

Wolfgang Pehnt

## Die Gemeinschaft der Ergriffenen

### Theater- und Festbauten der 50er/60er Jahre<sup>1</sup>

Vortrag an der Universität Kassel, 24. November 2010

Meine Damen und Herren,

in Kassel zu sprechen, macht einem alten Kasseler, wenn auch nicht Kasseler (Sie kennen den Unterschied), natürlich Vergnügen. Zumal es Erinnerungen aktiviert, die beim Thema „Festbauten“ oder „Theaterbauten der 50er/ 60er Jahre“ bei mir wach werden. Denn meine allerälteste Erfahrung mit der Institution Theater geht zurück auf den Besuch des Weihnachtsmärchens *Peterchens Mondfahrt* noch im alten pompösen wilhelminischen Theatergebäude von 1909, kurz bevor es bei dem katastrophalen Luftangriff im Oktober 1943 schwer beschädigt wurde.

Meine zweitälteste Theater-Erinnerung ist die Wiederaufnahme des Betriebs auf der provisorischen Bühne des Vestibüls im noch bespielbaren Teil der Stadthalle. **(Dia)** Es gab Goethes *Iphigenie*, die, wie damals so oft auf deutschen Bühnen, als Drama der Entschuldung und Versöhnung zelebriert wurde, weihevoll deklamiert von der Staatsschauspielerin - den Titel gab es noch! - Luise Glau. Die Reflexion auf eine speziell deutsche Schuld an Krieg und NS-Verbrechen ließ sich mit diesem Stück klassisch-gebildet in den Hintergrund drängen. Man saß im ungeheizten Raum - es war der 11. November 1945 - auf harten Holzstühlen, mit Woldecken versehen.<sup>2</sup>

Auch für die folgenden Jahre könnte ich Ihnen noch heute die Besetzungszettel von Schauspiel und Oper in Kassel auswendig hersagen. Ein besonderer Anreiz für meine Lust am Theater lag darin begründet, dass die Mezzosopranistin der Oper, die ich als Teenager glühend verehrte, in dem Haus zur Untermiete wohnte, in dem ich in einer Dachkammer hauste. Cherubinos Arietta aus *Figaros Hochzeit*, die jeweils vor den Aufführungen probenhalber aus dem Stockwerk darunter ertönte, war mir aus dem Herzen gesungen: „Voi che sapete/ che cosa è amor/ donne vedete/ s'io l'ho nel cor“. Soviel zu meiner kulturellen Sozialisation und zu meiner Legitimation, an diesem Ort über Kulturbauten der fünfziger und sechziger Jahre zu sprechen.

Theater wurde in fast allen deutschen Städten schon im Jahre 1945 wieder gespielt. Wo die alten Gehäuse nicht mehr erhalten oder bespielbar waren, fanden sich

---

<sup>1</sup> Literatur zum Thema: Hans Wolfram Theil. Saalbau. Handbuch für die Planung von Saalbauten. München, 1959. - Werner Kallmorgen. Über das Bauen von Theatern. In : Bund Deutscher Architekten u.a. (Hg.). Planen und Bauen im neuen Deutschland. Köln, Opladen, 1960. S. 196ff. - Gerhard Storck. Probleme des modernen Bauens und die Theaterarchitektur des 20. Jahrhunderts in Deutschland. Diss. Bonn, 1971. - Rolf Pausch. Theaterbau in der BRD. Zur Ideologiekritik des monofunktionalen Theaterbaus seit 1945. Berlin, 1974. - Jörg Rüter. Stadthallen in der Bundesrepublik Deutschland und Westberlin. Eine gesellschaftliche Architekturleistung der Nachkriegszeit. Frankfurt am Main, 1996. - Silke Koneffke. Theater . Raum. Visionen und Projekte von Theaterleuten und Architekten zum anderen Aufführungsort. 1900-1980. Berlin, 1999.

<sup>2</sup> vgl. German M. Vonau (Red.). Almanach des Staatstheaters Kassel. Eine Chronik von 1945 bis 1949. Kassel, o.J.

Behelfsbühnen in Schul-Turnhallen, Kinos, Universitätsaulen oder Gasthäusern. In Berlin sollen an einem beliebigen Tag des Februar 1946 zweihundert theatralische Veranstaltungen stattgefunden haben.<sup>3</sup> Theater galt als Lebensmittel, versprach mitmenschliche Gemeinsamkeit nach so vielen Zwangskontakten in Militär, Parteiorganisationen und Betriebsgemeinschaften. Kultur war Ausdruck des Überlebenswillens, legte Zeugnis ab, dass es etwas gab, was über die Not des Alltags hinaus führte - vor allem, wenn die Stücke die Weiterexistenz des Lebens versprachen. Thornton Wilders *Wir sind noch einmal davongekommen* enthielt diesen Trost schon im Titel. **(Dia)** Es stand auch in Kassel auf dem Spielplan.

Bei Rudolf Schwarz, nach 1946 Generalplaner der Stadt Köln, kann man nachlesen, was man dem Theater damals zutraute. Der „Ort des Dramas“ ist die Stätte, wo Geschichte noch einmal wiederholt wird, wo ihre Antriebskräfte geklärt, Fehlritte und Irrtümer bereut werden. Im Theater erlernt „das Volk“ „die Art Vorsehung und übt sich in ihr ein, dass ihm die neuen und ungetanen Dinge besser gelingen“. Theater wird zu einem vorgezogenen Weltgericht: Das Volk steht vor „dem ewigen Herrn der Geschichte“.<sup>4</sup> Anspruchsvoller ging es nicht. Die Realität sah natürlich anders aus. Das Volk stand nicht nur vor dem „Herrn der Geschichte“, sondern ergötzte sich wesentlich lieber an *Weißem Rössl* und *Zigeunerbaron*.

Natürlich hatten unmittelbar nach dem Krieg Bauaufgaben den Vorrang, die der praktischen Daseinsbewältigung dienten: Trümmerbeseitigung, Räumung von Straßen, Reparatur des Verkehrsnetzes, der Arbeitsstätten. Von den Theatern in den westlichen Besatzungszonen war rund die Hälfte zerstört. Aber schon 1947/48 gab es mehr Zuschauerplätze als 1939/40.<sup>5</sup> Die Währungsreform 1948 brachte vorübergehend einen Einschnitt, weil die Einkommen der Bürger der Befriedigung des ersten Nachholbedarfs an Konsumgütern diente, die es nun wieder zu kaufen gab.

Als das Wirtschaftswunder zu greifen begann, drängte sich ein anderes Motiv vor: die Selbstdarstellung der Gesellschaft und der Individuen in ihr. Jetzt wurde nicht nur das Theater wichtig, sondern auch die Theatergebäude. Bis Anfang 1960 waren in den westdeutschen Großstädten rund 55 Häuser wieder aufgebaut oder neu errichtet - bei Baukosten, die ein Viertel bis ein Fünftel des gesamten ordentlichen Haushaltsetats einer Stadt von 200 000 Einwohnern ausmachten.<sup>6</sup> Eine Reihe von Städten ergriff die Chance, zusammen mit dem Wiederaufbau eine zweite Bühne für Kammerspiele oder experimentelle Stücke zu gewinnen. **(Dia)** Kassel erhielt beispielsweise in seinem Neubau zum ersten Mal neben dem „Großen Haus“ für Oper und großes Schauspiel auch ein „Kleines Haus“.

Für die unvergleichliche und im Ausland immer bestaunte Dichte, mit der solche Institutionen im Lande vorkommen, gibt es eine historische Erklärung. Der größere Teil der Theater geht auf Hofbühnen zurück, die nach der Auflösung der Fürstentümer 1919 vom Staat bzw. von den Reichsländern und Städten

<sup>3</sup> Rolf Schneider. Theater in einem besiegten Land. Dramaturgie der deutschen Nachkriegszeit 1945-1949. Frankfurt am Main, Berlin 1989. S. 13f.

<sup>4</sup> Rudolf Schwarz. Von der Bebauung der Erde. Heidelberg, 1949. S. 153.

<sup>5</sup> Jörg Rüter. Stadthallen der Nachkriegsmoderne. In: Martin Bredenbeck u.a. (Hg.). Beethovenhalle Bonn. Bonn, 2010. S. 22.

<sup>6</sup> Wolfgang Pehnt. Theater und Gesellschaft. Neue deutsche Theaterbauten und Konzertsäle. In: Zodiac 10. Mailand, 1962. S. 96f.

übernommen wurden. Kulturelles Engagement, Kunstsammlungen, Orchester und eben Theater hatten zur Repräsentation der Höfe gehört, wenn man so will: zur moralisch-kulturellen Sicherung ihres Existenzrechts innerhalb des Reichsverbands. Dieser Anspruch, kulturelle Hochkultur zu pflegen, wanderte nach dem Ersten Weltkrieg auf die Kommunen und Bundesländer über. Nach 1918 und erst recht nach 1945 leisteten sich auch Mittelstädte Dreispartentheater, wurden auch Orte wie Göttingen, Darmstadt oder Ulm zu Hochburgen des Theaterlebens.

Interessanterweise gilt diese Konjunktur nicht in gleichem Maße für alle Gattungen der Kulturinstitute. So sind Museen in den fünfziger und sechziger Jahren selten neu gebaut worden, ganz im Gegensatz zum Theaterbau und zum Museumsboom der letzten Jahrzehnte. Noch 1966 und 1967 appellierten der Internationale Museumsrat und der Deutsche Museumsbund an die Öffentlichkeit, doch endlich den Gehäusen der Bildenden Kunst die gleiche Fürsorge zukommen zu lassen, die anderen Kultureinrichtungen wie dem Theater schon längst zugewendet worden sei.<sup>7</sup> Die große Zeit des Museumsbaus setzte erst ein, als die große Zeit des Theaterbaus vorüber war.

Woran mag diese Bevorzugung des Theaters liegen, über die erwähnten Motive hinaus? Sicherlich nicht an einem Bedürfnis des Publikums nach neuen Spielformen. Nur wenige neue Bühnen wie die Kleinen Häuser in Münster, Gelsenkirchen oder Mannheim erlaubten durch eine flexible, auch umkehrbare Zuordnung von Bühne und Parkett ungewohnte Theatererlebnisse. Zumeist beschränkten sich Neuerungen auf bespielbare Proszenien oder variable Bühnenportale, also auf Varianten und Aufweitungen der klassischen Guckkastenbühne. Die Auseinandersetzung mit Form und Zuschnitt der Bühne selbst, mit Einraumtheater, Arena, Amphitheater oder Rangtheater erschien in den meisten realisierten Beispielen als nachrangiges Problem. 1952 formulierten prominente Theaterleute ein Dokument, das Düsseldorfer Manifest, das sich kaum verhohlen gegen Experimente und ein Übermaß an Technik wandte. Die Würde der Dichtkunst sei zu wahren.<sup>8</sup>

Beim Rangtheater blieb es schon deshalb fast immer, weil sich dem nur amphitheatralischen, vermeintlich demokratischeren Zuschauerhaus ein objektives Hindernis entgegenstellte. Wenn eine wirtschaftlich vertretbar große Zahl von Zuschauern ausschließlich im Steilparkett untergebracht werden sollte, nahm die Entfernung von der hintersten Parkettreihe zur Bühne allzu sehr zu. Um halbwegs günstige Abstände zur Bühne für jeden Platz zu sichern, beließ man es in der Regel bei zwei, drei Rängen, auch wenn damit die Sichtwinkel steiler wurden.

Von der Lebhaftigkeit, mit der nach dem Ersten Weltkrieg die Frage des Raumtheaters erörtert wurde, war also wenig zu spüren. **(Dia)** Die Totaltheater-Projekte der zwanziger Jahre von Oskar Strnad, Friedrich Kiesler, Andreas Weininger oder Walter Gropius und Erwin Piscator hatten den technisch-szenischen Ablauf als aktiven und entwurfsbestimmenden Faktor nehmen wollen. Die Bühne sollte das ganze Haus organisieren. „Einheit des Spielraums und des Schauraums, Gliederung, aber nicht Trennung“ waren die Forderungen, die Gropius stellte, und Ziel war die „Mobilisierung aller räumlichen Mittel, um das Publikum in seiner

<sup>7</sup> Memorandum des Deutschen Museumsbundes. Zur heutigen Lage der deutschen Museen. Typoskript. Bonn, Juni 1967. - Kurzfassung dto.

<sup>8</sup> Silke Koneffke. Theater. Raum. Anmkg.1. S. 217f.

intellektbetonten Apathie aufzurütteln, zu bestürmen, zu überrumpeln und zum Miterleben des Spiels zu nötigen“.<sup>9</sup>

Gewiss, hier hatte es sich um Projekte gehandelt, nicht um ausgeführte Bauten. **(Dia)** Immerhin hatte der Theatermagier Max Reinhardt mit seinem Großen Schauspielhaus in Berlin schon 1919 gezeigt, wie in der Kombination von Arena- und Guckkastenbühne eine solche Aktivierung des Publikums stattfinden konnte. Hans Poelzig, damals ein Stararchitekt, hatte ihm diese gewaltige Tropfsteinhöhle in das ruinöse Gebäude des Zirkus Schumann gezaubert. Die Rezensenten sprachen von einer „ans Herz greifenden ... Gemeinschaft von Tausenden“, von einem „nützlichkeitsfernen Schwebezustand“.<sup>10</sup>

Die Fälle, in denen nach 1945 die Qualität der Neubauten überhaupt ernsthaft diskutiert wurden, gingen zugunsten vergleichsweise konventioneller Lösungen aus. Es entstanden einige schöne, aber nicht strukturell neuartige Theatergebäude. **(Dia)** Das Theater in Münster gehört dazu, von Deilmann, von Hausen, Rave und Ruhnau (1953-56), sympathisch in der Einfügung ins Stadtbild und in der Einbeziehung der Ruine eines klassizistischen Stadtpalais. Das Zuschauerhaus hat drei leicht gestaffelte Ränge. **(Dia)** In Gelsenkirchen inszenierten Architekten des Münsteraner Teams, nämlich Werner Ruhnau, Max von Hausen und Ortwin Rave, mit der gläsernen Trommel der Treppenanlage im großen Glaskasten des Gesamtbaus den abendlichen Auftritt des Publikums als weithin sichtbares Ereignis (1954-59). Bildende Kunst von Yves Klein, Norbert Kricke, Jean Tinguely und anderen ist raumbildend einbezogen. **(Dia)** Tagsüber präsentiert sich das Haus mit seiner uninspirierten Glasfassade weniger faszinierend. Es zeigt die Schwierigkeit, die abgeschiedene Sonderwelt des Theaters mit einer Grundtendenz des neueren Bauens, dem Drang zu Durchsichtigkeit, Immaterialität und Öffnung zur Umwelt zu versöhnen.

**(Dia)** Wilhelm Riphahn in Köln versuchte dergleichen gar nicht erst, er schuf mitten in der Innenstadt eine Doppeltheater-Anlage mit mächtigem, dominierendem Opernhaus. Der Kölner Volksmund taufte diesen monumentalen Neoexpressionismus das „Grab des Unbekannten Intendanten“ (1954-57). Aber auch solche Bauten setzen Patina an, die sie inzwischen verträglich macht. Beide Häuser, Oper wie Schauspielhaus, waren bis vor kurzem abbruchgefährdet. Sie wurden aber dank einer eindrucksvollen Bürgerinitiative gerettet, die den Stadtrat zur Abkehr von seiner Neubaupolitik zwang, - und dank der desaströsen Haushaltslage. Manchmal sind leere Kassen die besten Helfer der Denkmalpflege.

**(Dia)** Das für meine Begriffe schönste deutsche Theatergebäude entwarf der Finne Alvar Aalto. Wie ein Baumstumpf liegt es am Hang des Essener Stadtparks. **(Dia)** Die Wände - sardischer Granit, von Aalto ursprünglich in weißem Marmor gedacht - sind mit Fenstern und Glaswänden frei, aber auch in eigenem Rhythmus perforiert. **(Dia)** Wunderbar gelassen wird man in den Theatersaal geleitet, der in zwei ungleich großen Buchten ausschwingt. **(Dia)** Ränge und Rückwand scheinen sich wie in gespannter Erwartung der Bühne entgegen zu neigen. Der Entwurf stammt von 1959, realisiert wurde er erst fünfundzwanzig Jahre später, 1983-88, durch Harald

<sup>9</sup> Walter Gropius. Theaterbau. Vortrag in Rom, 1934. In: Walter Gropius. Apollo in der Demokratie. Mainz, 1967. S. 117.

<sup>10</sup> St(efan) Gr(oßmann). In: Vossische Zeitung, 29.11.1919. Abendausgabe. - Fritz Stahl. Das Große Schauspielhaus in Berlin. In: Wasmuths Monatshefte für Baukunst 5 (1920-21)1-2. S. 3.

Deilmann. **(Dia)** Von Aalto stammt auch das Kulturzentrum in Wolfsburg (1958-63), mit weißem Marmor und grauem Fluorit verkleidet, eine bescheidene und doch anspruchsvolle Gruppe **(Dia)** aus Bibliothek, Hörsälen und Clubräumen. **(Dia)** In der Stadt, deren Hauptzweck die Produktion von Autos war, setzte es ein erstes kulturelles Gegengewicht zur Dominanz der Industrie, inzwischen ergänzt durch Kunstmuseum, Theater, Wissenszentrum von anderen Architekten.

Die gestalterischen Möglichkeiten, die damals zur Verfügung standen, wurden in ihren Extremen deutlich bei einem Wettbewerb für das Nationaltheater Mannheim, der 1952 ausgeschrieben wurde. **(Dia)** Ludwig Mies van der Rohe, der einst als dritter Direktor das Bauhaus in Dessau und Berlin geleitet hatte, sandte aus dem fernen Chicago einen transparenten Quader, unter dessen einheitlich durchlaufender Dachplatte beide geforderten Häuser frei eingestellt waren. Rudolf Schwarz, der sich auch an der Konkurrenz beteiligt hatte und mit Mies befreundet war, schrieb gewohnt launig: „Wir haben uns gerade um das Mannheimer Theater bemüht, und einige haben sich sehr mit seinen Funktionen gequält. Mies aber, dieses Scheusal, hat eine große Holzkiste geschickt, und darin war als Modell eine beinahe ebenso große Glaskiste.“<sup>11</sup>

Verwirklicht wurde nicht der gläserne Schrein Mies van der Rohes mit seinen über Dach geführten Stahlfachwerkträgern, **(Dia)** sondern die weniger provokante Version eines Architekten, der bei Mies in die Schule gegangen war, Gerhard Weber (1957). **(Dia)** Rationalität und Überschaubarkeit blieben die Kriterien, aber die konsequente Transparenz bei Mies war jetzt travertinverkleideten Platten zwischen Betonstützen gewichen. **(Dia)** Die beiden Säle sind auch bei Webers Lösung frei ins Innere gestellt. Das Kleine Haus bietet nach wie vor verschiedene Beziehungen zwischen Bühne und Zuschauern. Bei der Eröffnung machte Erwin Piscator mit Schillers *Räubern* davon demonstrativen Gebrauch.

**(Dia)** Das Gegenkonzept zu Mies hatte Hans Scharoun vorgelegt. Hielten Mies und in seiner weniger radikalen Weise auch Weber sich an den lang gestreckten, einheitlichen Quader, der den zufällig vorgefundenen, annähernd rechtwinkligen Bauplatz diszipliniert, aber interesselos füllte, so nahm Scharouns Entwurf mit geradezu nervöser Sensibilität Hinweise aus dem Stadtbild auf. Der Gebäudesockel orientiert sich an den Grundstücksgrenzen, der Hochbau steht diagonal dazu. Das Mies-Projekt wäre in seiner Idealität auch überall anders denkbar, der Scharoun-Plan nur hier. Scharoun zog Straßen- und Gebäudefluchten weiter, die nicht die nächstliegenden waren, suchte im Stadtmuster eine vermutete Ost-West-Tendenz zu unterstützen, machte die beiden Bühnen und die übrigen Sonderräume nach außen kenntlich, terrassierte und differenzierte.

Das Ensemble wirkt wie eine frühe Vorwegnahme dekonstruktivistischer Architektur. Dekonstruiert wird die gewohnte Hierarchie im Theateraufbau Foyer-Zuschauerhaus-Bühnenturm. **(Dia)** Im Inneren, vor allem beim Großen Saal, weicht Scharoun von der achsialen Zuordnung Parkett und Bühne ab zugunsten dessen, was er „das Spannungsfeld geheimer Kräfte“ nennt. Und dieses Spannungsfeld für die Darstellung und das Erlebnis unserer Zeit solle - in Scharouns Ausdruck - „a-

---

<sup>11</sup> Rudolf Schwarz. Was dennoch besprochen werden muß. In: Baukunst und Werkform 6 (1953) 4, S. 195.

perspektivischen Charakters“ sein.<sup>12</sup> Scharoun nahm den Begriff wörtlich. So stellte er im Großen Haus das dreigeteilte Parkett schräg zur flachen, langen Bühne, die von drei Teilhorizonten und dahinter einem gekurvten Flachhorizont begrenzt wurde. Es gab also keine Zentralperspektive. Scharoun erhoffte sich davon mehr Dynamik, eine Auflösung der statuarischen Darbietung in Vorgänge. Die Erwartung mutet ein wenig überzogen an; wahrscheinlich hätte man das Bühnengeschehen halt leicht in der Diagonalen gesehen - wie Zuschauer, die im klassischen Guckkastentheater das Pech haben, im Parkett an der Seite zu sitzen.

**(Dia)** Hier in Kassel stand gleichfalls ein - wie ich damals fand und noch heute finde - hinreißendes Scharoun-Projekt zur Diskussion. Der Berliner Architekt hatte es zusammen mit dem in Kassel lehrenden Landschaftsarchitekten Hermann Mattern im Wettbewerb von 1952 vorgelegt. Scharoun/Mattern waren unter 117 Teilnehmern mit dem 1. Preis ausgezeichnet worden. Der Bau verabschiedete die alte Antinomie von niedrigem Zuschauerhaus und hohem Bühnenturm, indem er die Bühnenaufbauten in einer weich geschwungenen Silhouette zusammenfasste. **(Dia)** Sie bildete ein Echo zu den Höhenzügen der Söhre jenseits der Fulda und ließ Raum für den freien Blick in die weite Tal- und Berglandschaft, entsprechend der in der damaligen Avantgarde verbreiteten Lehre von der Stadtlandschaft, der Auffassung der Stadt als verlängertem Naturraum.

Doch auch im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert hatten die Planer, Simon Louis du Ry oder Heinrich Christoph Jussow, sich gehütet, den Friedrichsplatz, der ja eigentlich ein weites Feld ist und nicht ein von seinen Rändern gefasster, räumlich erfassbarer Stadtplatz, zur Landschaft hin abzuriegeln. Das hatte erst das wilhelminische Theater getan, das aus dem weiten fließenden Raum einen von Herrschaftsarchitektur dominierten Stadtplatz zu machen suchte. Das Auetor, das vorher hier stand, war ein filigraner Bilderrahmen für das Talbecken dahinter gewesen, ein Belvedere, eine Öffnung in die grüne Weite, kein Verschluss der Stadt, wie das gründerzeitliche Repräsentationsgebäude.

Trotzdem forderte in der Kasseler Bürgerschaft eine starke Fraktion, weitgehend sortiert nach Parteizugehörigkeit, die Wiedererrichtung des Altbaus. Sozialdemokraten waren für Neubau, also den Abriss der feudalen Ruine. Der Bau war ja ein Geschenk Kaiser Wilhelms II. an seine Sommerresidenz Kassel gewesen. Die bürgerlichen Parteien setzten sich für Erhalt und Wiederaufbau ein und - seitdem es den Scharoun-Mattern-Plan gab - gegen den „hypermodernen“ Bau. Ihnen muss er wie eine Illustration zu Hans Sedlmayrs *Moderne-Schelte Verlust der Mitte* erschienen sein. **(Dia)** „Die Mitte verlassen, heißt die Menschlichkeit verlassen,“ lautete ein Pascal-Zitat, auf das Sedlmayr sich berief. Asymmetrisch angelegt war das Kasseler Projekt ja auch, wenn auch - anders als in Mannheim - nicht in den Bühnenhäusern. Da hielt sich noch eine Erinnerung an das feudale Repräsentationstheater.

Ich kann nicht umhin, eine weitere biografische Erinnerung beizusteuern. Im Januar 1953 kam eine Protestversammlung im Großen Saal der Stadthalle zusammen. Rekonstruktion war damals wie heute ein großes Thema, auch hier, wo es nicht um ein barockes Schloss ging, sondern um ein gründerzeitliches Theater. An das Abstimmungsergebnis erinnere ich mich noch heute. Unter den vielen Hunderten

---

<sup>12</sup> Hans Scharoun. Erläuterung zum Wettbewerbsentwurf Mannheim. Februar 1953. In: Peter Pfankuch (Hg.). Hans Scharoun. Bauten, Entwürfe, Texte. Berlin, 1993<sup>2</sup>. S. 227.

votierten ganze drei Menschen für Scharoun. Eine vierte Stimme übersah der Versammlungsleiter. Ich, damals Student im vierten Semester, hatte im überfüllten Saal nur hinter einem Pfeiler, zur Bühne hin nicht sichtbar, Platz gefunden. Daher war meine abweichende Meinung, die ich in der aufgeheizten Menge unter Aufbietung meines ganzen Mutes abgegeben hatte, nicht gezählt worden. Geändert hätte sie ohnehin nichts.

Wie sich die Sache weiter entwickelte, wie hohe Kostenschätzungen ins Feld geführt wurden, wie bei den bereits begonnenen Ausschachtungsarbeiten unterirdische Kasematten alter Befestigungsanlagen zu Tage traten und angeblich die Gründungsarbeiten unmöglich machten und wie die Hessische Staatskanzlei schließlich einen insgeheim bereits ausgearbeiteten Gegenentwurf von Paul Bode aus dem Hut zauberte, kann man in den Untersuchungen von Sylvia Stöbe detailliert nachlesen.<sup>13</sup> **(Dia)** Das Ergebnis ist der heutige Bau (1956-59), in meinen Augen ein Pasticcio unterschiedlicher Formen, die auf keinen gemeinsamen Nenner gebracht sind. In der Geschichte der deutschen Nachkriegsarchitektur spielte er keine Rolle, auch wenn er inzwischen vom Zeitaroma der nunmehr versöhnlicher bewerteten 50er Jahre profitiert. Für den Architekten, Paul Bode, war er mit einer persönlichen Tragödie verbunden. Der Bund Deutscher Architekten schloss sein Mitglied Bode wegen standesrechtlicher Verfehlungen aus. Das war ein Makel, an dem der Architekt bis zu seinem Lebensende gelitten hat.

Scharouns Triumph stand dagegen erst noch bevor. **(Dia)** Den Verlust des Kasseler Auftrags konnte die Philharmonie in Berlin mehr als kompensieren. Ein Jahr, nachdem Scharoun der Kasseler Auftrag entzogen wurde, gewann er den Berliner Wettbewerb, und diesmal wurde der Entwurf realisiert (1960-63). Dieser frühe Höhepunkt der deutschen Nachkriegsarchitektur entstand im Niemandsland am Tiergartenrand - und nicht am Kasseler Auehang. Auf der vorerst und noch viele Jahre lang kahlen Fläche an der Sektorengrenze konnte sich die Konzerthalle, inzwischen mit goldfunkelnden Aluminiumtafeln verkleidet, als bewegte Skulptur entfalten. **(Dia)** Wie die Plastiken des italienischen Manierismus kann man sie in mindestens 32 verschiedenen Ansichten betrachten. Im kontinuierlichen Umkreisen entstehen immer neue Ansichten.

Als Bautypus war die Philharmonie eine völlig neue Lösung, die inzwischen Nachfolger bis hin zu Frank O. Gehry und Herzog & De Meuron gefunden hat. **(Dia)** „Musik im Mittelpunkt“: Um die Arena des Orchesters staffeln sich die Publikumsemporen, die sich der gewohnten Einteilung in Ränge und Parkett entziehen. **(Dia)** Der Metaphoriker Scharoun hat sie mit einer Landschaft der Weinberge verglichen, und die Decke, ihre Resonanzsegel und Leuchtkörper eine „Himmelschaft“ genannt. **(Dia)** Die Wanderung zu diesem Tal der Seligen, durch den Stützenwald des Erd- und Eingangsgeschosses, über Kaskaden von Treppen, auf Brücken über Schluchten zu den Schallschleusen oder unter dem Massiv des Saalkörpers hindurch ist schiere Faszination. Da stört auch ein Stützenknick oder ein mosaikverziertes Blumenbeet am Säulenfuß nicht mehr als ein Kobold im Märchenhain.

---

<sup>13</sup> Sylvia Stöbe. Warum kein Theaterbau von Hans Scharoun? Paul Bode. Architekt der 50er Jahre. Kassel, 2010.

Theater und Konzerthäuser nannten sich auch „Festbauten“. Scharoun sprach in seiner Baubeschreibung des Kasseler Projekts ausdrücklich auch von „Festhaus“.<sup>14</sup> Eigentlich bezeichnet der Begriff „Festbau“, der auch über meinem Vortrag steht, ein komplexeres Bündel von Funktionen, die ins 19. Jahrhundert zurückreichen. **(Dia)** Damit gemeint sind nicht nur Gebäude, in denen Theater gespielt wurde, das auch. Aber diese Baulichkeiten enthielten auch oft sehr große Säle, in denen Konzerte aufgeführt wurden, in denen die bürgerliche Gesellschaft ihre Feste feierte, in denen Tagungen und Kongresse abgehalten wurden, die auch kommerziellen Zwecken wie Messeveranstaltungen dienten. Heute würde man so etwas einen kulturellen Mehrzweckbau nennen. Beispiele aus der Zeit vor 1918 stehen in Breslau (die Jahrhunderthalle), Frankfurt (die Messehalle von Friedrich von Thiersch), Hannover, **(Dia)** Mannheim (der Rosengarten) und vielen anderen Orten.

**(Dia)** Kassel besitzt aus dem frühen 20. Jahrhundert in der Stadthalle ein klassisches Beispiel dieser Gattung, klassisch auch in seiner pathetisch-frugalen Würdeform mit dem ionischen Säulenportikus und der feierlichen Treppenachse hinunter zur Goetheanlage. Der Große Saal kann 2 000 Personen aufnehmen. Dieser 1911-14 errichtete Bau von Ernst Rothe und Max Hummel zeigt, wie solche Kulturbauten auch als Trumpf in der städtebaulichen Erschließung ausgespielt wurden. Das Grundstück wurde von dem Bankier und Immobilienkaufmann Sigmund Aschrott gestiftet, der seine Stadterweiterung Vorderer Westen - früher Hohenzollernviertel genannt - mit diesem Bau kulturell aufwertete und damit auch den Wert seines Immobilienbesitzes steigerte. Das ist ein Motiv, das auch heute in den städtebaulichen Planspielen zählt.

Innerstädtische „Festhäuser“ und Stadthallen der fünfziger Jahre, also Bauten, die nicht ausschließlich Theater- oder Konzertzwecken dienten, hielten sich noch in bescheidenen Maßen. **(Dia)** Ein solches Beispiel bot, wieder in Köln, der Gürzenich, ein spätmittelalterliches Kauf- und Festhaus, von dem nur die Außenmauern den Krieg überstanden hatten. Karl Band und Rudolf Schwarz bauten den Raumkasten zu einem großen Festsaal aus (1949-55), in dem lange Jahre das Gürzenichorchester, die Kölner Philharmoniker, musizierte, aber auch Karneval gefeiert und Kongresse abgehalten wurden. **(Dia)** Man gelangt ins Obergeschoss über eine neue Treppenhalle, in der die Ornamentik der 50er Jahre Urstände feiert. Der eindrucksvollste Einfall war, die Halle zur benachbarten Ruine und als Ruine belassenen Kirche St. Alban zu öffnen. Die Außenmauer der Kirche bildet die Innenmauer der festlichen Halle. Fest und Zerstörung, Leben und Gedanken an den Tod nebeneinander. Man hat es eine Kölsche Mischung genannt.

**(Dia)** Die Stuttgarter Liederhalle (1949, 1954-56) von Adolf Abel und Rolf Gutbrod - auch hier war Scharoun im Wettbewerb ein Konkurrent - entstand am Rande der Innenstadt. Die freie Entfaltung der Baukörper entspricht dieser freien Lage. **(Dia)** Ohne Achsenbindung legten die Architekten drei Säle in unterschiedlichen Geometrien um ein zentrales Foyer: Rechteck, Fünfeck und der Große Saal in einem freien Grundriss. Nach außen betonen die Säle ihre Eigenständigkeit. Die Architekten wollen sie nach den Gesetzen des musikalischen Kontrapunkts gebildet haben: Die Räume ordneten sich frei wie in der Reaktion auf Impulse, die von außen wie von innen kommen. Der Materialmix aus Spaltklinker, farbigen, schräg verlegten Natursteintafeln, Glasbausteinen, Mosaiksteinen im steinmetzmäßig bearbeiteten

---

<sup>14</sup> Hans Scharoun. Das neue Staatstheater in Kassel. In: Bauwelt (1952) 44, S. 173ff. zit.: Peter Pfankuch (Hg.). Hans Scharoun. Anmkg. 9. S. 210.

Sichtbeton entspricht der Schmuckfreude der Happy Fifties. Die Liederhalle war einer der ersten in der Reihe von Bauten, die man als „organisch“ bezeichnete. Die Fiktion dabei war, dass die Form gewissermaßen aus ihrer Aufgabe und unter ihren Bedingungen von selbst entstand.

**(Dia)** Zu einer Scharoun-Halle, bevor Scharoun in Berlin selbst die seine bauen konnte, wurde die Beethovenhalle in Bonn (1956-59). Den Wettbewerb gewann der 29jährige Siegfried Wolske, ein Schüler Scharouns. Wunderbarerweise durfte er sie auch bauen. Dazu möge man die Ausschreibungsbedingungen heutiger Großbauten vergleichen! Architekten müssen bereits mehrere solcher Großbauwerke errichtet und über ein entsprechend großes Büro verfügen, wenn sie einen solchen Auftrag bekommen wollen - fragt sich nur, wie man an den ersten herankommt. **(Dia)** Wolske krönte die verschiedenen Flachbauten mit der sphärisch verzogenen, kupfergedeckten Kuppel über dem Großen Saal. Als Bild ist die geschwungene Silhouette der auf der Uferterrasse knieenden Baugruppe mehrfach deutbar, als Anspielung auf die Hügel der Siebengebirgsausläufer gegenüber, auf die Wellen des Stromes oder gar auf die Schallwellen der Konzerte, die in ihr aufgeführt wurden. Zur nahen Innenstadt hin entsendet der Komplex einen Eingangsbau wie einen vorsichtigen Fühler.

Liederhalle wie **(Dia)** Beethovenhalle dienten nicht nur musischen Anlässen, sondern auch Kongressen, Tagungen, Unterhaltungsveranstaltungen, und, was Bonn betraf, repräsentativen gesellschaftlichen Ereignissen der einstigen Bundeshauptstadt. Walter Scheel und Richard von Weizsäcker wurden in der Beethovenhalle von der Bundesversammlung zu Bundespräsidenten gewählt. **(Dia)** In dieser Vielfalt der Funktionen entsprachen sie den Großbauten für Massenveranstaltungen, die sich auch Stadthallen nannten und heute Arena oder Kolosseum heißen. Das sind und waren schon damals die Orte für Parteitage, Boxkämpfe, Radrennen, Hallensport, Schlagerparaden, heute für Pop, Rock und Heavy Metal. Sie liegen fast immer an der Peripherie, damit sie für die vielen tausend Besucher leichter zugänglich sind.

Die möglichst stützenfreie Überdeckung dieser weiten Räume forderte die Tragwerksplaner zu spektakulären Hochleistungen heraus und erreichte manchmal eine Signetwirkung, die schon die Imagewirkung heutiger *iconic buildings* vorwegnimmt. Das war auch gewollt; und gilt ebenso für die anspruchsvolleren Theater und Konzerthallen, von denen wir sprachen. Als der amerikanische Architekt Hugh Stubbins die von den USA bezahlte Berliner Kongresshalle (1956-58) mit einem riskanten, an einem Druckring festgemachten Hängedach überwölbte (dessen einer Randbogen Jahre später einstürzte), ließ er verlauten: „I wanted something very unusual, really exaggerated“. <sup>15</sup> **(Dia)** In der Typologie zähle ich diese Großhallen in Bremen, Dortmund, Frankfurt-Höchst, Karlsruhe, Köln nicht zu den Kulturbauten im engeren Sinn, von denen ich bisher sprach; nicht aus kulturellem Hochmut, sondern weil sie anderen Größenordnungen und Maßstäben, anderen Traditionen, anderen Aufgaben, anderen Beziehungen zum Stadtraum und anderen konstruktiven Bedingungen folgten.

Repräsentation und ikonische Wirkung war auch bei den innerstädtischen Festhäusern gefragt. Liederhalle, Beethovenhalle, Berliner Philharmonie, Aalto-Theater befriedigten durchaus den auch schon damals bestehenden kommunalen

---

<sup>15</sup> Barbara Miller-Lane. The Berlin Congress-Hall 1955-57. In: Perspectives in American History, Bd. 1. Cambridge, 1984. S. 131ff.

Ehrgeiz, durch Architektur für Stadtprestige und Stadtwirtschaft zu werben. **(Dia)** Aber noch etwas anderes fällt auf. Der Anteil der - nennen wir sie - sozialen Räume, der gesellschaftlich genutzten Flächen, der Vestibüle, Foyers, Treppenhäuser, Salons und Pausenräume ist hoch. In der Ausschreibung des Düsseldorfer Schauspielhauses, die Bernhard Pfaus kurvenreicher Entwurf gewann, wurden nicht nur Eingangs- und Garderobenhallen, sondern - wir sind in Düsseldorf! - auch Toiletten und Make-up-Räume „in großzügiger Form“ verlangt. Dem dritten Ankauf beim Düsseldorfer Wettbewerb wurden in der Jury-Beurteilung Sparsamkeit und knappe Dimensionierung geradezu zum Vorwurf gemacht. Bei Theatern dieser Jahre verhalten sich Bühnenhaus, Verwaltung und Werkstätten zum Vorderhaus, das dem Publikum gewidmet ist, durchschnittlich wie 1:1. Dieses Zahlenverhältnis galt für die Neubauten in der alten Bundesrepublik ebenso wie für die neuen Theatergebäude in der DDR. Auch die kommunistische Gesellschaftsordnung verschmähte den repräsentativen Raumaufwand nicht.

Theater und Konzert sind gesellige Ereignisse. Die Vorbereitung des Besuchers durch eine festliche Raumform, das Fluktuieren der Menge während der Pausen, das Sehen und Gesehen-werden, Sich-erkennen und Sich-begrüßen im Foyer, das Gespräch und die Diskussion sind untrennbar mit dem eigentlichen Theatererlebnis verbunden. Hier, in der Konzeption von Foyer und Zugängen, findet sich auch in den weniger geglückten Häusern Originalität. Getrennte Wandelhallen für die einzelnen Ränge sind nicht mehr vorgesehen; Garniers Pariser Oper war im 19. Jahrhundert ein Schrittmacher auf diesem Gebiet. Das Foyer ist allen zugänglich, führt zu den verschiedenen Ebenen des Zuschauerhauses und ist selber häufig in verschiedene, miteinander kommunizierende Geschosse gegliedert. Das zweistöckige Foyer etwa der Liederhalle in Stuttgart, das drei Konzertsäle erschließt, oder Scharouns Philharmonie in Berlin mit seinen Podesten, Balkons und Treppen, Treppen, Treppen bieten reich differenzierte Möglichkeiten für den geselligen Verkehr in den Konzertpausen.

**(Dia)** Auch in den Zuschauersälen selbst wurde gestaffelt, gesenkt, gegliedert, unterteilt, ohne dass die Einheit des Raumes verloren ging. In den Kölner und Hamburger Opernhäusern wurden die Ränge in schubladenförmige Balkons für kleinere Zuhörergruppen aufgelöst. Vorbild war die wenige Jahre zuvor entstandene Royal Festival Hall in London. Alternativ zog man gern die Ränge bis zum Parkett herunter, um so die Einheit der Platzgruppen wenigstens optisch herzustellen. **(Dia)** Im großen Saal der Stuttgarter Liederhalle praktizierten Abel und Gutbrod das in einer asymmetrischen Disposition. Auch solche Maßnahmen waren als demokratisierende Geste gedacht. Nicht zufällig wurde sie oft im Kinobau, also bei Architektur für überwiegend populäre Unterhaltungsformen, angewendet. Paul Bode, der unglückliche Nachfolger von Scharoun und Mattern beim Kasseler Theaterbau, machte in mehreren Lichtspieltheatern davon Gebrauch.

Die Frage, warum der Bau von Festhäusern in den fünfziger und frühen sechziger Jahren hierzulande eine so große Rolle spielte, wäre hier wieder aufzugreifen. Liegt die Antwort vielleicht in solchen Phänomenen? Festlichkeit war natürlich gefragt nach der Not und der Enge der Nachkriegsjahre. Der Bedarf daran hielt sich, im bürgerlichen Publikum über Jahrzehnte, bei den Jüngeren bis in die sechziger, siebziger Jahre, als die experimentierfreudigen unter ihnen andere theatralische Erlebnisse suchten: Performance, Aktionskunst, Demonstration, und auch die Theater-Avantgarde sich alternative Spielorte suchte: Fabriken, Ruinen,

Straßentheater. Das avantgardistische Theater verließ die bequemen Häuser und zog in die Welt.

Doch auch die Architektur der Festbauten, oder mancher von ihnen, lässt vermuten, dass sie nicht nur die glamourösen Ereignisse ermöglichen sollten, bei denen man sich in Smoking und langem Abendkleid zeigte. Einige der schönsten dieser Bauten legten Wert auf die antihierarchische Gliederung: keine Fürsten- oder Prominentenlogen mehr, natürlich nicht; keine hervorgehobenen Achsen oder Aufmerksamkeitspunkte. Selbst die Unterscheidung von Parkett und Rang wurde überspielt. Räume erschloss man sich in einer inszenierten Folge von Bewegungen, zu denen freier Impuls und eigenes Körpergefühl animierten. Raumform, Lichtführung, unerwartete Sichtkontakte nach innen und außen aktivierten den Zuhörer oder Zuschauer. Längst nicht alles war hierarchisch vorgeprägt. „Das Anliegen dient der Differenzierung und der Gliederung“, liest man bei Scharoun, „Der Zuschauer wird ... dem ordnenden Prinzip des Nebeneinander und Übereinander unterworfen“. <sup>16</sup>

Das Wort vom „a-perspektivischen Theater“ fiel bereits. Den Begriff „a-perspektivisch“ hat Scharoun einem damals viel gelesenen Zeitdiagnostiker entnommen, dem Kulturphilosophen Jean Gebser. <sup>17</sup> Gebser war ein Wanderer durch die Welten, der zuletzt in der Schweiz lebte; man nannte ihn einen kulturwissenschaftlichen Bewusstseinsforscher. Sein bekanntestes, dreibändiges Werk hieß *Ursprung und Gegenwart*. Der Autor entwickelt darin die Vorstellung verschiedener menscheitsgeschichtlicher Bewusstseinsstufen, der magischen, mythischen, beide vorperspektivisch, und der mentalen, perspektivischen. In der vierten, a-perspektivischen, erwartet er eine Überwindung von Raum und Zeit in einer Welt ohne Subjekt-Objekt-Spaltung, in offener Teilhabe am Weltganzen.

Nicht nur Scharoun hat sich auf Gebser bezogen, auch umgekehrt gibt es Äußerungen des Philosophen über den Architekten. „Scharoun“, so Gebser, „hat... die Starrheit des Fixiert-Perspektivischen auf meisterhafte und kühne Weise überwunden und neue Gestaltgebungen gewagt, die dem neuen Bewusstsein zutiefst verpflichtet sind.“ <sup>18</sup> Gebser sah also Scharoun als einen Baumeister seiner Weltzeit-Theorie. Bei anderen Urhebern hervorragender Kulturbauten mögen solche Züge nicht so deutlich ausgeprägt sein. Aber Gutbrod, Ruhnau oder Wolske traten ebenfalls für eine Auflösung starrer Raumbilder, für eine Dynamisierung der Raumerfahrung ein; Ruhnau ist der Vorstellung eines mobilen Theaters zeit seines Lebens nachgegangen.

Ein Fernbild stand diesen Architekten vor Augen: öffentliche Räume, in denen Freiheit und Regel zum Ausgleich gebracht wären; in denen der Einzelne sowohl aus seiner Vereinzelung und Vereinsamung gelöst würde wie aus der Anonymität der Masse. „Das Publikum“, heißt es in einem Exposé, das Scharoun sich von seiner Mitarbeiterin Margot Aschenbrenner schreiben ließ und der Mannheimer Wettbewerbserläuterung beilegte, „wird zur Gemeinschaft der Ergriffenen und

<sup>16</sup> Hans Scharoun. Erläuterung zum Wettbewerbsentwurf Mannheim. Februar 1953. In: Peter Pfankuch (Hg.). Hans Scharoun. Anmkg. 9. S. 223.

<sup>17</sup> J. Christoph Bürkle. Hans Scharoun und die Moderne. Ideen, Projekte, Theaterbau. Frankfurt am Main, 1986. S. 127f. - Jörg C. Kirschenmann, Eberhard Syring. Hans Scharoun. Stuttgart, 1993. S. 224.

<sup>18</sup> Kirschenmann, Syring. Hans Scharoun. Anmkg. 15. S. 12.

‚Betroffenen‘. ... Sie finden ihren Ort nicht in einem axialen Raum, überhaupt in keiner ‚Architektur‘, sondern in einer räumlichen Ordnung, die ihrer inneren Bewegung und ‚Betroffenheit‘ Ausdruck gibt... Der a-perspektivische Aspekt ist der Aspekt der Betroffenheit.“<sup>19</sup>

Gewiss laufen solche Begründungen auf eine weit überzogene Utopie hinaus. Große Kulturerlebnisse sind auch in konventionellen Räumen möglich, auch in Ruinen, Scheunen, ausgedienten Fabriken. Aber einzelnen Angehörigen dieser Generation, die gerade erst Diktatur und Krieg hinter sich gebracht und auch schuldig-unschuldig daran teil gehabt hatte, war es nicht nur um Gehäuse für Kulturerlebnisse zu tun. Es waren ihnen heilig ernst mit neuen Lebensräumen jenseits alter Abhängigkeiten, Bindungen, Einengungen. Den Mutigsten unter ihnen stand ein anderes „Menschsein“, ein erfüllteres „Stadtwesen“, eine „höhere Wahrheit und Weisheit“ im Zusammenleben der Menschen vor Augen - alles Ausdrücke Scharouns.<sup>20</sup> Als Adolf Arndt, Jurist und Politiker, die Rede zur Einweihung der Berliner Philharmonie hielt, sah er in dem Bau ein demokratisches Instrument, die „raumgeformte Wirklichkeit... einer freien und offenen Gesellschaft“.<sup>21</sup>

Was bleibt uns Zukunftsskeptikern und Pathosgeschädigten angesichts der überkommenen, oftmals gefährdeten Zeugnisse dieser Epoche? Zumindest, sie zu erhalten und uns vor Augen zu führen, was mit ihnen gemeint war. Nämlich mehr als zwei, drei angenehme Konzert- oder Theaterstunden in angemessener Umgebung. Sondern eine Einübung in eine andere, sinnhafte Lebens- und Gesellschaftsform.

---

<sup>19</sup> Ms. Margot Aschenbrenner. Akademie der Künste, Berlin, Archiv Hans Scharoun. zit.: Kirschenmann, Syring. Hans Scharoun. Anmkg. 15. S. 224.

<sup>20</sup> Kirschenmann, Syring. Hans Scharoun. Anmkg. 15. S. 224f.

<sup>21</sup> Adolf Arndt. Regel und Freiheit. Das widerspruchsvolle Geheimnis des Raumes. In: Kirschenmann, Syring. Hans Scharoun. Anmkg. 15. S. 23.