

Frank Schmitz

Spiel-Räume der Demokratie

Theaterbau in der Bundesrepublik Deutschland 1949–1975

Frank Schmitz

SPIEL-RÄUME DER DEMOKRATIE

Theaterbau in der
Bundesrepublik
Deutschland
1949—1975

Mit 221 Abbildungen

Gebr. Mann Verlag · Berlin

Gedruckt mit Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG), der Geschwister Boehringer
Ingelheim Stiftung für Geisteswissenschaften in Ingelheim am Rhein und der Sutor-Stiftung, Hamburg

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im
Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

© 2022 Gebr. Mann Verlag · Berlin
www.gebrmannverlag.de

Alle Rechte, insbesondere das Recht der Vervielfältigung und Verbreitung sowie Übersetzung, vorbehalten.
Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form durch Fotokopie, Mikrofilm, CD-ROM usw. ohne schriftliche
Genehmigung des Verlages reproduziert werden oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet
oder verbreitet werden. Bezüglich Fotokopien verweisen wir nachdrücklich auf §§ 53 und 54 UrhG.

Gedruckt auf säurefreiem Papier, das die US-ANSI-Norm über Haltbarkeit erfüllt.

Gestaltung: Alexander Burgold · Berlin
Coverabbildung: Deutsche Oper Berlin, 1961 © Horst Siegmann, LArchB.
Schrift: Armin Soft
Papier: 115 g/m² Prima Set
Druck und Verarbeitung: Hubert & Co. · Göttingen

Printed in Germany

ISBN 978-3-7861-2883-0

Inhalt

Vorbemerkung	7
1 Einleitung	8
1.1 »Geige mit Gangschaltung«	9
1.2 Architektur und Gemeinschaft: Grundannahmen und Thesen	10
1.3 Untersuchungsgegenstand	12
1.4 Forschungsstand	17
1.5 Gliederung und Fragestellungen	20
2 Zur Bedeutung des Theaterbaus in der Bundesrepublik	24
3 Formfindungen	32
3.1 Der Charme des Provisorischen	33
3.2 Wiederaufbau oder Neubau?	39
3.3 Die Suche nach der Ausdrucksform	45
4 Entscheidungsstrukturen	60
4.1 Zur Vergabepraxis im Theaterbau der Bundesrepublik	62
Direkte Vergabe 62 Teilnahmebeschränkte Wettbewerbe 65	
Offene Wettbewerbe 66 Wer baut? 68	
4.2 Warum ausschreiben? Zur Debatte um Architekturwettbewerbe	69
4.3 Kritik am Wettbewerbswesen	74
4.4 Partizipation als Ziel	80
4.5 Expertokratie	88
5 Foyer, Saal und Bühne. Zur räumlichen Organisation von Theaterbauten	94
5.1 Relationaler Raum: Zur inneren Struktur von Theaterbauten	95
5.2 Markierungen des Eingangs	97
5.3 Schwelle	98
5.4 Foyers als Übergänge und kommunikative Räume	102
5.5 Wie sitzen? Zur Gestaltung von Zuschauersälen	115
Amphitheatralische Sitzordnungen 116 Rangtheater 120	
Balkonsysteme 123 Kino- und Theatersäle in der Nachkriegszeit 129	
Zuschauersäle im Fokus zeitgenössischer Forschungen und	
Entwurfshandbücher 134 Räumliche und gesellschaftliche Ordnung 138	

5.6	Bühnenkonzepte im Theaterbau der Nachkriegszeit.....	141
5.7	Festlichkeit.....	151
5.8	Raumgrenzen.....	163
	Glas 165 Spiegel 171 Textilien 176 Negation der Wand 181	
	Dunkle Unendlichkeit. Raumgrenzen im Bühnenbild der Nachkriegszeit 186 Negation von Raumgrenzen: Motivationen und Ziele 188 Sprengungen 191	
5.9	Raumgrenzen und Gemeinschaft im Theaterbau.....	193
6	Theaterbau und Stadt in der Bundesrepublik	196
6.1	Kommunale Konkurrenz.....	197
6.2	Identität.....	201
6.3	Zur städtebaulichen Einbindung von Theaterbauten.....	209
6.4	Das Ausgreifen in den Raum: Zur Gestaltung der Umgebung von Theaterbauten.....	216
6.5	Auszug ins Grüne.....	222
6.6	Theaterbau und Urbanität.....	237
7	Staatliche Repräsentation	240
7.1	›Nationaltheater‹? Zur Relevanz eines Konzepts für die Nachkriegszeit.....	244
7.2	Deutsch-deutsche Konkurrenz.....	246
7.3	Die Angst vor dem Nationaltheater: Das Theater der Stadt Bonn.....	255
7.4	Staatliche Repräsentation in der Provinz. Das Haus der Ruhrfestspiele in Recklinghausen.....	270
7.5	Architektonische Botschafter: Theaterbauten auf internationalen Ausstellungen.....	279
7.6	Theaterarchitektur im internationalen Erfahrungsaustausch.....	284
8	Theaterbauten als ›Spiel-Räume der Demokratie‹	290
	Katalog der besprochenen Theaterbauten	296
	Anmerkungen.....	317
	Abkürzungen.....	350
	Literatur und Quellen.....	351
	Archivalien 351 Gedruckte Quellen 351 Sekundärliteratur 366	
	Bildnachweis.....	374
	Personenregister.....	377
	Objektregister.....	382

Vorbemerkung

Das Manuskript der vorliegenden Publikation wurde im Frühjahr 2020 unter den Bedingungen der COVID-19-Pandemie abschließend bearbeitet und während des Lock-downs ab Winter 2020/21 für den Druck vorbereitet. Die zeitweilige Schließung auch kultureller Versammlungsorte betrifft die Ideenwelt des vorliegenden Buches unmittelbar, da dieses darauf zielt, den Stellenwert solcher Versammlungsstätten für die (Neu-)Konstitution von Gesellschaft zu beschreiben. Die Erwartungshaltung der öffentlichen Auftraggebenden an die Spielstätten ist derzeit unverändert hoch, blickt man auf die hohen finanziellen Aufwendungen, mit denen bundesdeutsche Theaterbauten in jüngerer Zeit ertüchtigt wurden oder aktuell saniert werden.

Das vorliegende Buch ist das Ergebnis eines gleichnamigen, von der Deutschen Forschungsgemeinschaft geförderten Projekts, das ab 2016 am Kunsthistorischen Institut der Freien Universität Berlin und 2019/20 am Kunstgeschichtlichen Seminar der Universität Hamburg angesiedelt war. Ich danke der DFG für die Unterstützung. Die Drucklegung des vorliegenden Bandes wurde ebenfalls durch DFG-Mittel, durch eine Förderung der Geschwister Boehringher Ingelheim Stiftung für Geisteswissenschaften in Ingelheim am Rhein sowie der Sutor-Stiftung, Hamburg möglich. Für die Unterstützung in der Projektverwaltung bin ich den Mitarbeiter*innen an den Instituten sowie in den Verwaltungen der Freien Universität Berlin und der Universität Hamburg dankbar, gleiches gilt für die Unterstützung in den zahlreichen konsultierten Archiven und Bibliotheken. Den Inhaber*innen der Bildrechte bin ich für die Genehmigungen zur Verwendung der Fotos zu Dank verpflichtet. Als Studentische Hilfskräfte haben Alexander Wilmschen und Paul Brakmann das Projekt tatkräftig unterstützt.

Die Studie wurde im Wintersemester 2020/21 als Habilitationsschrift vom Fachbereich Geschichts- und Kulturwissenschaften der Freien Universität Berlin angenommen. Ich danke den Gutachter*innen, den Mitgliedern des Fachbereichs und der Habilitationskommission an der Freien Universität Berlin, insbesondere Christian Freigang, der das Projekt am Kunsthistorischen Institut der FU Berlin seit Antragstellung tatkräftig unterstützt und inhaltlich begleitet hat. Im Zuge des Projektantrags haben mir Kerstin Wittmann-Englert und Karin Gludovatz dankenswerterweise beratend zur Seite gestanden.

Für kritische Begleitung des Forschungsprojektes und stets gewinnbringende Rückmeldungen danke ich Ralf Liptau.

Hamburg und Berlin, im Herbst 2021

Einleitung

1

1.1 »Geige mit Gangschaltung«

Selten ist eine Baugattung dermaßen in eine Sackgasse geraten wie der Typus des bundesdeutschen Stadttheaters Anfang der 1970er Jahre. Die Tageszeitung *Die Welt* konstatierte 1971, Theaterbauten hätten die »stattliche Größe von Sauriern« erreicht, »große Masse, kleine Köpfchen, kleine Hirne. Ihre biologischen Vorbilder sind auf Grund einer ähnlichen Entwicklung ausgestorben.«¹ Der Berliner Autor und Theaterregisseur Frank Burckner bezeichnete 1973 zeitgenössische Theaterbauten als »teure, sehr teure Särge, Grabkammern für die schreiende Aidax.«² Kritisiert wurde neben ausufernder Größe und einer angeblichen technischen Überinstrumentierung des Bühnenapparats vor allem die geringe Nutzungsoffenheit der als monofunktional kritisierten Gebäude, die den zeitgenössischen Bedürfnissen von Theatermachenden nicht gerecht werde. Ansätze zu dieser Kritik waren seit Anfang der 1960er Jahre zunächst fachintern laut geworden. So hatte der Dramatiker Hermann Gressieker auf dem international besetzten Colloquium über Theaterbau 1960 in Berlin den zeitgenössischen Perfektionismus bei der technischen Ausstattung vieler Bühnenhäuser bemängelt: »[...] wir brauchen keine Geige mit Gangschaltung. Wir brauchen eine Geige, auf der man spielen kann, eine Geige mit einem Kasten, der Resonanz gibt.«³

Ernüchternd fiel aber nicht nur das zeitgenössische Urteil von Theatermachenden aus, auch Architekturkritiker*innen attestierten den bundesdeutschen Theaterbauten mangelnde Gegenwartstauglichkeit.⁴ So zählte etwa die Architekturkritikerin Hannelore Schubert 1971 einzelne Spielstätten wie das Haus der Ruhrfestspiele Recklinghausen zu den »größten Enttäuschungen im bundesdeutschen Nachkriegstheaterbau«, in anderen seien amerikanische Vorbilder »miß[ge]deutet« worden, wobei das Ergebnis bestenfalls »Wirtschaftswunderüppigkeit« sei, etwa im Falle des Dortmunder Opernhauses.⁵ Entzündete sich Schuberts Kritik vielfach an funktionalen Defiziten, so monierten andere Kritiker*innen die geringen gestalterischen Qualitäten von Theaterbauten. In seiner 1971 publizierte Dissertation *Probleme des modernen Bauens und die Theaterarchitektur des 20. Jahrhunderts in Deutschland* etwa hielt der Kunsthistoriker Gerhard Storck einzelne Spielstätten für »flau und einfalllos« oder schlicht »peinlich«; mit Blick auf das Bochumer Schauspielhaus drückte er seine Verwunderung darüber aus, wie »dieses biedere Gebäude jemals Gefallen finden konnte.«⁶

Einzelne Dramatiker*innen und Theatermachende kamen zu noch radikaleren Schlussfolgerungen. Ein Interview mit dem französischen Komponisten und Dirigenten Pierre Boulez im *Spiegel* gipfelte 1967 in der Forderung »Sprengt die Opernhäuser in die Luft!«: Boulez sah keinen anderen Weg, die Starrheit und räumliche Fixierung der Funktionen gegenwärtiger Spielstätten zu überwinden. Zumindest wusste er medienwirksam auf den vermeintlichen Missstand hinzuweisen.⁷ Im Jahr darauf widmete der Dramatiker Peter Handke dem Phänomen des Straßentheaters intensive Überlegungen, also einer Spielform, die weitgehend ohne »ordentliche Behausung« auskam und damit von vornherein auf jegliche für Theaterzwecke errichtete Architektur verzichtete.⁸

Die Kritiker*innen konnten sich durch sinkende Publikumszahlen bekräftigt fühlen: Seit 1965 hatten die öffentlichen Theater in der Bundesrepublik einen kontinuierlichen

Rückgang erlebt, der erst 1973 wieder von einem leichten Zuwachs abgelöst wurde.⁹ Im selben Zeitraum war die Gesamtzahl der verfügbaren Theaterplätze durch neu errichtete Spielstätten gestiegen, unter anderem in Bonn und Recklinghausen (1965 eingeweiht), Dortmund und Schweinfurt (1966), Düsseldorf, Rüsselsheim und Ulm (1969) sowie in Darmstadt (1972). Parallel dazu hatten sich die durchschnittlichen öffentlichen Subventionen jeder einzelnen Theaterkarte von 6,37 Mark (Spielzeit 1957/58) auf 46,44 Mark (1974/75) rasant erhöht.¹⁰ Die Kritik an den »teuren Särgen« zielte daher nicht nur auf die hohen Baukosten der großen und technisch komplexen Theaterbauten, sondern auch auf die Kosten des laufenden Betriebs, für den die jeweiligen Kommunen stetig steigende Subventionen bewilligten.

Die Kritik entzündete sich in besonderem Maße am Theaterbau in der Bundesrepublik. In kaum einem anderen Land gab es um 1970 eine vergleichbare Dichte an großen, öffentlich subventionierten Spielstätten, kaum irgendwo hatte es in den vorangegangenen Jahren so viele, aufwendige und teure Theaterneubauten gegeben. Damit war die »Fallhöhe« nirgendwo so groß wie in der Bundesrepublik und zugleich der Gegenstand der Kritik nirgendwo so prominent sichtbar: Bis zur Mitte der 1970er Jahre verfügten nahezu alle größeren Kommunen der Bundesrepublik über mindestens ein Theatergebäude, von denen die Mehrzahl in der Nachkriegszeit neu errichtet worden war.¹¹

1.2 Architektur und Gemeinschaft: Grundannahmen und Thesen

Vor dem Hintergrund dieser verheerenden zeitgenössischen Kritik der Zeit um 1970 geht die vorliegende Untersuchung der Frage nach, unter welchen Bedingungen sich die Baugattung »Theater« nach dem Zweiten Weltkrieg in der Bundesrepublik entwickelt hatte. Der zentrale Leitfaden ist dabei die Frage nach dem Verhältnis von Architektur und Gemeinschaft, die bei den folgenden Analysen als Schlüssel dienen soll, um sowohl die konkreten Theatergebäude als auch die entsprechenden Entscheidungsprozesse zu beleuchten. Auf unterschiedlichen Ebenen ist das Verhältnis von Architektur und demokratischer Gemeinschaftsbildung dabei von grundlegender Bedeutung: Zunächst, weil das Theatererlebnis seinem Wesen nach ein kollektives Ereignis zwischen Akteur*innen und Zuschauenden ist, das durch räumliche Dispositionen mitbestimmt wird. Zugleich entfalten große öffentliche Theaterbauprojekte schon in der jeweiligen Planungsphase gemeinschaftsstiftende Funktionen, etwa in den Aushandlungsprozessen innerhalb oder zwischen verschiedenen Personengruppen wie Wettbewerbsjurys oder kommunalen Bauausschüssen, aber auch durch die Einbeziehung von Bürger*innen, etwa im Zuge von Spendensammlungen und der Gründung von Fördervereinen für einzelne Spielstätten. In der Forschung zur bundesdeutschen Nachkriegsgeschichte wurden in jüngerer Zeit begründete »Zweifel am Erfolg des demokratischen Projekts« angemeldet, wie jüngst die Herausgeber*innen einer Festschrift für den Zeithistoriker Norbert Frei resümierten.¹² Die vorliegende Arbeit schließt sich der Grundannahme der Autor*innen an, dass es falsch wäre, »nun ins andere Extrem zu verfallen und das Narrativ von der

erfolgreichen Demokratisierung grundsätzlich in Frage zu stellen.«¹³ Über ihre Rolle in Demokratisierungsprozessen hinaus kommt Theaterbauten auf kommunaler, regionaler und teils auf staatlicher Ebene eine identitätsbildende und damit gemeinschaftsstiftende Rolle zu, wie zu zeigen sein wird. Mit ›Theater‹ sind im Folgenden – sofern nicht anders vermerkt – die Theatergebäude gemeint, im Unterschied zu einem alltagsprachlichen Verständnis, nach dem als ›Theater‹ zugleich auch die Institution bezeichnet wird.

Eine Besonderheit des Theaterspiels und des Theaterbaus ist dabei, dass hier nicht nur Personengruppen, sondern in hohem Maße Individuum und Gemeinschaft in Beziehung treten, da das Theatererlebnis zugleich individuelle Erfahrung und Gemeinschaftserlebnis ist. Das Verhältnis zwischen individueller und kollektiver Sphäre erweist sich im Theater als komplex und wechselhaft, da das individuelle Erleben dabei nie vollständig im Kollektiverlebnis aufgeht. Der Zusammenhang des Individuellen und Kollektiven im Theater lässt sich mit dem Gedankenbild eines Spiels verdeutlichen. Der niederländische Kulturhistoriker Johan Huizinga hatte in seiner 1938 erstmals veröffentlichten Studie *Homo ludens* das Phänomen des Spiels so definiert, dass seine Merkmale auch auf das Theaterspiel bezogen werden können. Spiel ist nach Huizinga eine »freie Handlung«, die als »außerhalb des gewöhnlichen Lebens stehend empfunden wird und trotzdem den Spieler völlig in Beschlag nehmen kann, an die kein materielles Interesse geknüpft ist und mit der kein Nutzen erworben wird.«¹⁴ Das Spiel vollzieht sich nach Huizinga innerhalb einer bestimmten Zeit und eines bestimmten Raumes, verläuft regelgeleitet und ruft Gemeinschaftsverbände ins Leben, die »ihrerseits sich gern mit einem Geheimnis umgeben oder durch Verkleidung als anders von der gewöhnlichen Welt abheben.«¹⁵ Theater ist nach dieser Definition nicht nur insofern Spiel, als die Darstellenden auf der Bühne etwas »spielen«, was sie nicht sind. Vielmehr macht eine starke Regelhaftigkeit verbunden mit den relativ starken Verhaltensrestriktionen das Theater zu einem formalisierten Spiel in einem umfassenden Sinne. Wann und wo im Theater man schweigen soll, wann man applaudieren kann, wann den Zuschauersaal verlassen, wann man sitzt, wann man steht: All das ist stark konventionalisiert, wobei Abweichungen vom regelhaften Verhalten – etwa das vorzeitige Verlassen des Zuschauersaals – als gezielter Ausdruck etwa des Missfallens und damit als Teil des ›Spiels‹ verstanden werden müssen. Dass die Verhaltensregeln im Theaterbesuch in der Nachkriegszeit in besonderem Maße konventionalisiert waren, belegt etwa ein Blick in den 1955 erschienenen Ratgeber *Der gute Ton*, der sich unter der Überschrift »Besondere Vorschriften« auch dem Theaterbesuch widmete. Der Autor beschrieb im Tonfall eines verbindlichen Regelwerks unter anderem die angemessene Garderobe in Abhängigkeit von der Spielgattung (Frack oder Smoking für den Herrn in der Oper, während beim Konzert der dunkle Anzug genüge) sowie das angemessene Verhalten (sich während der Vorstellung etwa zuzuflüstern ist »nicht erlaubt«).¹⁶

In dem Gedankenmodell des Spiels ist ein weiteres Moment enthalten, das für die folgenden Überlegungen zum Theaterbau grundlegend ist: Die Ordnung stiftende Rolle des Spiels, die Huizinga mit der Formulierung es »schafft Ordnung, ja es ist Ordnung« beschrieben hatte.¹⁷ Im Spiel beeinflussen die Mitspielenden nicht nur das Spielgeschehen, vielmehr wirkt auch das Spiel mit seinen (auch materiellen) Komponenten

zurück auf die Spielenden: Wie das Spielbrett etwa eines Gesellschaftsspiels nicht nur den physischen Ort eines Spiels markiert, sondern zugleich einen integralen, weil ordnenden Bestandteil des Spiels bildet, so kommt der Theaterarchitektur eine formende Rolle für das Verhalten der Theaterbesucher*innen zu.

Neben dem gemeinschaftsbildenden Erlebnis einer Theateraufführung sollen somit im Folgenden alle sozialen Vorgänge in und um ein Theatergebäude als ›Spiel‹ im Sinne Huizingas verstanden werden, also etwa auch die Aushandlungsprozesse zwischen Individuen (zum Beispiel Architekt*innen eines Theatergebäudes) und Kollektiven (Mitglieder von Preisgerichten oder kommunalen Ausschüssen) im Vorfeld eines Theaterbaus oder nach der Eröffnung einer Spielstätte, wenn Individuen (zum Beispiel Journalist*innen oder Architekturkritiker*innen) mit Personengruppen (zum Beispiel Zeitschriftenleser*innen oder Rundfunkhörer*innen) in Beziehungen treten. Für Theaterbauten, die als öffentliche Versammlungsstätten in einem demokratischen System entstehen, ist dieses Denkmodell von besonders großer Reichweite, da hier – etwa im Planungsprozess – in großem Umfang Einzelne und Personengruppen an Entscheidungsprozessen beteiligt sind, die jeweils anhand von bestehenden oder neu auszuhandelnden Regelwerken agieren, eben im Sinne eines Spiels.

1.3 Untersuchungsgegenstand

Wenn im Folgenden Architektur als Medium kollektiver Aushandlungsprozesse analysiert werden soll, müssen die zu untersuchenden Theaterbauten idealerweise innerhalb eines möglichst einheitlichen Referenzrahmens betrachtet werden. Nur vor dem Hintergrund ähnlicher politischer und gesellschaftlicher Entstehungsbedingungen gewinnt eine vergleichende Analyse der Einzelbauten Aussagekraft. Eine Besonderheit des bundesdeutschen Baugeschehens in der Nachkriegszeit ist dabei die Vielzahl neu errichteter Spielstätten: Für die Bundesrepublik werden im Zeitraum von 1949 bis 1974 je nach Zählweise bis zu 180 Theaterneubauten verzeichnet. West-Berlin ist dabei – sowie auch im Folgenden – aus Gründen der Kürze nicht eigens erwähnt, aber stets mit gemeint, im Bewusstsein, dass West-Berlin bis 1990 staatsrechtlich nicht Bestandteil der Bundesrepublik war. Im vergleichbaren Zeitraum entstanden in Großbritannien 23 Spielstätten, wobei auch Hochschulbühnen mitgezählt wurden.¹⁸ Hannelore Schubert berichtete 1971 in ihrem Überblickswerk *Moderner Theaterbau*, dass für Spanien in der Nachkriegszeit kein Theaterneubau bekannt sei, in Italien als »bemerkenswerte Neubauten« nur zwei kleinere Theater in Mailand.¹⁹

Spezifische typologische Eigenschaften des bundesdeutschen Theaterbaus der Nachkriegszeit ergeben sich aus der starken kommunalen und staatlichen Subventionierung der Baugattung, die im internationalen Vergleich eine Besonderheit darstellt. Die hohe Dichte an Theaterbauten in Deutschland hat darüber hinaus historische Gründe: Die territoriale Zersplitterung bis zur Bildung des Deutschen Reichs 1871 begünstigte die Entstehung einer Vielzahl höfischer Theater, die im Laufe des 19. Jahrhunderts vielfach in bürgerliche Spielstätten überführt worden waren. Viele

dieser Theaterbauten wurden im Zweiten Weltkrieg zerstört und anschließend durch Neubauten ersetzt. Hinzu kam die föderale Verfasstheit der Bundesrepublik sowie die – teils erst nach 1949 erfolgte – Gründung der Bundesländer, die etwa in neuen Landeshauptstädten wie Düsseldorf oder Stuttgart das Bedürfnis nach repräsentativen Kulturbauten verstärkte. Durch die Neuordnung politischer wie administrativer Zentren in der jungen Bundesrepublik wie etwa im Falle des neuen Regierungssitzes Bonn kam es in mehreren Fällen dazu, dass dem gestiegenen Prestige einer Kommune auch durch eine entsprechende Ausstattung mit öffentlichen Kulturbauten Rechnung getragen werden sollte. Ähnliches gilt für wirtschaftlich prosperierende Regionen wie das Ruhrgebiet, wo eine regelrechte kommunale Konkurrenz die Entstehung vieler Theaterbauten befeuerte. Aus der besonderen politischen Verfasstheit der Bundesrepublik resultierte somit eine Situation, die die Errichtung neuer kommunaler Kulturbauten besonders begünstigte. In den meisten Fällen führte das gestiegene Bedürfnis sowohl nach einer Identitätsstiftung nach innen als auch nach der Kommunikation eines Selbstbildes nach außen zum Bau von großen, freistehenden, städtebaulich prominent platzierten und damit oftmals bildmächtigen Bauwerken.

Kulturstätten in der DDR werden wegen der im Vergleich zur Bundesrepublik ganz anders gearteten politischen und gesellschaftlichen Entstehungsbedingungen bewusst nicht in den hier untersuchten Materialkorpus einbezogen. Auch in typologischer Hinsicht entstanden in der DDR nur wenige kulturelle Versammlungsstätten, die mit westdeutschen Stadttheatern vergleichbar sind, dazu zählen das Opernhaus in Leipzig (1956–60, Architekten: Kunz Nierade und Kurt Hemmerling), das Kulturhaus Schwedt (1974–78, Architekt*innen: J. Konvalina, K. Wever, G. Götsch) und das Schauspielhaus Karl-Marx-Stadt (1976–80, Architekt*innen: Eisenreich und Baum).²⁰ Einer der Gründe für die vergleichsweise geringe Bautätigkeit in diesem Bereich war die vergleichsweise geringere Wirtschaftskraft der DDR. Zudem waren zahlreiche historische Theatergebäude auf dem späteren Gebiet der DDR im Zweiten Weltkrieg nicht oder nur geringfügig beschädigt worden, sodass sich ein Neubau in vielen Fällen erübrigte. Als Spielstätten dienten zudem oft die seit den 1950er Jahren entstandenen Kulturhäuser, die als Mehrzweckbauten zugleich für politische Versammlungen, Film- und Theateraufführungen, Konzerte sowie oftmals als Bibliothek genutzt wurden und auch baulich darauf ausgelegt waren.²¹ Sie sind hinsichtlich ihres Raumprogramms und ihres Entstehungskontextes kaum mit gleichzeitig entstandenen bundesdeutschen Stadttheatern vergleichbar. Zudem zeigen vor allem die frühen, bis Ende der 1950er Jahre entstandenen Bauten in ihrer historisierenden, an sowjetischer Architektur der Stalin-Ära orientierten Formensprache auch gestalterisch nur wenige Gemeinsamkeiten mit den westdeutschen Spielstätten. Eine vergleichende Analyse zwischen Kulturbauten in West und Ost liefe Gefahr, vor allem Unterschiedlichkeiten und Gemeinsamkeiten der politischen Lager anhand ihrer öffentlichen Bauten nachzuvollziehen und würde wenig zur Beantwortung der hier im Zentrum stehenden Fragestellungen beitragen.

Mit der Wahl der ›alten‹ Bundesrepublik als politischem und geografischem Referenzrahmen für die vorliegende Untersuchung ist zugleich ein Untersuchungszeitraum markiert, wobei die Jahre zwischen 1945 und der Gründung der Bundesrepublik

1949 als Vergleichsfolie hinzugenommen werden. Als Ende des Untersuchungszeitraums wird die Zeit um 1975 gewählt, als der Theaterbauboom der jungen Bundesrepublik zu einem Endpunkt kam. Einerseits verfügten die meisten bundesdeutschen Städte bis zu diesem Zeitpunkt über ein oder mehrere Theatergebäude.²² Zudem wurde der Typus des bundesdeutschen Kommunal- oder Staatstheaters in der Bundesrepublik als Bauaufgabe seit Ende der 1960er Jahre zunehmend durch neu errichtete, kommunale Mehrzweckbauten abgelöst, die *auch* als Spielstätten fungierten. Bereits 1969 eröffnete das Forum in Leverkusen (Architekt: Ulrich S. von Altenstadt), in dem neben einem Theatersaal Räume für Veranstaltungen untergebracht waren, ergänzt durch ein angrenzendes Restaurant.²³ Größtes und prominentestes Beispiel für einen solchen kulturellen Mehrzweckbau ist das 1984/85 eröffnete Münchener Gasteig (Architektengemeinschaft Raue, Rollenhagen und Lindemann), in dem eine Vielzahl kultureller Nutzungen untergebracht wurde. Diese Mehrzweckbauten sind – ebenso wie Stadthallen – durch ihr Raumprogramm typologisch nicht mit reinen Theaterbauten vergleichbar. Ein weiteres Indiz, das nahelegt, eine Zäsur in der Theaterbautätigkeit ab Anfang der 1970er Jahre anzusetzen, ist eine beginnende Historisierung des Theaterbaus der Nachkriegszeit, die mit Forschungsarbeiten wie der 1971 erschienenen Dissertation von Gerhard Storck einsetzte.²⁴ Dies deckt sich zugleich mit einer Wende in der europäischen Architektur, die mit einer Wiederentdeckung der historischen Stadt im Zuge des Europäischen Denkmalschutzjahres 1975 sowie einer Ablösung der Zweiten Nachkriegsmoderne durch zunehmend postmoderne Tendenzen einherging.

Den Materialkorpus der vorliegenden Studie bilden damit Theaterbauten, die seit Ende des Zweiten Weltkriegs in der Bundesrepublik bis Mitte der 1970er Jahre errichtet wurden. Um dabei eine Vergleichbarkeit der untersuchten Bauten zu gewährleisten, richtet sich der Fokus im engeren Sinne auf neu entstandene, dauerhaft als Theaterspielstätten genutzte Bauten, die für die Aufführung von Schauspiel, Oper und/oder Tanz konzipiert wurden. Die Gruppe dieser Bauten weist mehrere Randunschärfen auf, sodass eine Zuordnung nicht immer zweifelsfrei möglich ist. Eine der fließenden Grenzen verläuft zwischen Neubauten und Wiederaufbauten kriegszerstörter Theater.²⁵ Zahlreiche Spielstätten firmierten zeitgenössisch zwar als Wiederaufbauten, wobei oftmals so wenige Reste des Vorgängerbaus integriert waren, dass es sich de facto um einen Neubau handelte. So entstand etwa das 1953 eröffnete Bochumer Schauspielhaus (K5)²⁶ auf den Grundmauern des Vorgängerbaus, wobei einige Teile der Stahlbetonkonstruktion des alten Zuschauersaals einbezogen wurden. Zeitgenössisch galt das Haus daher als ein (Teil-)Wiederaufbau, obwohl bestenfalls die Kubatur des Baus entfernt an den Vorgänger anknüpft (Abb. 12–15).²⁷ Andere Spielstätten galten formell als Wiederaufbauten, weil sie nach Kriegsschäden ein neues Zuschauerhaus erhielten, während die jeweiligen Bühnenhäuser dank widerstandsfähigerer Stahlskelettkonstruktion oftmals kaum beeinträchtigt waren und weitergenutzt wurden. So entstand im Fall der kriegsbeschädigten Gebäude der Deutschen Oper Berlin (K2) und der Hamburgischen Staatsoper (K14) jeweils der gesamte Gebäudeteil vor dem Eisernen Vorhang samt Zuschauersaal, Umgängen und Publikumsräumen vollständig neu. Auch diese Bauten werden in die vorliegende Untersuchung einbezogen, weil die Publikumsbereiche für

die hier untersuchten Fragestellungen von zentraler Bedeutung sind. Schwieriger ist der Fall bei den vielen historischen Theaterbauten, die nach Kriegsbeschädigung ein neues Interieur mit (weitgehend) neuem Zuschauersaal innerhalb der alten Außenmauern erhielten, wie es etwa beim 1950 wiedereröffneten Opernhaus in Hannover oder beim 1953 neu eingeweihten Stadttheater (heute Opernhaus) in Kiel der Fall ist (Abb. 120).²⁸ Diese Bauten werden in der vorliegenden Untersuchung lediglich mit Blick auf die neu errichteten Bereiche berücksichtigt. Um diesen Bauten umfassend gerecht zu werden, müssten verstärkt Fragen nach dem Bauen im Bestand aufgeworfen werden, die nicht im Fokus der vorliegenden Studie liegen. Daher wurden solche Theater auch nicht in den Katalog der Bauten im Anhang dieses Buches aufgenommen, ebenso wenig wie Stadthallen und Kinos, auch wenn sie aufgrund typologischer Verwandtschaft nicht immer eindeutig von Theatern abzugrenzen sind. Klar unterscheiden lassen sich Theater und Konzerthäuser, da letztere – wie etwa die 1956 eröffnete Stuttgarter Liederhalle – in der Regel nicht über Seiten- und Hinterbühnen verfügen. Ein wesentlicher Unterschied liegt zudem in den Lichtkonzepten beziehungsweise der Belichtungspraxis in den Sälen: Während die Verdunkelung des Auditoriums für Sprech- und Musiktheater weitestgehend Konsens war, blieben Konzertsäle während der Aufführung vielfach in ein gedimmtes Licht getaucht.²⁹ Die Gestaltung von Theaterauditorien und Konzertsälen musste damit von jeweils spezifischen Voraussetzungen und einer unterschiedlichen Nutzungspraxis ausgehen, die in entsprechende gestalterische Lösungen mündete.

Die zahlreichen in der Bundesrepublik entstandenen Stadthallen waren in der Regel mit großem Saal, Bühne und mehr oder weniger aufwendiger Bühnentechnik für Theateraufführungen ausgestattet, sie wurden und werden vielfach *auch* in dieser Funktion genutzt.³⁰ Einer der Unterschiede in der Bespielung liegt darin, dass Stadthallen vorwiegend für reinen Gastspielbetrieb genutzt wurden, während die Mehrzahl der Stadt- und Staatstheater über ein eigenes Ensemble verfügte. Die enge typologische Verwandtschaft zwischen Stadthallen und Theaterbauten wird etwa am Beispiel der Stadthalle in Mülheim an der Ruhr deutlich, die nach Kriegsschäden durch den Theaterarchitekten Gerhard Graubner 1954–57 wiederaufgebaut und erweitert wurde. Graubner stattete den großen Saal mit ansteigendem Parkett und fester Bestuhlung explizit für Theateraufführungen aus.³¹ Die Abgrenzung der beiden Gattungen allein anhand formaler Merkmale muss damit scheitern, und dennoch gab es bereits zeitgenössisch das Bewusstsein dafür, dass es sich um zwei wesentlich verschiedene Bautypen handelte, da die Natur der jeweiligen Veranstaltungen in Stadthalle und Theatergebäude grundlegend verschieden sei. So bezeichnete der Architekt Hans Wolfram Theil in seinem 1959 erschienenen *Handbuch für die Planung von Saalbauten* das Theater als »Haus der Illusion« und grenzte es von Stadthallen ab, die er als »Haus der Wirklichkeit« bezeichnete, da sie ganz wesentlich für Messen oder Vorträge und damit für nichtkünstlerische Veranstaltungen genutzt wurden.³²

Ähnlich widersprüchlich gestalten sich Versuche einer typologischen Unterscheidung zwischen Theatern und Kinos. Zu ähnlich sind die Bauten beider Gattungen vor allem in der frühen Nachkriegszeit gestaltet worden, insofern etwa viele Zuschauersäle in Theaterbauten mit ansteigendem Parkett, geschwungenen Sitzreihen und rückwärtiger



Abb. 1: Gerhard Graubner: Schauspielhaus, Bochum, 1951–53, Zuschauersaal. Bauzeitliches Foto.

Empore eng an einen verbreiteten Typus von Kinosälen anknüpften (Abb. 1, 72). Die Ähnlichkeit wird besonders an Bauten deutlich, die gleichermaßen für Theater- und Filmaufführungen konzipiert wurden, darunter das 1952 eröffnete Stadttheater in Bad Godesberg (K1) und das etwa gleichzeitig eröffnete Theater in Marl (K25).³³ Diese Bauten werden in die folgenden Überlegungen einbezogen, ausgeklammert werden hingegen solche Spielstätten, die ursprünglich als Kinos entstanden und erst nachträglich (teilweise oder ganz) zum Theater umgewidmet wurden, so etwa das Stadttheater Lüneburg, das 1961 in einem ehemaligen Kino untergebracht wurde.

Die Untersuchung konzentriert sich somit auf neu errichtete Spielstätten oder solche, deren Publikumsbereiche nach Kriegszerstörung neu gebaut wurden. Ausgeklammert werden Theaterbauten, die nach Kriegsschäden mit geringen Veränderungen wiederhergestellt wurden sowie Konzerthäuser, Kinos und Mehrzweckbauten wie Stadthallen und Kulturzentren. Die Wahl der eingehender untersuchten Bauten ergibt sich in mehreren Fällen aus deren politischer Rolle, etwa wenn das Bonner Theater (K6) und die Deutsche Oper (K2) im Westteil Berlins mit Blick auf Fragen gesamtstaatlicher Repräsentation zu betrachten sind. Weitere Bauten werden vertiefend mit Blick auf bestimmte Phänomene untersucht, etwa die Lage im Grünen am Beispiel des Hauses der Freien Volksbühne Berlin (K3). Mit Blick auf die Frage nach gesellschaftlicher Repräsentation werden schließlich Bauten behandelt, die unabhängig von ihrer gestalterischen Qualität strukturelle Schlüsse ermöglichen. Besonderes Augenmerk wird daher Spielstätten gewidmet, die Gegenstand größerer öffentlicher Debatten – etwa in Form von Presseberichten – waren, wie es für die Theater in Münster und Gelsenkirchen (K13, 27) zutrifft. Schließlich war auch die Überlieferungsdichte des

verfügbaren Quellenmaterials – beispielsweise Protokolle der entsprechenden Theaterbauausschüsse und Jurysitzungen in den jeweiligen Stadtarchiven – ein wesentliches Auswahlkriterium, sodass sich etwa anhand der Planungsgeschichte des Hauses der Ruhrfestspiele (K29) in Recklinghausen exemplarische Erkenntnisse gewinnen ließen. Ziel ist es dabei ausdrücklich nicht, die gestalterisch »herausragenden« Bauten besonders ausgiebig zu verhandeln oder alle identifizierbaren Spielstätten im fraglichen Zeitraum enzyklopädisch abzudecken. Vielmehr wird der Anspruch erhoben, aus der Analyse konkreter Einzelbauten und der entsprechenden zeitgenössischen Debatten zu strukturellen, also objektübergreifenden Erkenntnissen zu gelangen. Dabei werden großenteils bisher nicht aufgearbeitete Archivalien aus Nachlässen von Architekt*innen sowie Akten der Preisgerichte und entsprechenden kommunalen Ausschüsse erstmals systematisch ausgewertet, ergänzt durch ebenfalls in Archiven aufbewahrte Zeitungsausschnitte, die vielfach die einzige Quelle darstellen, um zeitgenössische Kritik an Theaterbauten nachvollziehen zu können.

Die Theaterbauten werden dabei vor allem im bauzeitlichen Zustand untersucht, der in vielen Fällen im Original vor Ort erhalten ist oder durch Pläne, Zeichnungen, Fotos oder Beschreibungen nachvollzogen werden kann. Spätere Veränderungen oder Adaptionen, also das Phänomen der »Architektur im Gebrauch«, wird nicht untersucht, da die vorliegende Arbeit die Bauten als Ergebnis bauzeitlicher Aushandlungsprozesse zwischen den planungsbeteiligten Akteur*innen untersucht. Diese Prozesse kommen mit der Eröffnung eines Theatergebäudes zum Abschluss und werden durch neue Aushandlungsprozesse abgelöst, die vor allem auf die Adaption des Gebäudes zielen und an die sich andere Fragen richten als die hier verhandelten.

1.4 Forschungsstand

In der Architekturgeschichtsschreibung führten die bundesdeutschen Theaterbauten bis vor wenigen Jahren vergleichsweise ein Schattendasein; das innovative Potenzial der Bauten wurde in der Fachliteratur vielfach als gering eingeschätzt. Dies gilt teils schon für Überblickswerke, die wenige Jahre nach Fertigstellung der betreffenden Bauten erschienen und damit nicht allein als retrospektive Forschungsarbeiten, sondern gleichzeitig als zeitgenössische Architekturkritik verstanden werden müssen. So legte Leonardo Benevolo in seiner 1964 auf Deutsch erschienenen *Geschichte der Architektur des 19. und 20. Jahrhunderts* starkes Gewicht auf Wohnbauten und erwähnte das Theater in Münster (K27) als einzigen bundesdeutschen Bühnenbau.³⁴ Udo Kultermann führte 1980 in seinem reich illustrierten Überblickswerk *Die Architektur im 20. Jahrhundert* zwar drei bundesdeutsche Theatergebäude auf, stellte aber keines davon in einer Abbildung vor.³⁵ Die von Kultermann genannten Bauten in Münster (K27), Gelsenkirchen (K13) und Mannheim (K24) bilden den Kern einer eng umrissenen Gruppe von Theaterbauten, die sich bereits in bauzeitlichen Veröffentlichungen herauskristallisiert hatte. So wählte der *Bauwelt*-Chefredakteur Ulrich Conrads zwei dieser Bauten – die Theater in Gelsenkirchen und Mannheim – für den umfangreichen Katalogteil seines 1962 erschienenen

Bildbandes *Neue deutsche Architektur 2* aus.³⁶ Spätere Überblickswerke zur deutschen Architektur im 20. Jahrhundert knüpfen an diese zeitgenössische Kanonisierung an: So stellte Wolfgang Pehnt in seinem 2005 erschienenen, umfangreichen Band *Deutsche Architektur seit 1900* nur zwei Theaterbauten in Abbildungen vor, neben dem Essener Aalto-Theater war dies erneut das Gelsenkirchener Theater.³⁷ Um grundlegende Entwicklungslinien der westlichen Architektur anhand programmatischer Bauten oder Schlüsselwerke aufzuzeigen, eignen sich die bundesdeutschen Theaterbauten nicht. In rezente Überblickswerke, die die moderne Architektur in einem europäischen Maßstab in den Blick nehmen – darunter der 2015 erschienene Band *Die Moderne. Seit 1800* von Christian Freigang – finden sie daher aus guten Gründen keinen Eingang.³⁸

Parallel dazu widmeten sich seit Anfang der 1970er Jahre mehrere monografische Forschungsarbeiten dem bundesdeutschen Theaterbau. Ein Grundlagenwerk ist der 1971 erschienene Band *Moderner Theaterbau*, in dem sich die Architekturkritikerin Hannelore Schubert schwerpunktmäßig mit Theaterbauten der Nachkriegszeit im deutschsprachigen Raum befasste und dabei auch einen Katalog mit etwa 30 bundesdeutschen Theaterbauten präsentierte.³⁹ Im selben Jahr veröffentlichte Gerhard Storck seine Dissertation *Probleme des modernen Bauens und die Theaterarchitektur des 20. Jahrhunderts in Deutschland*, in der er zahlreiche Bauten einer eingehenden funktionalen und stilistischen Kritik unterzog.⁴⁰ Beide Bände sind sowohl analytische Arbeiten als auch zeitgenössische Quelle, da sie in geringer zeitlicher Distanz zu den besprochenen Bauten entstanden und dabei einen explizit wertenden Charakter haben. Besonders augenfällig ist diese Konstellation in der Person Hannelore Schuberts, die als Architekturkritikerin für mehrere Tageszeitungen tätig war, unter anderem für *Die Welt*.⁴¹ Rolf Pausch widmete sich in seiner 1974 erschienenen Dissertation *Theaterbau in der BRD. Zur Ideologiekritik des monofunktionalen Theaterbaus seit 1945* vor allem den gesellschaftlichen und politischen Rahmenbedingungen des Theaterbaus.⁴² Pausch wählte dazu Untersuchungsmethoden, die stark auf Kartenmaterial und Tabellen beruhten und grenzte sich explizit gegen eine Herangehensweise ab, die »einzelne Bauten auf ihre »Fehler« bzw. Verbesserungs- und Veränderungsmöglichkeiten« untersucht; sein erklärtes Ziel war vielmehr, »die Struktur und Voraussetzungen des Gesamtsystems [Theaterbau in der Bundesrepublik] zu ermitteln und zu analysieren.«⁴³ Pausch hatte die radikale Kritik der Zeit um 1970 am bundesdeutschen Theaterbau verinnerlicht, da er die Bauten weniger als wertender Zeitgenosse behandelte, sondern vielmehr die Position des neutralen Beobachters einnahm, der sich einer (weitgehend) abgeschlossenen historischen Epoche widmete. Die ebenfalls auf statistischen Erhebungen basierende Forschungsarbeit *Das subventionierte Theater der Bundesrepublik Deutschland* des Theaterwissenschaftlers Volker Bahn aus dem Jahr 1972 liefert zahlreiche Daten etwa zur Finanzierung öffentlicher Theaterbauten. Auch sie ist nur vor dem Hintergrund der zeitgenössischen Kritik am damaligen bundesdeutschen Theaterwesen zu verstehen, da um 1970 die öffentlichen Zuschüsse zum Theaterbetrieb ungekannte Dimensionen erreicht hatten und damit öffentliche Kritik ernteten.⁴⁴

Seit wenigen Jahren manifestiert sich international ein steigendes Interesse der architektur- und theatergeschichtlichen Forschung an Theaterarchitektur der Moderne,

das seinen Ausdruck etwa in dem 2018 von Alistair Fair vorgelegten Band *Modern Playhouses* fand, sowie in einer 2015 erschienenen Studie zu französischen Kulturhäusern von Kenny Cupers.⁴⁵ Intensive architekturgeschichtliche Forschungsarbeit ist in den vergangenen Jahren zum Werk einzelner Architekten geleistet worden, die im Theaterbau der Nachkriegszeit tätig waren, so veröffentlichte Ursula Grammel 2012 ihre Dissertation über den Stuttgarter Architekten Paul Stohrer.⁴⁶ Weitere Arbeiten widmen sich dem Werk von Wilfried Beck-Erlang, Wilhelm Riphahn und Werner Kallmorgen, ohne dass jedoch dabei spezifische Fragestellungen zu den jeweiligen Theaterbauten vertiefend ausgelotet wurden.⁴⁷ Zu mehreren der im Folgenden untersuchten Theaterbauten liegen darüber hinaus Einzelstudien vor, darunter zum Theater in Wolfsburg, zum Kasseler Theater und zum Stadttheater Münster.⁴⁸ Einzelne Bauten sind im Rahmen größerer, oft quellenbasierter Untersuchungen zur Nachkriegsarchitektur der jeweiligen Stadt oder zur Theatergeschichte des betreffenden Standortes untersucht worden. So widmete Hans Hanke in seiner Dissertation über Nachkriegsarchitektur in Bochum schon 1992 dem dortigen Schauspielhaus (K5) ein längeres Kapitel.⁴⁹ Zum Wolfsburger Theater (K35) von Hans Scharoun liegen mehrere Studien vor, unter anderem in Johann Christoph Bürkles Untersuchung *Hans Scharoun und die Moderne. Ideen, Projekte, Theaterbau* aus dem Jahr 1986 sowie in Wilfried Wangs 2000 veröffentlichtem Band *Stadt werden – Mensch sein*.⁵⁰ Fragen nach Architektur und Gemeinschaft berühren das Problem einer demokratischen Repräsentation durch und in Theaterbauten, daher werden punktuell politikwissenschaftlich angelegte Untersuchungen wie das 2005 erschienene Überblickswerk *Demokratietheorien* des Historikers Richard Saage herangezogen.

Derzeit rückt Theaterarchitektur zunehmend in den Fokus des öffentlichen Interesses. Es hat sich im Zuge von Debatten um die Frage von Abriss oder Erhalt sanierungsbedürftig gewordener Theaterbauten entzündet, etwa im Falle des 1962 eröffneten Kölner Schauspielhauses (K20).⁵¹ Mehrere Forschungsprojekte widmeten sich in jüngster Zeit dem deutschen und europäischen Theaterbau im 20. Jahrhundert, darunter ein von der DFG gefördertes Vorhaben, mit dem zwischen 2016 und 2018 die Theaterbausammlung der Technischen Universität Berlin erschlossen und digitalisiert wurde, ein umfassendes Archiv zum Theaterbau im Gebiet des Deutschen Reichs vor Beginn des Zweiten Weltkriegs.⁵² Ebenfalls mit Förderung durch die DFG untersucht seit 2016 das Leipziger Forschungsprojekt *Architektur und Raum für die Aufführungskünste – Entwicklungen seit den 1960er Jahren* den »Zusammenhang von architektonischen Entwicklungen und raumbildenden künstlerischen Prozessen und Praktiken in den Aufführungskünsten seit den 1960er Jahren«.⁵³ Während im Leipziger Projekt das jeweilige performative Ereignis als Nukleus der Forschungen fungiert, bildet in der vorliegenden Arbeit die Architektur der Spielstätten in ihrer doppelten Funktion den Ausgangspunkt der Überlegungen: Einerseits als Ergebnis und Ausdruck gesellschaftlicher Aushandlungsprozesse, andererseits als ein Mittel, mit dem Gemeinschaft konstituiert und veranschaulicht wird.

1.5 Gliederung und Fragestellungen

Das Verhältnis von Architektur und Gemeinschaft betrifft den Theaterbau auf unterschiedlichen Ebenen, die im Folgenden systematisch untersucht werden sollen. Im ersten Hauptkapitel wird der Stellenwert von Theaterbauten innerhalb des öffentlichen Bauens der Bundesrepublik analysiert, um anschließend das Verhältnis von Theaterarchitektur und Gemeinschaft zu untersuchen: Unter der Überschrift ›Formfindungen‹ wird zunächst die äußere Gestalt von Theaterbauten vergleichend untersucht, gefolgt von einer Analyse der Entscheidungsstrukturen, die zu den entsprechenden Formfindungen geführt haben. Darauf folgen Überlegungen zu den inneren Strukturen unter der Überschrift ›Foyer, Saal und Bühne. Zur räumlichen Organisation von Theaterbauten‹, um anschließend die städtebauliche Dimension zu erschließen, indem unter dem Stichwort ›Urbanität‹ nach dem Verhältnis von Theaterbau und Stadt beziehungsweise städtischer Gemeinschaft gefragt wird. Unter dem Rubrum ›Repräsentation‹ wird im letzten Hauptkapitel die Funktion von Theaterbauten als Aushängeschilder nicht nur der Kommunen, sondern auch des Staates untersucht, und zwar sowohl nach innen gegenüber den Bürger*innen als auch im Sinne einer gesamtstaatlichen Repräsentation in einem internationalen Kontext.

Innerhalb dieser Kapitelstruktur werden folgende Fragestellungen verhandelt: Unter der Überschrift ›Formfindungen‹ wird die äußere Gestaltung von Theaterbauten in den Blick genommen, wobei zunächst die besondere Rolle von provisorisch genutzten Spielstätten thematisiert wird. Die Formfindung im Theaterbau der Nachkriegszeit wird dabei als Suche nach einer Ausdrucksform begriffen, also als Versuch, durch die bauliche Gestaltung die Aufgabe als Spielstätte angemessen zu repräsentieren und die Erwartungen der verschiedenen Planungsbeteiligten an die äußere Erscheinung des Theaterbaus einzulösen.

Im Anschluss werden unter der Überschrift ›Entscheidungsstrukturen‹ Aushandlungsprozesse analysiert, an denen im Vorfeld der Errichtung eines Theaters individuelle oder kollektive Akteur*innen beteiligt waren. Zu ihnen gehörten Auftraggebende, vertreten etwa durch kommunale Regierungen und Verwaltungsleitende, eigens installierte Bauausschüsse und Preisgerichte sowie die jeweils entwerfenden Architekt*innen. Doch auch Vereine und Organisationen wie der Deutsche Gewerkschaftsbund oder private Fördervereine für einzelne Theaterbauten zählten zu den kollektiven Akteur*innen in der Planungsphase von Theaterbauten, deren Rollen jeweils an konkreten Beispielen analysiert werden. Zu fragen ist dabei, wie die Modalitäten der jeweiligen Auftragsvergabe gestaltet wurden, welche Einflussmöglichkeiten die Öffentlichkeit hatte und wie ein Ausgleich der unterschiedlichen Interessensgruppen organisiert wurde. Diese Überlegungen basieren auf der Grundannahme, dass es sich bei ›der Öffentlichkeit‹ um ein komplexes Konstrukt aus einzeln oder gruppenweise agierenden Akteur*innen handelt, wobei vor allem in der Nachkriegszeit zahlreiche Personengruppen im öffentlichen Diskurs praktisch keine Rolle spielten. Dies wird exemplarisch an der Tatsache deutlich, dass unter den Planungsbeteiligten aus den Bereichen Politik, Verwaltung und Entwurfspraxis nur wenige NS-Verfolgte oder zurückgekehrte Exilant*innen waren, auch die seit Mitte der 1950er

Jahre in der Bundesrepublik ansässigen Gastarbeiter*innen spielten in den Entscheidungs- und Planungsprozessen keine Rolle, soweit dies die Quellenlage erkennen lässt. In einem zweiten Schritt wird der Fokus auf die Entwicklung der Planungsprozesse gerichtet, die sich in der Nachkriegszeit teils schleichend wandelten und teils explizit neu verhandelt wurden. Eine zentrale Annahme dieses Kapitels ist, dass sich diese Planungskultur ganz wesentlich am Beispiel von Kulturbauten entwickelte und dass Theaterbauten als öffentlich finanzierte und öffentlich genutzte Bauten mit repräsentativem Anspruch in besonderem Maße als Medium solcher Aushandlungsprozesse fungierten.

Das folgende Kapitel unter dem Titel ›Foyer, Saal und Bühne‹ geht mit dem Fokus auf räumliche Strukturen von Theaterbauten der Frage nach, inwiefern sich bestimmte Zuordnungen von Bühne und Publikum dazu eigneten, das – vielfach geforderte – gemeinschaftliche, emotionale Theatererlebnis zu begünstigen und zugleich als räumliches Abbild einer als demokratisch verstandenen Gesellschaft zu dienen. Anknüpfend an diese zeitgenössisch oft polemisch geführten Debatten werden vor allem die Publikumsbereiche von Theaterbauten – also Foyers und Zuschauersäle – als ›Spiel-Räume‹ der Demokratie verstanden, als architektonische Rahmensetzungen für Prozesse temporärer Gemeinschaftsbildungen. Zu fragen ist anschließend, ob die – zeitgenössisch geäußerte – Erwartung zulässig ist, eine erfolgreiche Gemeinschaftsbildung im Mikrokosmos des Theatergebäudes könne auf äquivalente Prozesse auch in größeren städtischen oder gesamtstaatlichen Zusammenhängen hoffen lassen.

Damit ist die Fragestellung des folgenden Teilkapitels ›Theaterbau und Stadt in der Bundesrepublik‹ aufgerufen, die auf das komplexe Verhältnis von Spielstätte und jeweiliger Kommune beziehungsweise städtischer Gemeinschaft zielt. Neben der Konkurrenz verschiedener Städte hinsichtlich ihres jeweiligen Theaterneubaus und dessen Gestaltung steht die Frage nach einer Veranschaulichung identitätsstiftender Funktionen kultureller Versammlungsbauten im Zentrum der Analyse. In einem weiteren Schritt soll das Verhältnis von Spielstätten zum jeweiligen Stadtraum untersucht werden. Wo wurden Theaterbauten innerhalb des Stadtbildes platziert, wurden neue Plätze definiert oder Standorte zerstörter Vorkriegsbauten weitergenutzt? Wie verhielten sich die Neubauten zu ihrem städtischen Umraum, inwiefern bedeutete eine Platzierung von Theaterbauten in einer parkähnlichen Umgebung eine bewusste Abkehr von einem urbanen Ambiente?

Nicht nur zwischen einzelnen Kommunen, sondern auch auf Ebene der Bundesländer und auf gesamtstaatlicher Ebene dienten Theaterbauten als Medium der Selbst- und Außendarstellung. Ausgangspunkt für das letzte Hauptkapitel unter dem Titel ›Repräsentation‹ ist das Beispiel einzelner Theater wie der Deutschen Oper Berlin und des Bonner Theaters, die durch ihren Standort unwillkürlich gesamtstaatliche Bedeutung erhielten. Dabei wird zu zeigen sein, dass sich die besondere Bedeutung der jeweiligen Theater als Institution in der architektonischen Ausformung ihrer Spielstätte abzeichnete. Darüber hinaus wird der Frage nachgegangen, warum und inwiefern Theaterbauten gezielt als Mittel staatlicher Selbstdarstellung etwa auf internationalen Architekturausstellungen genutzt wurden. Anhand bauzeitlicher Debatten wird

schließlich nachvollzogen, inwiefern die Versuche staatlicher Selbstdarstellung durch Theaterarchitektur auch in der öffentlichen Wahrnehmung rezipiert wurden. Dabei war die Suche nach einem ›Staatstheater‹ in der Bundesrepublik mehr als nur eine Suche nach einem angemessenen Rahmen, der sich etwa im Falle des Bonner Theaters zum Empfang von Staatsgästen eignen würde. Vielmehr – so die Leitthese des letzten Hauptkapitels – richteten sich an das Theater insgesamt und damit *auch* an die Theaterarchitektur hohe Erwartungen im Zusammenhang mit der Formung von Gemeinschaft und damit letztlich im Rahmen staatlicher Identitätsbildung. Dies zeichnete sich in besonderem Maße in Berlin ab, wo sich der Ost-West-Konflikt auch am Beispiel zweier Opernhäuser manifestierte, die als Medien staatlicher Selbstdefinition und Selbstvergewisserung dienten.

Der beschriebene Fokus auf das komplexe Verhältnis von Theaterarchitektur und Gemeinschaft impliziert einen bestimmten methodischen Zugriff. Die Analysen gehen einerseits von den realisierten Bauten aus, sodass eine phänomenologische Herangehensweise unter Anwendung formanalytischer Methoden naheliegt, die stark in der kunst- und architekturhistorischen Praxis verortet sind. Um die Räumlichkeit von Theaterarchitektur und ihre Implikationen für Ausdruck oder Formierung von Gemeinschaft näher zu untersuchen, werden architektursoziologische Ansätze herangezogen. Mit Blick auf die zeitgenössischen Debatten, die sich sowohl im Vorfeld eines Theaterbaus zwischen den Planungsbeteiligten ergaben als auch in der medialen Rezeption von realisierten Bauten stattfanden, sind zeitgenössische Veröffentlichungen eine wesentliche Quelle: Neben bauzeitlichen Veröffentlichungen in Fachblättern, die vielfach eher deskriptiven Charakter haben, sind vor allem Tages- und Wochenpresse sowie Rundfunkbeiträge von hohem Informationsgehalt, da in ihnen ein öffentlicher Diskurs dokumentiert ist. Mit Blick auf die Entwurfs- und Planungsphasen von Theaterbauten ließen sich die entsprechenden Diskurse anhand von Archivalien aus Stadtarchiven sowie aus den Nachlässen von Architekt*innen rekonstruieren, sodass die folgende Arbeit ganz wesentlich auf quellen- und diskursanalytischen Verfahren basiert.

Katalog der besprochenen Theaterbauten

Der Katalog verzeichnet diejenigen Bauten, auf die im Text verwiesen wird. Er dient damit der Übersichtlichkeit und leichteren Orientierung, versteht sich aber ausdrücklich *nicht* als umfassendes Verzeichnis aller im Untersuchungszeitraum in der Bundesrepublik entstandenen Theaterbauten. Sortiert sind die Bauten alphabetisch nach dem jeweiligen Namen ihres Standortes. Es handelt sich um Theaterbauten, die zwischen 1949 und 1975 in der Bundesrepublik geplant und realisiert wurden, wobei sich in einzelnen Fällen die Realisierung über das Jahr 1975 hinaus verzögert hat. Nicht verzeichnet sind Bauten, die vorwiegend als Wiederherstellung eines kriegszerstörten Vorgängerbaus entstanden. Die Angaben – etwa bei der Zahl der Sitzplätze und den beteiligten Künstler*innen – beziehen sich jeweils auf den Zustand zur Erbauungszeit. Die Literatur ist chronologisch sortiert, Beiträge in bauzeitlichen Fachblättern werden der Kürze halber nur mit Zeitschriftentitel aufgeführt, nicht mit Titel und Autor*innenangabe. Aufsätze und Monografien erscheinen mit vollständigen Angaben oder – sofern im Text zitiert – mit Kurztiteln aus der Literaturliste.



K1
Bad Godesberg
(heute: Bonn – Bad Godesberg)
Stadttheater
(heute: Schauspielhaus)

Auftraggeber: Stadt Bad Godesberg

Architekt: Ernst Huhn

Spielgattungen: Schauspiel, Oper, Kino

Bauzeit: 1951/52

Eröffnung: 28. März 1952

Sitzplätze: 744

Literatur: Bauwelt 47, Nr. 9 (1956), S. 483; Simon, *Theatre*, 1968, S. 13.



K2
Berlin
Deutsche Oper

Auftraggeber: Senat von Berlin/Senator für Bau- und Wohnungswesen

Architekten: Fritz Bornemann (Neubau Zuschauerhaus), Bauabteilung des Senators Bau und Wohnen/Werner Düttmann (Umbau Bühnenhaus)

Spielgattungen: Oper, Ballett

Wettbewerb: 1953 (1. Stufe), 1955 (2. Stufe)

Bauzeit: 1956–61 Neubau Zuschauerhaus (Ursprungsbau: Heinrich Seeling, 1911/12; Werkstatt-Studio 1978–80; Ergänzungsbau, Innenausbau 1981–83; Sanierungen 1987–95)

Eröffnung: 24. September 1961

Sitzplätze: 1.900

Künstler: Hans Uhlmann (Stahlplastik vor dem Gebäude), Kenneth Armitage, Hans Arp, Henri Laurens, Henry Moore, Ernst Wilhelm Nay

Literatur: Bauwelt 44, Nr. 16 (1953), S. 316; 44, Nr. 32 (1953), S. 621f.; 44, Nr. 37 (1953), S. 734; 47, Nr. 9 (1956), S. 194–197, 208; 47, Nr. 16 (1956), S. 376; 51, Nr. 2 (1960), S. 54; 52, Nr. 25 (1961), S. 728; Nr. 28 (1961), S. 805–807; 52, Nr. 41/42 (1961), S. 1160; 52, Nr. 45 (1961), S. 1285–1289, 1305; 58, Nr. 6/7 (1967), S. 143; Bühnentechnische Rundschau 55, Nr. 6 (1961), S. 15–19; Die Bauzeitung 45=58, Nr. 10 (1953), S. 378; 46=59, Nr. 2 (1954), S. 52–54; Gustav Sellner (Hg.): *Deutsche Oper Berlin. Festschrift zur Eröffnung*. Berlin 1961; Bauverwaltung 11, Nr. 1 (1962), S. 6–13; Baukunst und Werkform 15, Nr. 3 (1962), S. 128–131; Deutsche Bauzeitschrift 10, Nr. 5 (1962), S. 679–686; DLW Nachrichten 26, Nr. 27 (1962), S. 20–25; Bauen und Wohnen 18, Nr. 3 (1963), S. III, 1–3; Glasstone, *Theatres*, 1963, S. 547–556; Horst Georges: *Deutsche Oper Berlin*. Berlin 1964; Ruhnau, *Versammlungsstätten*, 1969, S. 63–65; Storck, *Theaterarchitektur*, 1971, S. 339–356, 668–670; Schubert, *Theaterbau*, 1971, S. 134–137; Doris Heidemeyer: *Deutsche Oper Berlin* (Der historische Ort, Bd. 66). Berlin 1998; Schindler/Bernau, *Bornemann*, 2003, S. 52–62, 148.



K3

Berlin

Freie Volksbühne

(heute: Haus der Berliner Festspiele)

Auftraggeber: Freie Volksbühne Berlin e. V.

Architekt: Fritz Bornemann

Spielgattung: Schauspiel

Bauzeit: 1961–63 (Sanierungen 2009–11 und seit 2020)

Eröffnung: 30. April 1963

Sitzplätze: 1.047

Künstler: Volkmar Haase (Plastik im Foyer)

Literatur: Bauwelt 51, Nr. 42 (1960), S. 1218; 54, Nr. 25/26 (1963), S. 718–721; Industriespiegel 12, Nr. 9 (1962), S. 9; Architektur und Wohnform 71, Nr. 8 (1963), S. 350–355; Die Bauverwaltung 11 (1963), S. 506f.; Berliner Bauwirtschaft 14 (1963), S. 281; Blätter der Freien Volksbühne Berlin 17 (1963); Freie Volksbühne, *Eröffnung*, 1963; Architektur und Wohnform 71, Nr. 8 (1963), S. 350; Akademie der Künste (Hg.): *Bauen in Berlin, 1900–1964. Ausstellung anlässlich der Berliner Bauwochen 1964*. Berlin 1964, S. 164; DLW-Nachrichten 28, Nr. 36 (1964), S. 18; Glasforum 15, Nr. 3 (1964), S. 4; Deutsche Bauzeitung 70 [99], Nr. 10 (1965), S. 821–825; Oschilewski, *Volksbühne*, 1965, S. 49f.; Bochow, *Geschmack*, 1965; Günther Kühne: *Gegenwart des Theaterbaus in Deutschland*, in: Kulturkreis im Bundesverband der Deutschen Industrie (Hg.): *Jahresring. Beiträge zur deutschen Literatur und Kunst der Gegenwart*. Stuttgart 1966, S. 158; Schubert, *Theaterbau*, 1971, S. 142–144; Storck, *Theaterarchitektur*, 1971, S. 339–356, 667f.; Klaus Konrad Weber, Peter Güttler und Ditta Ahmadi: *Berlin und seine Bauten V, Bd. A*. Berlin 1983, S. 100f., 127; Wohlfahrt, *Kunst*, 1990; Schindler/Bernau, *Bornemann*, 2003, S. 62–67, 155.



K4

Berlin

Schillertheater

Auftraggeber: Stadt Berlin

Architekten: Heinz Völker, Rolf Grosse

Spielgattung: Schauspiel

Wettbewerb: 1948

Bauzeit: 1950/51 (Ursprungsbau: Max Littmann, 1905/06; Umbau: Paul Baumgarten, 1937/38; Sanierung 2008–10)

Eröffnung: 6. September 1951

Sitzplätze: 1.065

Künstler: Bernhard Heiliger (Wandrelief), Hans Kuhn (Wandbilder), Ludwig Peter Kowalski (Glasfenster)

Literatur: Neue Bauwelt 3, Nr. 42 (1948), S. 662–667; 6, Nr. 41 (1951), Architekturteil, S. 161–168; Bühnentechnische Rundschau 40, Nr. 4 (1950), S. 11–13; 41, Nr. 5 (1951), S. 3–17; Bauen und Wohnen 6 (1951), S. 673f.; Gerhard Krohn, Fritz Hierl: *Formschöne Lampen und Beleuchtungsanlagen*. München 1952, S. 63, 111, 128, 155; Bauwelt 47, Nr. 28 (1956), S. 656–658; Glasforum 2, Nr. 3 (1952), S. 13; Zielske, *Theaterbauten*, 1971, S. 269–272; Klaus Konrad Weber, Peter Güttler und Ditta Ahmadi: *Berlin und seine Bauten V, Bd. A*. Berlin 1983, S. 113, 125; Berthold Grzywatz: *Das Schiller-Theater*, in: Helmut Engel u. a. (Hg.): *Geschichtslandschaft Berlin. Orte und Ereignisse, Bd. 1, Charlottenburg, Teil 1*. Berlin 1986, S. 408–442.