenarien und Alltagsästhetik der Gegenwartsstadt eine Wertschätzung erfahren. In den 1960er und 1970er Jahren erfolgte eine solche Aufwertung, indem das Widersprüchliche, Collagene und Unfertige der Metropolen zum Leitbild der zukünftigen Stadt erhoben wurde. In ihrer programmatischen Abhandlung *Learning from Las Vegas* von 1972 erklärten Robert Venturi, Denise Scott Brown und Steven Izenour die auf den ersten Blick chaotisch wirkende Erscheinung des Strips von Las Vegas aus der Raumerfahrung seiner automobilisierten Benutzer:innen.¹⁴ Die künstliche Glücksspielstadt in der Wüste eignete sich vorzüglich, um die Stadt als Bühne von Performanzen zu deuten und über die „Narration des Urbanen“ oder die „Illusionierung von Stadt“ zu diskutieren, die im Fall von Las Vegas weit über das hinausgeht, was gewöhnlich den Alltag einer Stadt ausmacht. Auch wenn sich die Bauten von Las Vegas nicht gerade als Alltagsarchitekturen bezeichnen lassen, verfolgt dieser Ansatz die Selbstinszenierung einer Stadt anhand alltäglicher stadträumlicher Markierungen, die nicht bewusst geplant sind, sondern sich aus dem Ensemble der heterogenen Elemente ergeben.

Traumatisierte Räume

In den 1970er Jahren zeigten vor allem Kollektivtheater, die ihre Inszenierungen im urbanen Raum erarbeiteten, wie sich die Stadt mithilfe des Verfahrens der Assemblage kritisch denken und verstehen lässt. Eingespannt in neue Gefüge aus diversen Akteur:innen und Versatzstücken, sollten die städtischen Orte die Komplexität gesellschaftlicher Zustände und politischer Problemlagen greifbar machen. Zu den vorhandenen Fundstücken wurden nachgebildete Spuren und Relikte aus anderen Räumen und Zeiten hinzugefügt, um unterschiedliche Zeit- und Gebrauchsschichten der Orte performativ freizulegen und das geschichtliche wie gegenwärtige Leben als fragmentarische, zeichenhafte Wirklichkeit zu erschließen.

Beispielhaft für dieses Vorgehen steht *Die Winterreise*, die der Regisseur Klaus Michael Grüber 1977 im Berliner Olympiastadion (1934–1936) inszenierte – ein Trauerspiel aus Textfragmenten von Friedrich Hölderlin und zugleich eine Assoziation an jene propagandistischen Massenspiele, die ab 1936 an diesem Ort stattfanden (Abb. 4).¹⁵ Grü-



Abb. 5 Winterreise im Olympiastadion, Regie: Klaus Michael Grüber; Bühne: Antonio Recalcati, Olympiastadion Berlin, 1977, Film der Schaubühne am Halleschen Ufer, gesendet vom NDR, 1979, Stills

ber verknüpfte das theatrale Ereignis mit politischen Bildraumerfahrungen des Nationalsozialismus und des Zweiten Weltkriegs: Die medial verbreiteten Fotografien und Filme der Olympischen Sommerspiele 1936 sind in der *Winterreise* ebenso reflektiert wie das kriegszerstörte und geteilte Berlin: Zwei Stunden lang drehte ein echter Langstreckenläufer seine Runden im Stadion und ein Stabhochspringer trainierte den Fosbury-Flop, während Schauspieler über die Laufbahnen hetzten (Abb. 5). Wo gewöhnlich ein Fußballtor steht, erhob sich die nachgebildete Fassade des Anhalter Bahnhofs von Franz Schwechten, jener Symbolruine, die wie die beschädigte Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche erhalten wurde: Als Bild für die ausweglose Situation der einstigen Hauptstadt des Deutschen Reichs erinnert sie an Krieg und Zerstörung sowie an die politische Vergangenheit der geteilten Stadt Berlin. Ähnliche Assoziationen löste ein Gräberfeld mit weißen Holzkreuzen auf der Gegentribüne aus, das sich auf die nahe gelegene Kriegsgräberstätte an der Heerstraße bezog. Fünf Fahnen flatterten auf der Krone des Stadions im Wind, darunter die schwarze Fahne der Anarchie. Sie verwies auf die Doppeldeutigkeit des Aufführungstitels: Als „Winterreise“ wurde auch die erste große Polizeiaktion im Bundesgebiet gegen die Terrorist:innen der Roten-Armee-Fraktion bezeichnet. Wenn am Ende des Spiels zwei Jeeps einen Flüchtenden durch das Stadion verfolgten, wurden auch Bilder und Berichte vom Estadio Nacional de Chile ins Gedächtnis gerufen, in dem nach dem Sturz der Regierung Salvador Allendes 1973 ein Internierungslager der Junta entstanden war.

Ein solches Theater, wie es Grüber auch an anderen historischen Orten wie etwa im kriegsbeschädigten Hotel Esplanade am Potsdamer Platz inszenierte, reflektiert die Prozesse der Aneignung, Umnutzung und Erhaltung von denkmalwerten Baulichkeiten als Konzentrationen von Fragmenten. Durch Praktiken des Anordnens und Verknüpfens unterschiedlicher Protagonisten, Dinge und Handlungen werden die Orte zu poetischen Bezugsräumen und in neue kommunikative Zusammenhänge gebracht, ohne dass ihre Verknüpfungen im Vorhinein bestimmt werden.¹⁶ Dieser Ansatz ermöglicht es, herkömmliche Raumvorstellungen auf eine andere Topologie hin zu öffnen – eine Topologie, mit der die Stadt als eine reale und zugleich phantasmatische Landschaft in den Blick rückt und die neben baulichen Aspekten auch soziale, gesellschaftliche und politische Dimensionen von Stadt aufzeigt.

Interstice Social

Die hier vorgestellten choreografischen und theatralen Arbeiten der 1970er Jahre gehen grundsätzlich von einem relationalen Raum als sozialer Kategorie aus, wodurch sie zu unmittelbaren Vorläuferinnen zeitgenössischer Praktiken im Schnittfeld von Theater, Öffentlichkeit und Stadt werden. Ende der 1990er Jahre prägte der französische Kritiker Nicolas Bourriaud den Begriff der „relationalen Ästhetik“. Er beschrieb damit eine Kunstform, die mit einem gewissen Grad an Willkürlichkeit zwischenmenschliche Begegnungen und interaktive Situationen herbeiführt.¹⁷ Relationale Kunstwerke bezeichnen konkrete Lebensweisen und Handlungen,

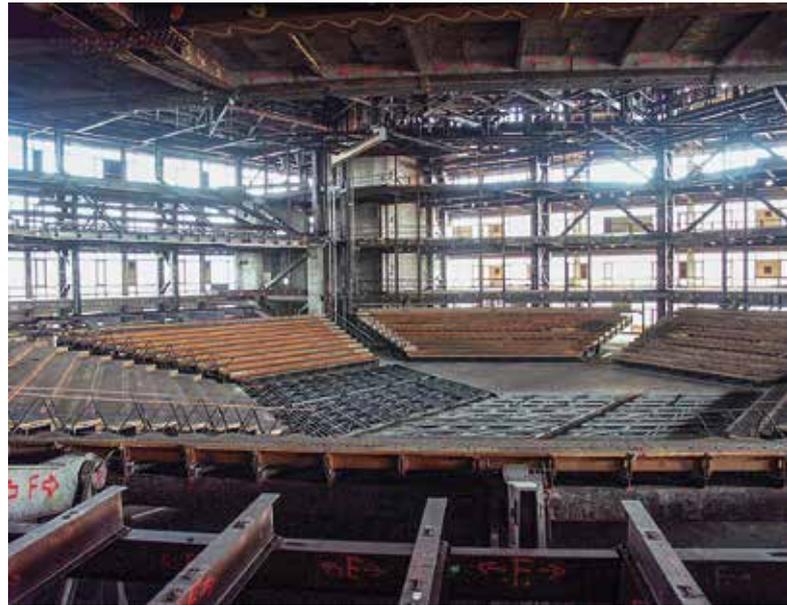


Abb. 6 Der entkernte Große Saal des Palastes der Republik während des Rückbaus, Berlin, 2004, Foto: GeoTrinity



Abb. 7 Lars Ø Ramberg, ZWEIFEL, Palast der Republik, Berlin, 2005, Foto: Lars Ø Ramberg

die sich im Realen abspielen und einen sozialen Zwischenraum – einen *interstice social* – für Kommunikation und Kollaboration bieten.¹⁸

Seit der Wende zum 21. Jahrhundert sind es vor allem die Offszenen, die solche Formen gezielt in das städtische Leben einbringen, um soziale Wirkungsräume zu konstituieren und zu verändern. Auf geradezu programmatische Weise schuf die kulturelle Zwischennutzung des ehemaligen Berliner *Palastes der Republik* in den Jahren 2004/05 einen sozialen Raum, wie ihn Bourriaud fasste (Abb. 6).¹⁹ Die verschiedenen performativen, künstlerischen und diskursiven Formen des *VOLKSPALASTES* unter der Leitung von Amelie Deuffhard regten eine öffentliche Diskussion darüber an, wie mit



Abb. 8 *The World Is Not Fair – Die Große Weltausstellung*, initiiert von HAU Hebbel am Ufer und raumlaborberlin, Tempelhofer Park, Berlin, 2012, Festivalzentrum der Gruppe umschichten, Foto: Carolin Höfler



Abb. 9 *The World Is Not Fair – Die Große Weltausstellung*, initiiert von HAU Hebbel am Ufer und raumlaborberlin, Tempelhofer Park, Berlin, 2012, temporäres Theater von Toshiki Okada, Foto: Carolin Höfler

dem ehemaligen Kultur- und Parlamentsgebäude der DDR adäquat umzugehen sei.²⁰ Mit räumlichen Interventionen wurden die Pläne des Abrisses und des Wiederaufbaus des 1951 von der DDR-Regierung gesprengten Berliner Stadtschlösses buchstäblich in Zweifel gezogen (Abb. 7).

Die flexiblen Programmierungen, die Verfremdungen und kreativen Interpretationen des Gebäudes zielten auf die Herausbildung von Umgangsweisen, die sich von traditionellen Formen der Stadtproduktion und Herangehensweisen der Stadtplanung unterscheiden. Die künstlerischen Arbeiten befassten sich mit dem *Freilegen* von Zeit- und Bedeutungsschichten des Ortes, aber auch mit dem *Freisetzen* der Potenziale des Palastes für eine künftige Stadtentwicklung – insbesondere für eine Erneuerung der Stadtmitte Berlins, die Ost und West zusammenführen sollte. Durch das temporäre Bespielen konnten alternative Perspektiven auf die Architektur und ihre vielseitige wie flexible Nutzbarkeit geschaffen werden. Im Kern ging es um die Entwicklung neuer Formen für eine anpassungsfähige, situative, prozessuale und partizipative Stadtplanung.

Welche Prinzipien und Verfahren des *VOLKSPALASTES* lassen sich für die Aneignung, Umnutzung und Erhaltung vorhandener Baulichkeiten nutzen? Es sind zunächst die Begriffe von Form und Material, die bei relationalen Projekten grundsätzlich neu gedacht werden müssen. Sie gehen weit über die Vorstellungen einer physischen Materie hinaus und umfassen auch scheinbar immaterielle Prozesse. Theatrale und performative Interventionen im urbanen Raum beziehen sich nicht nur auf Strukturen und Materialien, die baulich-physisch vorhanden sind, sondern auch auf solche Formen, die sich als Begegnungen oder Situationen darbieten. Aneignung und Umnutzung eines leerstehenden Gebäudes oder einer brachliegenden Fläche bedeuten dann vor allem, mit heterogenen Akteur:innen zu kommunizieren und zu kollaborieren. Partizipation und offene Autorenschaft sind häufige Charakteristika relationaler Arbeiten. Laien wirken dann als „Experten des Alltags“²¹ mit, wodurch sie eigene

Aktionsmöglichkeiten in der Stadtgesellschaft modellhaft erfahren.

Stadt der Zukunft im Jetzt

Der Philosoph und Soziologe Oliver Marchart beschreibt dieses Konzept des Probehandelns als *preenactment*.²² Anders als im rückwärtsgewandten *reenactment* werden im *preenactment* gegenwärtige Phänomene aufgespürt und mit Performance- und Theatermitteln in die Zukunft fortgeschrieben. So können beispielsweise Handlungsformen für eine alternative Zukunft, Öffentlichkeit und Repräsentation durch künstlerisch-performative Praktiken experimentell antizipiert werden. Auf eine künftige anpassungsfähige und partizipative Stadtentwicklung wird dann nicht vertröstet, sondern sie entsteht im Prozess des *preenactment* selbst – als eine „Realutopie“ in der Gegenwart.

Im Fall des *VOLKSPALASTES* war das *preenactment* insofern wirkungsvoll, als sich die öffentliche Debatte zugunsten des Erhalts des Gebäudes veränderte. Paradoxerweise dürfte es den Beschluss für den sofortigen Abriss des Bauwerks sogar befördert haben.²³ Erfolgreich im Sinne des Erhalts war hingegen eine kulturelle Bespielung des ehemaligen Tempelhofer Flugfeldes im Jahr 2012. Unter dem Motto *The World Is Not Fair – Die Große Weltausstellung* organisierten das Architekturkollektiv raumlaborberlin und das Theater Hebbel am Ufer gemeinsam mit verschiedenen Künstlergruppen einen Monat lang Theater- und Filmaufführungen, performative Aktionen, Seminare und andere Formate in 15 Pavillons, die auf Wiesen und Asphaltbahnen errichtet wurden (Abb. 8 und 9).²⁴ Improvisiert zusammengebaut und teilweise getarnt in der rotweißen Signalästhetik des ehemaligen Flughafens, passten sich die Versuchsbauten an den Ort an. Absichtsvoll verzichteten sie auf eine übergreifende Inszenierung des Geländes.

Mithilfe dieser Architekturen und Aktionen wurde das ehemalige Flugfeld als urbane Bühne für kulturelle Nutzungen getestet, wodurch es erstmals als kollektiver Erinnerungs- und Erholungsraum wahrgenommen werden konnte. In Anlehnung an die Spielpraktiken der Situationistischen Internationale aus den 1950er Jahren schweiften die Besucher:innen auf dem weitläufigen Gelände umher und folgten den Anregungen der Pavillons und den durch sie hervorgerufenen Begegnungen. *Die Große Weltausstellung* verstand sich als ein mögliches Zukunftsszenario, das im Rahmen der theatralen und performativen Interventionen experimentell aktualisiert wurde. Zwei Jahre nach der *Weltausstellung* stimmte die Berliner Bevölkerung bei einem Volksentscheid gegen die Randbebauung des Tempelhofer Feldes, womit es für die Öffentlichkeit als urbaner Freiraum erhalten blieb.

Seitdem gab es in Berlin weitere einflussreiche Modellprojekte der künstlerischen Offszene, bei denen die Teilnehmenden neue Formen städtischen Handelns durchspielten – sei es die *Floating University Berlin* von raumlabor, eine temporäre, wie Pfahlbauten über dem Wasser schwebende Bildungslandschaft in einem Regenwasserrückhaltebecken hinter dem Tempelhofer Feld (Abb. 10),²⁵ oder der Umbau des *Hauses der Statistik*, eines Plattenbaus am Alexanderplatz, der zeigt, wie man den Bestand klimaschonend so umbaut, dass eine Vielzahl unterschiedlicher Akteur:innen von Werkstätten über kleine Läden bis hin zu Wohngemeinschaften Platz findet.²⁶

Aktualisieren

Alle hier diskutierten performativen und aktivistischen Interventionen im urbanen Raum verfolgen eine Form der Aktualisierung leerstehender Gebäude und brachliegender Flächen, die sich sowohl von einer strikten Bauerhaltung als auch von ideologisch oder ökonomisch getriebenen Abrissfantasien unterscheiden. Eine Aktualisierung widerspricht einem linearen Zeitverständnis und damit der Idee eines immer gültigen Bauzustandes, aber auch der eines Endes, sei es das Ende eines Gebäudes, einer Nutzung oder einer politischen Geschichte. Im Prozess der Aktualisierung wird eine perspektivische Interpretation oder Definition des zeitgenössischen Moments ermöglicht. Wird ein Gebäude oder ein Gelände aktualisiert, so werden Situationen hervorgerufen, in denen unausgeschöpfte Potenziale vorhandener Baulichkeiten wiederbelebt und mit neuen Perspektiven von Stadt, Öffentlichkeit und Repräsentation ausgestattet werden. Eine Aktualisierung rückt einen erweiterten Begriff von Raum ins Zentrum, demzufolge die Begegnungen und Interaktionen der Nutzer:innen in und mit dem Raum diesen erst konstituieren. Ein wesentliches Charakteristikum von Aktualisierungen besteht in der Möglichkeit, aktiv handelnd Einfluss auf das Raumgeschehen zu nehmen.

Es sind diese eigeninitiierten, selbstorganisierten und spielerischen Aktualisierungen von urbanen Räumen, in denen sich eine kritische und widerständige Haltung zum globalen Umbau der Städte äußert. Ihre Kritik richtet sich sowohl gegen den forcierten Abbruch vermeintlich ausgedienter Gebäude als auch gegen das zunehmende Verschwinden



Abb. 10 *Floating University Berlin*, eine Initiative von raumlaborberlin, Regenwasserrückhaltebecken, Berlin, 2018, Foto: Carolin Höfler

frei zugänglicher öffentlicher Räume. Sie artikulieren den Wunsch nach einem gesellschaftlichen Recht auf jene urbanen Qualitäten, die in der Begegnung, im Austausch und in einem kollektiv gestalteten und genutzten städtischen Raum liegen. Im Zuge eines ökologischen und technologischen Strukturwandels können diese kreativen Raumaktivierungen schon bald zum zentralen Moment einer zukünftigen Stadtproduktion werden.

Literatur

- Tim BIRKHOLZ, „Schloss mit der Debatte!“? Die Zwischenutzungen im Palast der Republik im Kontext der Schlossplatzdebatte, Berlin 2008, https://depositionce.tu-berlin.de/bitstream/11303/2303/1/Dokument_10.pdf [01.01.2022].
- Nicolas BOURRIAUD, *Esthétique relationnelle*, Dijon 2001 [1998].
- Christopher DELL, *Epistemologie der Stadt. Improvisatorische Praxis und gestalterische Diagrammatik im urbanen Kontext*, Bielefeld 2016.
- Amelie DEUFLHARD/Sophie KREML-KLIEEISEN/Philipp OSWALT et al. (Hrsg.), *VOLKSPALAST. Zwischen Aktivismus und Kunst*, Berlin 2006.
- Burcu DOGRAMACI, *Fotografie der Performance. Live Art im Zeitalter ihrer Reproduzierbarkeit*, Paderborn 2018.
- Miriam DREYSSE/Florian MALZACHER (Hrsg.), *Experten des Alltags. Das Theater von Rimini Protokoll*, Berlin 2007.
- Ignacio FARÍAS, Introduction: Decentring the Object of Urban Studies, in: Ders./Thomas BENDER (Hrsg.), *Urban Assemblages: How Actor-Network Theory Changes Urban Studies*, London/New York 2010, S. 1–24.
- Erika FISCHER-LICHTE, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main 2004.
- Floating e.V., *Floating University Berlin: A Natureculture Learning Site*, 2018, <https://floating-berlin.org> [01.01.2022].
- Benjamin FOERSTER-BALDENIUS/Matthias RICK, raumlaborberlin, *The Great Worlds Fair 2012*, Berlin 2012,

- <https://raumlabor.net/die-grosse-weltausstellung/> [01.01.2022].
- Ulrike HASS, Ein Theater zieht nicht einfach um, in: Magazin Theater ohne Haus, Forum Freies Theater Düsseldorf, 20.09.2021, <https://www.fft-duesseldorf.de/journal/ein-theater-zieht-nicht-einfach-um> [01.01.2022].
- Ilse HELBRECHT/Peter DIRKSMEIER, Stadt und Performanz, in: Harald A. MIEG/Christoph HEYL (Hrsg.), Stadt. Ein interdisziplinäres Handbuch, Stuttgart/Weimar 2013, S.283–298.
- Werner HENNINGS/Uwe HORST/Jürgen KRAMER, Die Stadt als Bühne. Macht und Herrschaft im öffentlichen Raum von Rom, Paris und London im 17. Jahrhundert, Bielefeld 2015.
- Karl-Ernst HERRMANN/Peter KRUMME/Ruth WALZ (Red.), Schaubühne. Am Halleschen Ufer, am Lehniner Platz. 1962–1987, Frankfurt am Main/Berlin 1987.
- Sonja HNILICA, Metaphern für die Stadt. Zur Bedeutung von Denkmodellen in der Architekturtheorie, Bielefeld 2012.
- Tom HOLERT, Bildfähigkeiten. Visuelle Kultur, Repräsentationskritik und Politik der Sichtbarkeit, in: Ders. (Hrsg.), Imagineering. Visuelle Kultur und Politik der Sichtbarkeit, Köln 2000, S. 14–33.
- Doris KLEILEIN, Die Große Weltausstellung 2012, in: Bauwelt 2012, Heft 25, S. 26–29.
- Martina Löw, Raumsoziologie, Frankfurt am Main 2001.
- Oliver MARCHART, Präfiguration und Pre-enactments. Politische und künstlerische Aktionsformen der Zukunft im Jetzt, Konstanz 2018, <https://www.exc16.uni-konstanz.de/5521.html> [01.01.2021].
- Rolf MICHAELIS, Blumen über dem Eisfeld. Klaus Michael Grüber inszeniert im Olympiastadion Bilder deut-
- schen Wahns, in: Die Zeit 1977, Nr. 51, <https://www.zeit.de/1977/51/blumen-ueber-dem-eisfeld> [01.01.2022].
- Robert VENTURI/Denise SCOTT BROWN/Steven IZENOUR, Learning from Las Vegas, Cambridge, MA/London 1972.
- Werkstatt Haus der Statistik, Modellprojekt Haus der Statistik, Berlin 2016, <https://hausderstatistik.org> [01.01.2022].
- Sophie WOLFRUM, Performative Urbanism, in: Dies./Nikolai von BRANDIS (Hrsg.), Performative Urbanism: Generating and Designing Urban Space, Berlin 2014, S. 5–6.

Bildnachweis

- Abb. 1: © Barbara Moore/ARS, New York, via Paula Cooper Gallery, in: André Mesquita (Hrsg.), Trisha Brown: Choreographing Life, São Paulo 2020, S. 52–53
- Abb. 2: © Trisha Brown Archive
- Abb. 3: © Babette Mangolte und Broadway 1602
- Abb. 4: © Ruth Walz, in: Karl-Ernst Herrmann, Peter Krumme, Ruth Walz (Red.), Schaubühne. Am Halleschen Ufer, am Lehniner Platz. 1962–1987, Frankfurt am Main/Berlin 1987, S. 213
- Abb. 5: © Schaubühne am Halleschen Ufer, Berlin (West) und NDR, in: youtube.com, 18.09.2018, https://www.youtube.com/watch?v=moD9Jk_Fv8s [01.01.2022]
- Abb. 6: © GeoTrinity, in: Wikimedia Commons, 09.10.2014, https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Palast_der_Republik_Rückbau.JPG [01.01.2022]
- Abb. 7: © Lars Ø Ramberg, in: Studio Ramberg, <https://www.studioramberg.net/#/zweifel/> [01.01.2022]
- Abb. 8, 9, 10: © Carolin Höfler

¹ HASS, Ein Theater zieht nicht einfach um, 2021, o. S.

² HOLERT, Bildfähigkeiten, 2000, S. 29.

³ Vgl. DELL, Epistemologie der Stadt, 2016, S. 21 f., 60, 69ff. und 76 f.

⁴ Vgl. WOLFRUM, Performative Urbanism, 2014, S. 5.

⁵ FISCHER-LICHTE, Ästhetik des Performativen, 2004, S. 187–189.

⁶ Siehe HELBRECHT/DIRKSMEIER, Stadt und Performanz, 2013, S. 283 f.

⁷ Siehe Löw, Raumsoziologie, 2001, bes. S. 132 f.

⁸ Vgl. WOLFRUM, Performative Urbanism, 2014, S. 5.

⁹ Siehe DELL, Epistemologie der Stadt, 2016, S. 287 und 302.

¹⁰ Siehe DOGRAMACI, Fotografie der Performance, 2018, S. 125–127.

¹¹ Siehe ebd., S. 69–75.

¹² Siehe HNILICA, Metaphern für die Stadt, 2012, S. 9 und 177–200.

¹³ Vgl. HENNINGS/HORST/KRAMER, Die Stadt als Bühne, 2015, S. 7f.

¹⁴ Siehe VENTURI/SCOTT BROWN/IZENOUR, Learning from Las Vegas, 1972.

¹⁵ Vgl. MICHAELIS, Blumen über dem Eisfeld, 1977.

¹⁶ Vgl. FARÍAS, Introduction, 2010, S. 2 und 14 f.

¹⁷ BOURRIAUD, Esthétique relationnelle, 2001.

¹⁸ Ebd., S. 18.

¹⁹ Grundlegend: BIRKHOLZ, „Schloss mit der Debatte!“?, 2008.

²⁰ Vgl. DEUFLHARD/KREMPL-KLIEEISEN/OSWALD et al. (Hrsg.), VOLKSPALAST, 2006.

²¹ DREYSSE/MALZACHER (Hrsg.), Experten des Alltags, 2007.

²² Siehe MARCHART, Präfiguration und Pre-enactments, 2018.

²³ Siehe BIRKHOLZ, „Schloss mit der Debatte!“?, 2008, S. 29 und 46.

²⁴ Siehe FOERSTER-BALDENIUS/RICK, The Great Worlds Fair, 2012; KLEILEIN, Die Große Weltausstellung 2012.

²⁵ Siehe Floating e.V., Floating University Berlin, 2018. Den Organisator:innen wurde im Nachgang untersagt, das Wort „Universität“ oder „University“ im Projekttitle zu verwenden, da sie dazu nach Berliner Landesrecht (Paragraf 123 Berliner Hochschulgesetz) bzw. nach dem Recht eines anderen Bundeslandes oder Landes nicht berechtigt sind. Statt den Titel zu ändern, strichen sie den Begriff „University“ kurzerhand durch.

²⁶ Siehe Werkstatt, Modellprojekt Haus der Statistik, 2016.

Tagungsprogramm

Donnerstag, 16. September 2021

9.30

Eröffnung und Einführung

Begrüßung: Peter Cachola Schmal, Deutsches Architekturmuseum (DAM) | Jörg Haspel, ICOMOS Deutschland
Grußwort: Dezernat Kultur und Wissenschaft der Stadt Frankfurt am Main

Einführung Immaterielles Kulturerbe, Marlen Meißner, Deutsche UNESCO-Kommission

Einführung Denkmalewerte, Silke Langenberg, ICOMOS Schweiz/ETH Zürich | Hans-Rudolf Meier, ICOMOS Deutschland/Bauhaus-Universität Weimar

Einführung Sanierungsfragen, Carsten Jung, PERSPECTIV

11.30

Sektion I: Preziosen des Innenraums – Theater des 18. Jahrhunderts

Moderation: Kristin Knebel, Klassik-Stiftung Weimar | Matthias Staschull, ICOMOS Deutschland

Matthias Staschull, ICOMOS Deutschland, *Das Markgräflische Opernhaus Bayreuth: Erhaltung – Pflege – Nutzung im Konflikt*

Kristin Knebel, Klassik-Stiftung Weimar, *Restaurierte Rekonstruktionen und lebendiger Spielbetrieb – Das Liebhabertheater auf Schloss Kochberg*

Markus Dietze, Intendanz Theater Koblenz, *Theater Koblenz – Zeitgenössische Kunst im Baudenkmal*

14.00

Sektion II: Vom Hoftheater zur bürgerlichen Selbstdarstellung – Theaterräume des 19. Jahrhunderts

Moderation: Sigrid Brandt, ICOMOS Deutschland | Jürgen Reinhold, Ingenieurbüro Müller-BBM

Sigrid Brandt, ICOMOS Deutschland | Jürgen Reinhold, Müller-BBM, *Einführung*

Friedrich Dieckmann, Schriftsteller, *Disparater oder integrativer Wiederaufbau? Erfahrungen mit der „dritten Semperoper“*

Paul Mahringer, Bundesdenkmalamt Österreich, *Die Wiener Staatsoper als Symbol für den Wiederaufbau und das Geschichtsverständnis der Zweiten Republik*

Freitag, 17. September 2021

9.00

Sektion III: Experiment und Kontinuität – Theaterbau vor dem Zweiten Weltkrieg

Moderation: Jörg Haspel | John Zieseemer, ICOMOS Deutschland

Jörg Haspel, *Einführung*

Angelika Reiff, ICOMOS Deutschland/Landesamt für Denkmalpflege Baden-Württemberg, *Kaum Spielraum hinter den Kulissen – Das Stuttgarter Opernhaus im Spannungsfeld zwischen Authentizität und Anpassung*

Anna Maria Odenthal, ICOMOS Deutschland, *Das Renaissance-Theater in Berlin – ein Glücksfall für die Denkmalpflege*

11.00

Sektion IV: Das Theater als Maschinerie – Nachkriegsmoderne unter Veränderungsdruck

Moderation: Olaf Gisbertz, ICOMOS Deutschland/FH Dortmund | Andrea Jürges, DAM

Andrea Jürges, DAM, *Einführung*

Ivica Fulir, Badisches Staatstheater Karlsruhe, *Evolution des Theaters – vom Brutalismus zum „dritten Ort“*

Winfried Brenne, Brenne Architekten, *Scharoun-Theater
Wolfsburg – Denkmalschutz zwischen Authentizität und
modernster Technik*

13.30

**Sektion V: Aneignung, Umnutzung, Erhaltung –
Wandel in der Aufführungspraxis und neue Spielstätten
der freien Szene**

Annette Menting, HTWK Leipzig, *Wer weiß, wie man
ein zeitgenössisches Theater oder ein Theater für morgen
baut? Vom Auszug aus den Theaterhäusern an brachliegen-
de Orte*

Amelie Deuffhard, Intendanz Kampnagel Hamburg,
*Theater/Performance/Tanztheater als Formate von
Raumerkundungen*

Carolin Höfler, Köln International School of Design der
TH Köln, *Spiele in der unsichtbaren Stadt*

15.30

Resümee

Abschlussrunde der ModeratorInnen mit Ausblick und
Dank

16.30

Ende der Tagung

Curricula Vitae

Sigrid Brandt

Studium der Musikwissenschaft und Kunstgeschichte an der Humboldt-Universität zu Berlin, Promotion ebenda zur Geschichte der Denkmalpflege in der DDR, nach freiberuflicher Tätigkeit in der Denkmalinventarisierung Lehraufträge an der TU Berlin und wiss. Mitarbeiterin an der TU Dresden, Lehrstuhl Denkmalpflege und Entwerfen. Seit 2008 an der Universität Salzburg, dort auch Habilitation zur Städtebaugeschichte. Generalsekretärin/Vizepräsidentin von ICOMOS Deutschland 2012–2021.

Cornelia Brecht

leitet seit Januar 2021 die Stabsstelle für die Generalisierung des Deutschen Nationaltheaters der Stadt Weimar. Nach dem Studium an der Bauhaus-Universität arbeitete sie angestellt und freiberuflich als Projektleiterin. Im Portfolio befinden sich Schulen, Museen, Hochschul- und Theaterbauten. Von 2017 bis 2019 war sie als Projektmanagerin bei IBA-Thüringen an der Schnittstelle zum Thüringer Ministerium für Infrastruktur und Landwirtschaft tätig und begleitete u. a. den Projektstart des Apoldaer Eiermannbaus.

Winfried Brenne

führt seit 1990 das Büro BRENNE ARCHITEKTEN zusammen mit Franz Jaschke (seit 2002) und Fabian Brenne (seit 2018). Arbeitsschwerpunkte sind die denkmalgerechte und energetische Sanierung historischer Gebäude, das Bauen im Bestand sowie die Revitalisierung denkmalgeschützter Wohnquartiere. Winfried Brenne ist in zahlreichen Fachgremien und Verbänden tätig, 2007 erhielt er den Verdienstorden der Bundesrepublik Deutschland, 2008 den Modernism Prize des World Monuments Fund/Knoll, 2020 den Deutschen Preis für Denkmalschutz und den docomomo Rehabilitation Award 2021.

Amelie Deuffhard

ist seit 2007 Intendantin von Kampnagel, der größten freien Bühne für internationale Performing Arts in Deutschland. Zuvor war sie künstlerische Leiterin der Sophiensæle und des Volkspalasts in Berlin. In ihrer Arbeit beschäftigt sie sich u. a. mit der Wechselwirkung zwischen Kunst, Kulturproduktion und Stadt sowie mit Fragen der Diversität, Dekolonisierung und Inklusion. Sie hat Kampnagel in einen Ort der Begegnung verwandelt, der internationale künstlerische Perspektiven in einen kontinuierlichen Austausch mit Aktivist*innen, Wissenschaftler*innen, lokalen Künstler*innen und diversen Stadtgesellschaften bringt.

Friedrich Dieckmann

geboren 1937, ist Schriftsteller und Publizist und lebt in Berlin-Treptow. 1972–1976 Dramaturg am Berliner Ensemble. 1989/90 Fellow am Wissenschaftskolleg zu Berlin. Dr. phil. h. c. der Humboldt-Universität zu Berlin. Mitglied der Akademie der Künste (Berlin), der Sächsischen Akademie der Künste und der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung. 1991–96 Mitglied des Berliner Stadtforums; 1996 Sachpreisrichter beim Architekturwettbewerb für das neue Bundespräsidialamt; 2000 Gutachter beim Dresdner Atelier Neumarkt und Mitglied der Internationalen Expertenkommission Historische Mitte Berlin.

Buchveröffentlichungen u. a.: Wege durch Mitte/Stadterfahrungen (1995); Dresdner Ansichten/Spaziergänge und Erkundungen (1995); Der Irrtum des Verschwindens/Orts- und Zeitbestimmungen (2002); Pöppelmann oder Die Gehäuse der Lust (2012); Vom Schloß der Könige zum Forum der Republik/Zum Problem der architektonischen Wiederaufführung (2015).

Markus Dietze

geboren 1972 in Waiblingen, ist Regisseur und Intendant. Dietze studierte Regie an der Universität und Hochschule für Musik und Theater Hamburg, assistierte bei Jürgen Flimms Inszenierung des „Ring des Nibelungen“ bei den Bayreuther Festspielen und war Produktionsleiter des „Young Directors Project“ bei den Salzburger Festspielen. 2004 wurde er Intendant des Theaters der Altmark in Stendal. Seit 2009 ist er Intendant des Theaters Koblenz, sein Vertrag wurde dreimal verlängert, zuletzt bis 2025. Neben seiner Tätigkeit als Intendant und Regisseur ist Dietze regelmäßig im Rahmen der universitären Lehre an verschiedenen Hochschulen tätig und engagiert sich im Deutschen Bühnenverein vor allem in Fragen des Tarif- und des Urheberrechts.

Ivica Fulir

wurde 1969 in Stuttgart geboren. Nach ersten Aushilfen im Theater und Ausbildung zum Schreiner legte er 1997 die Prüfung zum Bühnenmeister sowie 1999 die Prüfung zum Beleuchtungsmeister ab. 2000 folgten die Prüfungen zum Industriemeister als Meister für Veranstaltungstechnik, Fachrichtung Bühne sowie Fachrichtung Beleuchtung. Berufliche Stationen waren das Wilhelmatheater und das Staatstheater in Stuttgart sowie das Nationaltheater Weimar, wo er die Einrichtung des Zentrallagers und der Spielstätte im E-Werk verantwortete. Als Technischer Direktor im Theater & Orchester Heidelberg war er maßgeblich an der im November 2012 abgeschlossenen Sanierung und Erweiterung des 1853 eröffneten Theaters beteiligt. Im engen Austausch mit den

Bauherren wirkt er seit 2009 an den Planungen zur Sanierung und Erweiterung des Badischen Staatstheaters mit. Seit 2011 ist er Technischer Direktor des STAATSTHEATERS und Nutzervertreter des Bauvorhabens.

Jörg Haspel

Prof. Dr. phil. Dipl.-Ing., studierte Architektur und Städtebau in Stuttgart sowie Kunstgeschichte und Empirische Kulturwissenschaften in Tübingen; von 1992 bis 2018 war er Landeskonservator in Berlin; er ist Mitglied der internationalen wissenschaftlichen ICOMOS-Komitees zur Theorie und Philosophie der Konservierung und Restaurierung (ISC Theo Phil) und zur Denkmalpflege des 20. Jahrhunderts (ISC 20C) und lehrt an der TU Berlin im Fach Denkmalkunde; von 2012 bis 2021 war er Präsident von ICOMOS Deutschland. Seit 2014 ist er Vorsitzender des Stiftungsrats der Deutschen Stiftung Denkmalschutz. Schwerpunkte seiner Forschungs- und Publikationstätigkeit sind Themen der Großstadtdenkmalpflege und das Erbe der Moderne.

Carolin Höfler

ist Professorin für Designtheorie und -forschung an der Köln International School of Design der TH Köln, wo sie seit 2018 die Forschungsstelle „Echtzeitstadt“ leitet. Sie studierte Kunstgeschichte, Neuere Deutsche Literatur und Theaterwissenschaft (Magister) sowie Architektur (TU Diplom) an den Universitäten in Köln, Wien und Berlin. 2009 wurde sie am Institut für Kunst- und Bildgeschichte der Humboldt-Universität zu Berlin promoviert. Ihr Forschungsinteresse gilt Praktiken, Konzepten und Medien in Architektur und Design, Raum-Zeit-Modellen und Formen eines ephemeren Urbanismus.

Carsten Jung

geboren 1963, ist Theaterwissenschaftler, Regisseur, Kulturmanager. Langjähriger Generalsekretär von PERSPECTIV – Gesellschaft der historischen Theater Europas; dort laufend befasst mit Restaurierungs-, Modernisierungs- und Nutzungsfragen für erhaltene Theatergebäude von der Renaissance bis ins 20. Jahrhundert in ganz Europa. Zudem 2012–2017 Projektleiter der „Europäischen Route Historische Theater“ (www.erht.eu) und der Wanderausstellung „Die Geschichte Europas – erzählt von seinen Theatern“ (www.thoetbit.eu).

Andrea Jürges

hat an der TU Darmstadt Architektur studiert. Nach dem Diplom im Sommer 1999 war sie in verschiedenen Architekturbüros tätig. Von 2001 bis 2003 arbeitete sie als freie Redakteurin beim BauNetz. Anschließend war sie fast 12 Jahre lang bei der Europäischen Zentralbank (EZB) für die gesamte Kommunikation für den EZB-Neubau verantwortlich, vom Wettbewerb bis zur Einweihung. Seit Februar 2017 ist Andrea Jürges stellvertretende Direktorin des Deutschen Architekturmuseums (DAM) in Frankfurt am Main. Sie kuratierte zusammen mit Yorck Förster die Ausstellung „Große Oper – Viel Theater?“, die 2018 im DAM eröffnete und danach in mehreren deutschen Großstädten zu sehen war. Andrea Jürges ist außerdem Mitglied der Stabsstelle „Zukunft der Städtischen Bühnen“, ebenfalls Frankfurt am Main.

Kristin Knebel

promovierte 2003 an der Friedrich-Schiller-Universität Jena im Fach Kunstgeschichte. Während des Studiums vertiefte sie Themen der Denkmalpflege durch Seminare, Praktika und eine Gasthörerschaft im Fachbereich Denkmalpflege an der Bauhaus Universität Weimar. Nach verschiedenen Tätigkeiten in Museen war sie seit 2009 bei der Klassik Stiftung Weimar als persönliche Referentin des Generaldirektors der Museen und von 2019 bis 2021 als Abteilungsleitung Sammlungen und Wissenschaft und Stellvertreterin des Generaldirektors tätig. Als Hausverantwortliche für Schloss Kochberg begleitete sie viele Jahre die Arbeit des Vereins Liebhabertheater Schloss Kochberg e.V. 2022 übernahm Kristin Knebel die Stelle der Direktorin der Museen der Stadt Bamberg.

Hans-Achim Körber

geboren 1958, studierte Architektur an der RWTH Aachen und absolvierte ein Hochbau-Referendariat beim Regierungspräsidium Köln. Von 1990–93 leitete er beim Staatshochbauamt Detmold die Abteilung für die Planung und Ausführung großer Neubauvorhaben. Als Stadtbildpfleger und Leiter der Abteilung Stadtgestaltung arbeitete er von 1993–2014 im Stadtplanungsamt der Hansestadt Lübeck. Seit 2014 ist er Leiter der Stadtdenkmalpflege in der Landeshauptstadt Hannover.

Ana Kohlenbach

geboren 1986, hat 2006–2009 Kunstgeschichte und Englische Philologie, 2009–2013 Kunstgeschichte an der Freien Universität Berlin und dem Trinity College Dublin studiert. 2014–2016 studierte sie Denkmalpflege an der Technischen Universität Berlin. 2017–2019 war sie Volontärin beim Landesdenkmalamt Berlin, Inventarisierung und Denkmalvermittlung. Seit 2019 ist sie im Bezirksamt Neukölln, Untere Denkmalschutzbehörde, tätig und betreut u. a. die UNESCO-Welterbestätte Hufeisensiedlung.

Silke Langenberg

ist Architektin und Professorin für Konstruktionserbe und Denkmalpflege am Departement Architektur der ETH Zürich. Nach dem Studium in Dortmund und in Venedig war sie zunächst wissenschaftliche Mitarbeiterin an der Universität Dortmund, wo sie auch promoviert wurde. Im Anschluss war sie an der ETH Zürich am Institut für Denkmalpflege und Bauforschung sowie am Institut für Technologie in der Architektur tätig. 2014 wurde sie als ordentliche Professorin für Bauen im Bestand, Denkmalpflege und Bauaufnahme an die Hochschule München berufen.

Paul Mahringer

geboren 1979 in Wien, Studium der Kunstgeschichte an der Universität Wien. 2006 Eintritt in das Bundesdenkmalamt. 2013 Dissertation zum Umgang mit dem baulichen Erbe der NS-Zeit in Linz. Seit 2016 Leiter der Abteilung für Inventarisierung und Denkmalforschung. Als solcher Herausgeber der Österreichischen Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege. Forschungsschwerpunkte zur Theorie und Geschichte der österreichischen Denkmalpflege, insbesondere zum schwierigen baulichen Erbe der NS-Zeit.

Hans-Rudolf Meier

ist Kunsthistoriker und Professor für Denkmalpflege und Baugeschichte an der Fakultät Architektur und Urbanistik der Bauhaus-Universität Weimar. Nach dem Studium in Basel, Zürich und Freiburg i. Br. war er wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Universität Basel, wo er promoviert wurde und habilitierte, Oberassistent an der ETH Zürich und Forschungsassistent an der Uni Fribourg, bevor er 2003–2007 die Professur Denkmalkunde und angewandte Bauforschung an der TU Dresden innehatte. Er ist Sprecher des DFG-Grauiertenkollegs Identität & Erbe.

Marlen Meißner

ist Kulturwissenschaftlerin und Musikpädagogin. Am UNESCO Chair in Heritage Studies der BTU Cottbus-Senftenberg koordinierte sie internationale Forschungsprojekte zum Thema Erbe und Nachhaltigkeit und analysierte in ihrer Dissertation die Entwicklungspotenziale von immateriellem Kulturerbe. Seit 2021 leitet sie die Abteilung „Erbe, Natur, Gesellschaft“ der Deutschen UNESCO-Kommission.

Annette Menting

ist seit 2000 Professorin für Architekturgeschichte und Baukultur an der HTWK Leipzig. Sie studierte Architektur an der Universität der Künste Berlin, war in Berliner Architekturbüros tätig und promovierte 1997 an der UdK Berlin. Forschungsschwerpunkte sind Architekturgeschichte der Moderne, Denkmalpflege und zeitgenössische Baukultur. Gemeinsam mit Barbara Büscher leitet sie das transdisziplinäre DFG-Forschungsprojekt „Architektur und Raum für die Aufführungskünste“ (2016–2024, Teil 1–2)/theaterraum.htwk-leipzig.de.

Brit Münkewarf

Kunsthistorikerin M.A., Studium der Komparatistik und Kunstgeschichte mit Schwerpunkt Denkmalpflege und historische Bauforschung an der Ruhr-Universität Bochum und der Universität zu Köln. Tätigkeit als Kunstvermittlerin im Museum Ludwig Köln und in der Stiftung Schloss und Park Benrath sowie als Tutorin und wissenschaftliche Hilfskraft am Kunsthistorischen Institut der Universität zu Köln und dem Ungers Archiv für Architekturwissenschaft. 2020–2022 wissenschaftliche Volontärin in der Bau- und Kunstdenkmalpflege am Landesdenkmalamt Berlin.

Anna Maria Odenthal

Dr. phil., ist Kunsthistorikerin und Denkmalpflegerin. Sie arbeitete seit 1988 für das Landesdenkmalamt Berlin und leitete von 2006 bis 2017 den Fachbereich Bau- und Kunstdenkmalpflege. Ihr besonderes Interesse gilt den Zeugnissen der NS-Zeit sowie den Baudenkmalen der Nachkriegsmode. Ihr interdisziplinäres Projekt „Denkmalschutz und Barrierefreiheit“ erhielt 2017 den Europa Nostra Award. Sie lebt und arbeitet in Berlin und Bonn.

Marco Popp

geboren 1977, studierte Architektur und Denkmalpflege an der Hochschule Biberach/Riß und der Otto-Friedrich-Universität Bamberg. 2011 Promotion zur Restaurierungsgeschichte der Nürnberger Lorenzkirche im 19. und 20. Jahr-

hundert. 2011–2016 bei der Unteren Denkmalschutzbehörde Mainz tätig. Seit 2016 am Denkmalamt Frankfurt/M., seit 2017 u. a. für die Innenstadt zuständiger Konservator.

Angelika Reiff

studierte Architektur an der Universität Stuttgart. Bereits während des Studiums und danach Arbeit in verschiedenen Architekturbüros. Anschließend mehrjährige Tätigkeit beim Baurechtsamt der Stadt Ludwigsburg mit den Aufgaben der Unteren Denkmalschutzbehörde, der Brandverhütungsschau, der baurechtlichen Abnahme Fliegender Bauten sowie mit Wertgutachten betraut. Seit Ende 1988 beim Landesdenkmalamt (heute Landesamt für Denkmalpflege Baden-Württemberg), zunächst in der Inventarisierung und ab 2000 als Gebietsreferentin der praktischen Bau- und Kunstdenkmalpflege in verschiedenen Kreisen, heute in der Stadt Schwäbisch Gmünd und in Stuttgart tätig. Mit der Zuständigkeit für Stuttgart ergab sich ein Schwerpunkt bezüglich der Betreuung der Kulturdenkmale der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts.

Jürgen Reinhold

ist ein international renommierter Akustikexperte für Theater, Opernhäuser und Konzertsäle. Er ist seit über 35 Jahren bei Müller-BBM als Projektleiter im Bereich Kulturbauten tätig und zugleich Gesellschafter der Firma. Von Jürgen Reinhold verantwortete Akustik-Projekte im Bereich Restaurierung beinhalten u. a. das Teatro La Fenice in Venedig, das Teatro di San Carlo in Neapel, das Bolschoi-Theater in Moskau, das Markgräfliche Opernhaus in Bayreuth, das Teatro Donizetti in Bergamo, das Sydney Opera House sowie das Teatro alla Scala in Mailand. Zu seinen realisierten Neubau-Projekten zählen z. B. der Parco della Musica in Rom, die Opera di Firenze, das Mariinsky II Theater in St. Petersburg sowie das Kulturzentrum LAC in Lugano.

Halvard Schommartz

studierte Theaterwissenschaft und Filmwissenschaft an der FU Berlin. Er promovierte zur Geschichte und Standardisierung bühnentechnischen Wissens am Beispiel des Theater-technikers und Hochschullehrers Friedrich Kranich. Seit 2020 ist er wissenschaftlicher Mitarbeiter des DFG-Projekts „Theaterbauwissen – Epistemische Kontinuitäten und Brüche im Spiegel der Theaterbausammlung der TU Berlin“.

Marie-Charlott Schube

studierte Theaterwissenschaft und Philosophie. Seit 2020 ist sie wissenschaftliche Mitarbeiterin des interdisziplinären DFG-Projekts „Theaterbauwissen“ und promoviert an der FU Berlin zur Institutionalisierung resp. Akademisierung theaterbaulicher Lehre in der Bundesrepublik und ihren gesellschaftlichen Implikationen im Wiederaufbau nach 1945 anhand des Falls Gerhard Graubner.

Soonim Shin

geboren in Daegu, Südkorea. Germanistik-Studium in Daegu, Abschluss: B.A. Anschließend Studium der Sozialen Arbeit an der Katholischen Fachhochschule in Mainz, Abschluss: Diplom-Sozialarbeiterin (FH). Berufspraktikum beim Sozialamt der Landeshauptstadt Stuttgart, Fachstelle

Migration. Staatliche Anerkennung als Sozialarbeiterin. Betreuerin in einem Sozialzentrum in Salzburg. Magisterstudium der Fächer Erziehungswissenschaft, Soziologie und Philosophie an der Johannes Gutenberg-Universität Mainz, Abschluss: Magistra Artium (M.A.).

Jörg Springer

studierte an der Technischen Universität Berlin und an der Escuela Tecnica Superior de Barcelona (ETSAB). Erste Erfahrung sammelte er im Büro von José Lluís Mateo in Barcelona. Nach frühen in Hannover realisierten Wettbewerbserfolgen gründete er 1995 sein eigenes Büro SpringerArchitekten in Berlin. 2004 wurde er in den Bund Deutscher Architekten BDA aufgenommen. 2012–14 lehrte Jörg Springer als Vertretungsprofessor an der Technischen Universität Darmstadt, 2014 folgte er als ordentlicher Professor für Entwerfen und komplexe Gebäudelehre einem Ruf an die Fakultät für Architektur der Bauhaus-Universität in Weimar. Jörg Springer wirkt regelmäßig als Fachpreisrichter in Architektenwettbewerben mit und ist darüber hinaus in verschiedenen Beiräten aktiv. Unter anderem war er von 2015–21 Mitglied und zuletzt Vorsitzender des Gestaltungs- und Welterbebeirats der Hansestadt Lübeck, seit 2021 ist er zum zweiten Mal nach 2016 Vorsitzender des Gestaltungsforums der Stadt Leipzig.

Matthias Staschull

studierte Bauwesen, Restaurierung von Architekturfassungen und Kunstgeschichte. Das Büro des Stadtarchitekten Potsdam, die Bauabteilung Sanssouci (heute Stiftung Preußische Schlösser und Gärten), das Westfälische Landesamt für Denkmalpflege sowie die Bayerische Schlösserverwaltung sind Stationen seiner beruflichen Laufbahn. Als zuständiger Referent und stellv. Leiter des Restaurierungszentrums betreute er u. a. Restaurierungen in den Residenzen von Mün-

chen und Würzburg. Besonders die baurestauratorischen Maßnahmen im Markgräflichen Opernhaus Bayreuth sowie die Restaurierung der Würzburger Tiepolofresken wurden durch ihn konzipiert und fachaufsichtlich betreut. Regelmäßige Lehraufträge an den Universitäten von München (2000–2012) und Würzburg (seit 1998) sowie ehrenamtliche Tätigkeiten und Mitgliedschaften (ICOMOS, ICOM, Deutsche Stiftung Denkmalschutz, Beirat Corpus der barocken Deckenmalerei).

Volker Thiele

leitet das Referat Hochbau in der Abteilung Architektur der Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin Brandenburg. Dort ist er seit 2003 zuständig für die Sanierung zahlreicher Baudenkmale, die sich größtenteils im Bereich des UNESCO-Welterbes befinden. Nach einem Studium der Architektur und Denkmalpflege an der TU Berlin und der Universität Bamberg arbeitete er mehrere Jahre als Architekt. 2013 promovierte er zum Thema „Die Kolonnade am Neuen Palais im Park Sanssouci – ein Sandsteinbauwerk des 18. Jahrhunderts. Konservatorische Probleme und Lösungsansätze“ am Fachbereich Historische Bauforschung der TU Berlin.

John Zieseimer

Studium der Kunstgeschichte, Anglistik und Neueren Geschichte an der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster und am University College London. 1997 Dissertation zu Gottfried Semper's baugebundenen Dekorationen. Nach einem Volontariat beim Bayerischen Landesamt für Denkmalpflege Anstellung in der Geschäftsstelle von ICOMOS Deutschland als Wissenschaftlicher Sekretär. Daneben in der Inventarisierung und Sepulkralforschung sowie als Übersetzer (Deutsch/Englisch) und Lektor für die Bereiche Kunst, Architektur und Denkmalpflege tätig.



