

Aufbruch in die Moderne – Reformtheater und Theaterreform

Jörg Haspel und John Ziesemer

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

I Die Denkmallandschaft der Theater- und Opernbauten in Deutschland

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

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

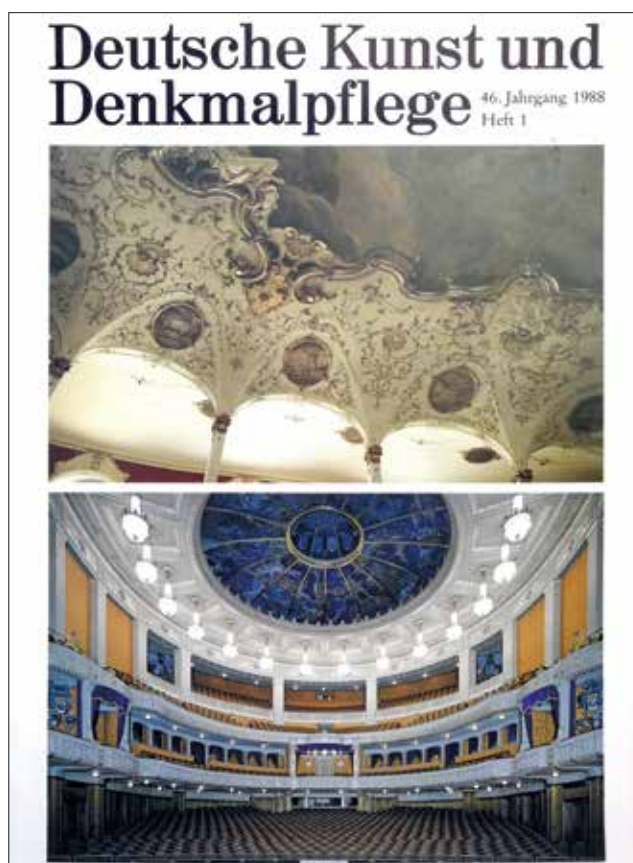


Abb. 1 Titelseite des Themenhefts „Denkmalpflege und Theater“ der Zeitschrift „Deutsche Kunst und Denkmalpflege“ (46. Jg. 1988, H. 1) der Vereinigung der Landesdenkmalpfleger in der Bundesrepublik Deutschland mit Abbildungen der restaurierten Zuschauerräume des Deutschen Schauspielhauses in Hamburg (oben)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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

II. Baukunst, Schauspielkunst und Weltkulturerbe

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

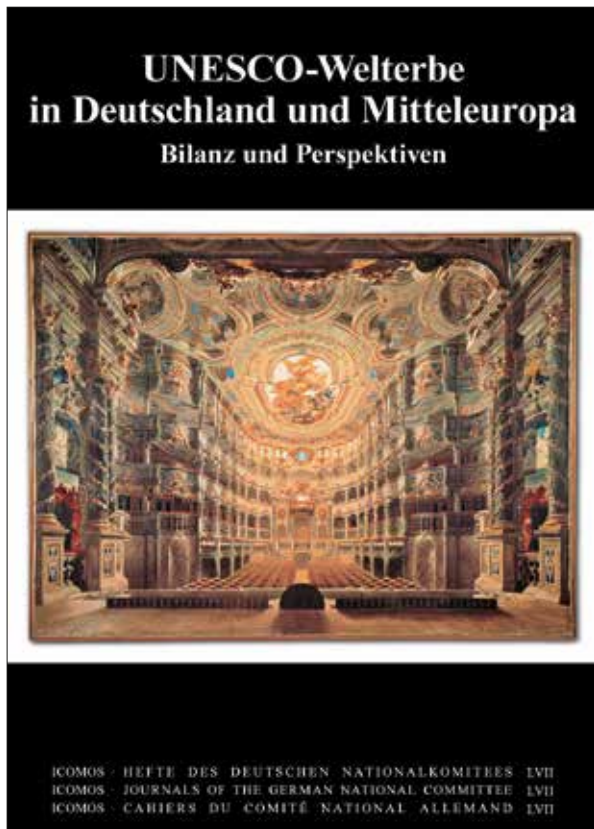


Abb. 4 Welterbestätte Markgräfliches Opernhaus Bayreuth – Cover der ICOMOS-Publikation „UNESCO-Welterbe in Deutschland und Mitteleuropa. Bilanz und Perspektiven“, Nr. XVII der Reihe „ICOMOS – Hefte des Deutschen Nationalkomitees“, 2013



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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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



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



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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

III Denkmalpflege und Denkmalnutzung historischer Theaterbauten

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

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

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

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

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

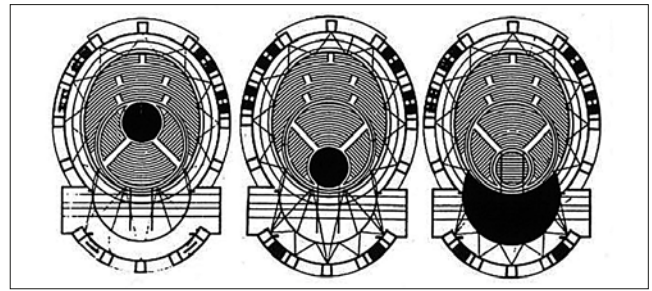


Abb. 10 Grundrissvarianten des „Totaltheaters“ von Walter Gropius und Erwin Piscator (1926/27): Die Vision eines ovalen Bühnen- und Zuschauerraums mit mechanisch-maschinell beweglichen und simultan bespielbaren Bühnen sowie der Installation einer Projektionsmaschinerie für flexible Licht- und Filmeffekte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

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

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

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

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

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

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

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

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

Bildnachweis

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

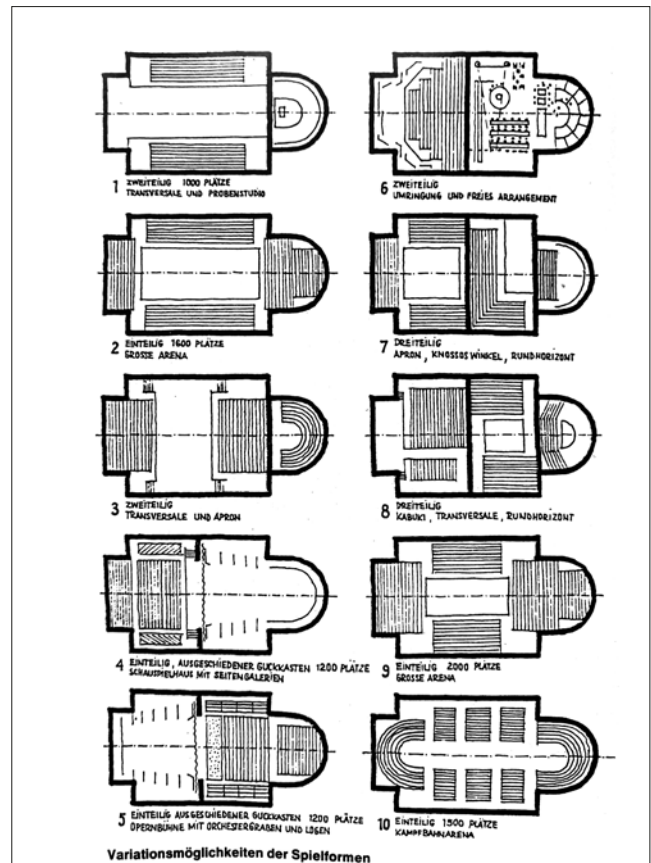


Abb. 11 Grundrissvarianten der Schaubühne Berlin: erbaut 1928 als Kino Universum nach Plänen von Erich Mendelsohn; nach Kriegsschäden 1946–52 wiederaufgebaut und umgebaut; 1978–82 Rekonstruktion des äußeren Erscheinungsbildes und Totaltransformation des Inneren nach Entwürfen von Jürgen Sawade mit variabel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

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

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

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

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

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

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