

## Wer weiß, wie man ein zeitgenössisches Theater oder ein Theater für morgen baut? Vom Auszug aus den Theaterhäusern an brachliegende Orte

Annette Menting

Peter Brook stellte die Frage, wer denn wisse, wie man ein zeitgenössisches Theater oder ein Theater für morgen baut. Ende der 1960er-Jahre sprach der Regisseur von dem leeren Raum, der als nackte Bühne für die Theaterhandlung lediglich notwendig sei (Abb. 1).<sup>1</sup> Mit der Entwicklung experimenteller Aufführungen ging zugleich ein verändertes Raumverständnis einher, da Theatermacher wie Brook die traditionelle Unterscheidung zwischen Theater und Leben beziehungsweise die starre Beziehung von Spieler und Publikum und damit auch ihre determinierten räumlichen Anordnungen und Ausstattungen aufheben wollten. Er verwies auf die Nutzung von improvisierten Orten, die an die unmittelbaren Bedürfnisse der Aufführung gut anpassbar seien.<sup>2</sup>

In diesen Kontext soll eines der bedeutendsten zeitgenössischen Theater eingebunden werden: die Berliner Schaubühne. Ihre heutige Spielstätte am Lehniner Platz ist kein originäres Theatergebäude, sondern geht auf einen Bestandsumbau für ein Theater zurück. Von hier aus werden adaptierte Spielorte und transformierte Räume verfolgt und damit zugleich die historische Entwicklung vom Auszug der Akteur:innen aus den bürgerlichen Theaterhäusern an brachliegende, nicht-theaterspezifische Orte. Denn hier, so Brook, ereignen sich mitunter „die vitalsten theatralischen Ereignisse außerhalb der legitimen Orte, die eigens dafür geschaffen sind.“<sup>3</sup>

### Schaubühne Berlin – Raumkonzept für ein „Theater der Zukunft“

Als Kollektiv-Theater 1962 gegründet, entwickelte sich die Schaubühne am Halleschen Ufer seit 1970 zu einem Ensembletheater unter der künstlerischen Leitung von Peter Stein (Abb. 2). Der Aufführungsort war ein Mehrzwecksaal der Arbeiterwohlfahrt, der sich jedoch im Lauf der Zeit für die Inszenierungen als nur bedingt nutzbar erwies.<sup>4</sup> Der Westberliner Senat wollte die Theaterarbeit des Ensembles in der Stadt weiter fördern und unterstützte 1975 die Suche nach einer geeigneteren Spielstätte. Die Theatermacher konnten seinerzeit die Eigenschaften für den neuen Raum selbst definieren: Mit einem Drei-Saal-Konzept, das flexibel auch einen großen Hallenraum ermöglichen und zugleich einen einfachen, industriellen Charakter haben sollte, unterschieden sich die räumlichen Vorstellungen von denen der Stadttheater. Die Erkundungen führten nach verschiedenen Bestandsuntersuchungen letztlich zum ehemaligen Universum-Kino am Lehniner Platz.

Zwischenzeitlich war auch eine Neubau-Studie für das brachliegende Güterbahnhofs-gelände an den Yorckbrücken



Abb. 1 *Carmen*, Oper von Georges Bizet, Regie Peter Brook, Aufführung in der Halle 6 der ehemaligen Kranfabrik Kampnagel Hamburg, 1983



Abb. 2 Schaubühne am Halleschen Ufer, Berlin, 1977, Fotograf: Harry Croner

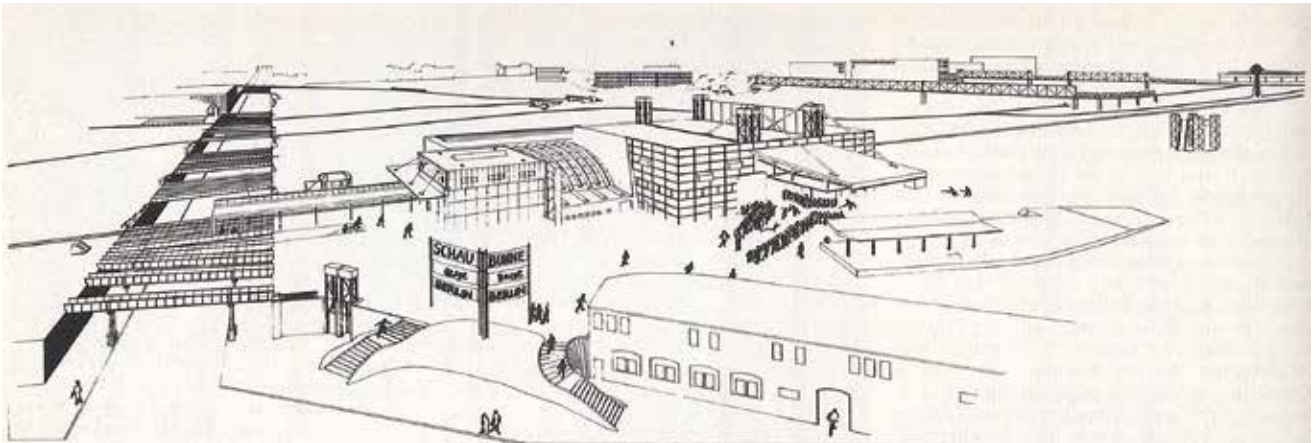


Abb. 3 Alternatives Projekt für die Schaubühne Berlin, 1976, Entwurf von Andreas Reidemeister



Abb. 4 Erich Mendelsohn, Lichtspieltheater Universum Berlin (1926–1928)

in Kreuzberg entstanden und damit nahe des Spielortes am Halleschen Ufer (Abb. 3).<sup>5</sup> Der Architekt Andreas Reidemeister beschrieb seinen Entwurf des dreiteiligen Hallenraums unter Verwendung von Industriebauteilen oder alternativ unter Wiederverwendung von Montagegerüsten des im Bau befindlichen ICC.<sup>6</sup> Angesichts des angestrebten industriellen Charakters und des Studiobühnen-Prinzips verwies er auf die französischen und englischen Spielstätten, die wenige Jahre zuvor ihren Sitz in Bestandsbauten gefunden hatten.<sup>7</sup> Die Cartoucherie in Paris-Vincennes, eine ehemalige Schießpulverfabrik, dient seit 1970 dem Théâtre du Soleil von Ariane Mnouchkine und ist bis heute in Spielbetrieb. Das Roundhouse Centre 42 in London-Camden war ein ehe-

maliger Straßenbahnschuppen, den Arnold Wesker 1964–1971 als Kulturzentrum mit Spielstätte in Gebrauch nahm.

Die Motivation, das Universum-Kino am Lehniner Platz als neue Spielstätte umzubauen, ging insbesondere auf den Erhaltungswunsch von Seiten der Architektur, Stadtplanung und der 1975, im europäischen Denkmalschutzjahr, sukzessive an Bedeutung gewinnenden Denkmalpflege zurück (Abb. 4). Das leerstehende und als abbruchreif erklärte Kinogebäude war Teil des WOGA-Komplexes (1926–1931), und mit der Umnutzung sollte einer der wenigen noch bestehenden Bauten von Erich Mendelsohn erhalten und das desolatte Areal am westlichen Ende des Kurfürstendamms aufgewertet werden. Der Architekt Jürgen Sawade konzi-



pierte den Umbau des ehemaligen Kinos zur neuen Spielstätte auf Basis der programmatischen Raumvorgaben der Theaterleute. Sie hatten die Ortswahl und den Umbauforschung anstelle eines Neubaus befürwortet, obgleich das Bauen im Bestand Einschränkungen mit sich brachte, wie etwa knappe Saalnebenflächen, schmale Foyers und kleinere Werkstatträume. Ein außerordentliches Haus der Variabilität wurde realisiert, ein Theatersaal, der vielfältige Anordnungen von Bühne und Publikum ermöglicht. Dazu ist der Einraum mittels Hubpodien-Maschinerie mit einem vollflächig beweglichen Boden ausgestattet und kann durch Rolltore in drei kleinere Säle geteilt werden. Aufgrund dieser raumtechnischen Wandlungspotenziale wurde die neue Spielstätte von Jürgen Sawade als „Theater der Zukunft“ präsentiert. Damit griff er die vorausgegangenen Theaterbau-Debatten zum „Theater von morgen“ (1964) sowie das Manifest zum multi-perspektivischen Theater von Werner Ruhnau (1968) auf.<sup>8</sup> Die Schaubühne erweist sich als einer der seltenen Theaterbauten, welche die in den 1960er-Jahren geforderten Innovationen für eine zeitgemäße Spielpraxis baulich umsetzen. Dennoch distanzierte sich der Theaterdirektor Jürgen Schitthelm von der Zukunfts-Zuschreibung und äußerte relativierend: Neu sei die Theatertechnik mit Hubpodien und Rolltoren, aber nicht das Raumprinzip. Vergleichbare Räume habe das Ensemble in dem zwischengenutzten Messepavillon und dem Filmstudio sowie bei Gastaufführungen in Nanterre bespielt.<sup>9</sup>

### Entwicklungen der Schaubühne: Bauprozess – Spielpraxis – Theaterbau

In der weiteren Entwicklung kam es zu unerwarteten Prozessen bei den Baumaßnahmen, der Spielpraxis im fertiggestellten Haus und im Theaterbau seit den 1980er-Jahren.

*Bauprozess:* Während des Bauprozesses kam es zu einem unvorhergesehenen, höheren Verlust an Originalsubstanz des Universum-Kinos, denn bei der Entkernung konnten bis auf den zylindrischen Kopfbau nicht einmal die Umfassungswände erhalten werden (Abb. 5). Angesichts der ursprünglichen Intention, den Mendelsohn-Bau vor dem Abbruch zu bewahren, führte dies zumindest zu einem unauflösbaren Widerspruch. Der Einbau der aufwendigen Theatertechnik bedeutete einen erheblichen Eingriff in die Originalsubstanz und eine weitgehende Überformung der inneren Gebäudestruktur. Demgegenüber wurde der ikonische Außenbau und das einprägsame Bild der Großstadtarchitektur nach dem Original wiederhergestellt, obgleich für diesen Zwanzigerjahre-Bau seinerzeit noch kein Denkmalstatus bestand und die Befugnisse der Berliner Denkmalpflege sich noch entwickelten.<sup>10</sup> Insofern beschreibt Sawade sein Konzept als Rekonstruktion eines Ortes der Erinnerung, das offenbar den drohenden Totalabriss zugunsten eines Historie-überschreibenden Neubaus vermieden hatte.<sup>11</sup>

*Spielpraxis:* Die dynamischen Prozesse in der Spielpraxis wurden auch bei diesem Theater wirksam und führten nach den ersten Aufführungen im neuen Haus zu Änderungen der Gebrauchswesen (Abb. 6). Bereits nach wenigen Jahren konstatierte Jürgen Schitthelm, dass „die großen raumgreifenden Aufführungen, wie man sie von uns kannte“ und



Abb. 5 Schaubühne am Lehniner Platz, Baustelle Mendelsohnbau, 20. Juli 1979, Fotograf: Jürgen Henschel

die inszenatorischen Raum-Experimente am neuen Spielort kaum stattgefunden haben; dies resultiere insbesondere aus dem Wechsel von den früheren En-suite-Aufführungen zum Repertoire-Spielbetrieb.<sup>12</sup> Obgleich die Theaterleute bei der Entwicklung des Raumkonzepts eingebunden waren, hatte sich die Praxis in der neuen Spielstätte so nicht voraussagen lassen. Eine Erläuterung zur Problematik des Theaterbaus findet sich bei Brook: Das „Theater selbst [befindet] sich in einer undefinierbaren Situation [...], so daß es für niemanden möglich ist, sie baulich umzusetzen“.<sup>13</sup> Rückblickend ist festzustellen, dass mit der Schaubühne eine Raumbühne entsprechend der performativen Wende und der Debatten aus den 1960er-Jahren realisiert wurde, dessen Potenziale in der Spielpraxis seit 1981 kaum ausgeschöpft wurden.<sup>14</sup> „Warum ist man mal aufgebrochen und wo ist man jetzt



Abb. 6 Schaubühne am Lehniner Platz Berlin im ehemaligen Universum-Kino und WOGA-Komplex (1926–1931) von Erich Mendelsohn, nach dem Umbau von Jürgen Sawade (1975–1981), Fotograf: Gianmarco Bresadola



Abb. 7 Kampnagel Hamburg – Internationale Kulturfabrik (seit 1984) in der ehemaligen Kranfabrik, Fotograf: Louis Volkmann

angekommen?“ Im Nachdenken über den Raum und seine kaum mehr genutzten beweglichen Elemente erklärt Jan Pappelbaum, der seit 2000 als Bühnenbildner langjährig mit Thomas Ostermeier an der Schaubühne arbeitet: „Es hat sich nicht eingelöst, dass die Räume jedes Mal anders aussehen: Es macht die Kunst nicht besser.“<sup>15</sup> Diese Beobachtungen zu den Prozessen von Baupraxis und Spielbetrieb führen zu der Frage, wieviel Theater Technik das zeitgenössische Theater oder das Theater für morgen braucht und gebrauchen kann?

*Theaterbau:* Angesichts der Tendenzen im Spielstätten- und Theaterbau seit den 1980er-Jahren sind im Rückblick bei der Schaubühne vorwegnehmende Aspekte zu beobachten, die nicht in den meist zitierten Spielraum-Möglichkeiten bestehen, sondern in dem Nutzen von Bestandsbauten für Spielstätten, dem Bedeutung-gewinnenden Denkmalschutz und den Revitalisierungen von Stadtquartieren durch die Ansiedlung neuer Kulturorte. Darüber hinaus entwickelten sich im potenziellen Spielraum Stadt Aneignungsprozesse, bei denen auch leerstehende Gebrauchsarchitekturen und Industriehallen als Aufführungsorte genutzt wurden. In ihren Reaktivierungen waren die Geschichten des Ortes reflektiert und zugleich Impulse für die Architektur- und Stadtentwicklung gegeben. Anstelle monokünstlerisch genutzter Häuser wie Theater gelangen nunmehr Kulturzentren in den Fokus, die Aufführungen, Ausstellungen und Bildungsangebote verbinden.

## Neue Spielstätten in Bestandsarchitekturen

Mit der Raumfindung der Schaubühne Berlin zeigt sich ein Wandel in Typologie und gestalterischem Ausdruck des Theaterbaus. Nutzungen von nicht-originären Theaterräumen hatte es bereits in den frühen Nachkriegsjahren gegeben, allerdings galten sie als Provisorien, die während des Theaterbaubooms in den 1950er- und 60er-Jahren durch neu geplante und aufwendig ausgestattete Theaterhäuser abgelöst wurden. Mit dem Haus am Lehniner Platz verhielt es sich anders, denn es wurde ein Kino umgenutzt und umgebaut, weil die Theaterleute es anstelle eines bürgerlichen Theaters wünschten. Die Um- und Zwischennutzungen von Bestand durch Gebrauch von Seiten der Kunst, Performance Arts und Theater etablierten sich seit den 1980er-Jahren, wenn auch unter ganz anderen Bedingungen von Raumerkundungen, Verhandlungen und Interventionen. Künstler:innen und Kompanien, vor allem aus der freien Szene, haben dazu beigetragen, dass brachliegende Orte der Industriekultur und verfallbedrohte Zweckbauten durch die künstlerische Arbeit weitergenutzt und damit zugleich erhalten wurden.

Die zwischenzeitlich erfolgte allgemeine Anerkennung und Förderung der freien Szene haben dazu geführt, dass mit Produktionshäusern ein neues Format zwischen Stadttheater und Freie-Szene-Spielstätte entstanden ist. Sieben Produktions- und Präsentationsorte für zeitgenössischen Tanz, Theater, Musik, Neue Medien und Performance-Kunst haben sich 2015 zum „Bündnis internationaler Produktionshäuser“ zusammengeschlossen und werden von der Beauftragten der



Bundesregierung für Kultur und Medien institutionell gefördert.<sup>16</sup> Trotz des Zusammenschlusses in einem programmatischen Bündnis sind allerdings sehr heterogene Raumsituationen, Verortungen, Entstehungszeiten und -bedingungen der Spielstätten festzustellen: Sie haben ihren Sitz jeweils in Bestandsarchitekturen, deren Spektrum ehemalige Fabrikbauten, Postgebäude, Straßenbahndepots, historische Versammlungs- und Festspielhäuser aus verschiedenen Etappen des 20. Jahrhunderts umfassen. Zudem stehen sie in unterschiedlichen urbanen Kontexten: am Stadtrand, innerhalb von Zechenarealen oder größeren Denkmalensembles, im städtischen Zentrum oder innerhalb von Wohnquartieren. Auch die Entstehungszeit der Spielstätten variiert; in den 1980er-Jahren entstanden: Kampnagel (Hamburg), Künstlerhaus Mousonturm (Frankfurt am Main), HAU Hebbel am Ufer (Berlin);<sup>17</sup> um 2000 entstanden: HELLERAU – Europäisches Zentrum der Künste (Dresden), PACT Zollverein (Essen) und tanzhaus nrw (Düsseldorf), und das 1999 gegründete FFT Düsseldorf erhielt 2021 eine neue Spielstätte.

All diese Komponenten haben unterschiedliche Transformationen des Bestands und Interventionen zur Folge. Exemplarisch angeführt seien: Kampnagel Hamburg war eine stillgelegte Kranfabrik, wurde nach der Interimsnutzung des Schauspielhauses seit 1984 Spielstätte der freien Szene und ist heute ein internationales Produktionshaus (Abb. 7) – hierzu auch der Beitrag von Amelie Deuffhard in diesem Band;<sup>18</sup> in der ehemaligen Mouson-Seifenfabrik in Frankfurt (Main)

wurde unter dem Kulturdezernenten Hilmar Hoffmann 1988 mit dem Künstlerhaus Mousonturm eine Produktions- und Spielstätte der freien Szene eingerichtet;<sup>19</sup> für PACT Zollverein<sup>20</sup> wurde die ehemalige Waschkau der stillgelegten Zeche Zollverein in Essen von Christoph Mäckler 2000 im Kontext der Gelände-Revitalisierung instandgesetzt (Abb. 8). Diese Häuser verbindet die Umnutzung durch Akteur:innen der freien Szene, sie unterscheiden sich allerdings durch ihre Umbau-Konzepte vom pragmatischen Anpassen bis zur denkmalgerechten Instandsetzung.

Die Architekturproduktion hat sich in den letzten 20 Jahren offensichtlich gewandelt, denn zunehmend sind internationale Beispiele für Transformationen und Neunutzungen als Kulturorte in den letzten Dekaden entstanden wie das SE-SC Pompeia in Sao Paulo, die Tate Modern in London und das Matadero in Madrid, die auf Stadt und Nachhaltigkeit reagieren.<sup>21</sup> Inzwischen verfolgen auch Privat- und Stadttheater Umnutzungskonzepte. So werden die eindrucksvollen Hallen der stillgelegten Montanindustrie im Ruhrgebiet seit 2002 jährlich zu Spielstätten des internationalen Festivals der Künste Ruhrtriennale. In den Großstätten haben viele Stadttheater neben dem bürgerlichen Theaterhaus auch einen ihrer Spielorte als Experimentiertheater in einer ehemaligen Werkhalle (Leipzig: Residenz für Schauspiel, München: Werkraum für Kammerspiele, Frankfurt: Bockenheimer Depot für Oper/Schauspiel u. a.). Nach den ersten Jahren an der Schaubühne erhielt die Tanzkompanie von Sascha Waltz



Abb. 8 PACT Zollverein Essen in der ehemaligen Waschkau Zollverein nach Instandsetzung (2000) von Christoph Mäckler; Fotograf: Dirk Rose



Abb. 9 Staatsoperette und Theater der jungen Generation im Kraftwerk Mitte Dresden, Umbau und Erweiterung (2016) von pfp Architekten, Fotograf: Louis Volkmann

2005 einen eigenen Aufführungsort im Kulturzentrum Radialsystem, einem ehemaligen Abwasserpumpwerk an der Spree. In Dresden wurden die neuen Spielstätten von Staatsoperette und Theater der Jungen Generationen seit 2016 auf dem Areal des Kraftwerks Mitte angesiedelt, das sich durch Umnutzung und Umgestaltung zu einem vielfältigen Kulturort entwickelt (Abb. 9). Diese Spielstätten stellen sich nicht mehr als monokünstlerisch-genutzte Solitäre heraus, sondern sind in Kulturhäuser oder -quartiere eingebunden, die von diversen Publika besucht werden. Die Nutzung von Zweckbauten und Gebrauchsarchitekturen hat sich etabliert. Allerdings unterscheiden sich die einzelnen Orte hinsichtlich der Sichtbarmachung oder Überformung von Geschichten des ehemaligen Gebrauchs; die Bauten können zu nivellierenden Kulissen werden oder die Schichten ihrer Sozial- und Kulturhistorie im Raum lesbar belassen.

### Frage nach dem Wissen um das zeitgenössische Theater

Noch einmal zur Frage von Peter Brook nach dem Wissen um das zeitgenössische Theater: Welche Räume sind erforderlich und geeignet? Brook verstand seine Aufführungspraxis als Suche nach Form im Experimentieren mit neuen Worten, neuen Beziehungen, neuen Orten und neuen Ge-

bäuden – in einer Zeit der Verschiebungen könne es keinen Weltstil für ein Welttheater geben wie für die Theater und Opern des 19. Jahrhunderts, die auf definierte Spielweisen abgestimmt waren.<sup>22</sup>

Der disziplinenübergreifende Diskurs blieb in den vergangenen Jahrzehnten aus, nachdem in den ersten Dekaden der Nachkriegszeit der Bedarf an neuen Spielstätten für die Theaterlandschaft in Deutschland weitgehend gedeckt war. Doch die Fragen zu Architektur und Raum für zeitgenössische Aufführungen sind kontinuierlich zu untersuchen und zu verhandeln unter Einbeziehung divergierender Betrachtungsweisen (Theater, Architektur, Urbanistik, Kunst, Denkmalpflege). Insbesondere im Kontext von Bestandsumbauten, Raumerkundungen und Quartiersentwicklungen besteht Bedarf für vertiefende Recherchen. Wie werden vorgefundene Räume von Seiten der Aufführung und der Architektur verhandelt, werden sie neu gelesen oder überformt? Welche Bedeutung haben die Geschichten der Orte für den Gebrauch und die Szenografie, fördern sie die Improvisation und Auseinandersetzung mit der Historizität des Ortes oder werden sie durch eine Black Box neutralisiert? Entstehen durch Bestands- und kulturelle Mischnutzungen neue Zugänglichkeiten für verschiedene Publika? Wie werden Stadt und Öffentlichkeit in die neuen Räume eingebunden? Mit diesen Fragen beschäftigt sich das Forschungsprojekt „Architektur und Raum für die Aufführungskünste“.<sup>23</sup>



**Literatur**

- Martina BAUM und Kees CHRISTIAANSE, *City as Loft, Adaptive Reuse as a Resource for Sustainable Urban Development*, Zürich 2012.
- Peter BROOK, *Der leere Raum*, Orig. 1968, dt. Ausg. Berlin 1983, 12. Aufl. 2015.
- Bündnis internationaler Produktionshäuser, *Über uns*. [https://produktionshaeuser.de/ueber\\_uns/](https://produktionshaeuser.de/ueber_uns/) (10.08.2021).
- Barbara BÜSCHER und Verena E. EITEL, *Arbeitsheft #2 PACT Zollverein Essen: Geschichte, Raumprogramm, kuratorische Konzeptionen und künstlerische Projekte, Produktionshäuser zeitgenössischer performativer Künste*, 2021, <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:14-qucosa2-743992>.
- Amelie DEUFLHARD, *Entwerfen – produzieren – transformieren, Vom Freiraum zum Zukunftsraum*, in: MAP 10 (Oktober 2019), [www.perfomap.de](http://www.perfomap.de) und [Url: https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:14-qucosa2-755050](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:14-qucosa2-755050).
- Silke KONEFFKE, *Theater-Raum, Visionen und Projekte von Theaterleuten und Architekten zum anderen Aufführungs-ort 1900–1980*, Berlin 1999, S. 414–426.
- Günther KÜHNE, *Letzter Rettungsversuch für ein Baudenkmal*, in: *Bauwelt* 1975, H. 35, S. 1006.
- Annette MENTING, *Bewegung und Dynamik in den Bauten für die Aufführungskünste. Räumliche Konstellationen und Atmosphären*, in: MAP 10 (Oktober 2019), [www.perfomap.de](http://www.perfomap.de) und <https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:14-qucosa2-755033>, S. 6–12.
- Jan Pappelbaum im Gespräch mit Annette Menting und Verena E. Eitel in der Schaubühne Berlin am 01.07.2019, unveröffentlichtes Manuskript.
- Andreas REIDEMEISTER, *Alternatives Projekt für die Schaubühne Berlin*, in: *Bauwelt* 1981, H. 37, S. 1664–1665.

- Jürgen SAWADE, *Raumtheater*, Bericht des Architekten, in: *Bauwelt* 1981, H. 37, S. 1651.
- Schaubühne am Lehniner Platz (Hrsg.), *Technical Rider*, Berlin 2009, S. 8–9.
- Jürgen SCHITTHELM, im Gespräch mit Rainer HÖYCK und Peter RUMPF, „Suche nach den Grenzen der grenzenlosen Freiheit. Fünf Jahre Berliner Schaubühne am Lehniner Platz“, in: *Bauwelt*, H. 23, 1986, S. 814–819.
- Esther SLEVOGT, *Vor Sonnenaufgang. Die 90er Jahre*, in: Harald MÜLLER und Jürgen SCHITTHELM (Hrsg.), *40 Jahre Schaubühne Berlin*, Berlin 2002, S. 88–89.
- Martin TSCHERNAK, *Theater in den Hallen*, in: *Spielorte*, hrsg. v. Deutsches Schauspielhaus in Hamburg, Hamburg 1984, S. 70–97.

**Bildnachweis**

- Abb. 1: aus: Deutsches Schauspielhaus in Hamburg (Hrsg.), *Spielorte*, Hamburg 1984, S. 88
- Abb. 2: © Stiftung Stadtmuseum Berlin (Reproduktion: Originalabzug des Fotografen auf Papier, 18,00 cm x 24,00 cm, Inv.-Nr.: SM 2013-1235)
- Abb. 3: aus: Andreas Reidemeister, Entwurf, in: *Bauwelt* 1981, H. 37, S. 1664
- Abb. 4: © Institut für Kunstgeschichte und Archäologien Europas der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg (Identnummer: 10981)
- Abb. 5: © FHXB Friedrichshain-Kreuzberg Museum (Henschel-Fotobestand, Signatur: B01\_0168\_39-41)
- Abb. 6: © Schaubühne Berlin
- Abb. 7, 9: © theaterraum, Menting
- Abb. 8: © PACT Zollverein/Foto: Dirk Rose/Bearbeitung: labor b

<sup>1</sup> „Ich kann jeden leeren Raum nehmen und ihn eine nackte Bühne nennen. Ein Mann geht durch den Raum, während ein anderer zusieht: das ist alles, was zur Theaterhandlung notwendig ist.“ BROOK, *Der leere Raum*, 1968/1983, S. 9.

<sup>2</sup> TSCHERNAK, *Theater in den Hallen*, 1984, S. 89.

<sup>3</sup> „Die Wissenschaft des Theaterbauens muss mit der Untersuchung anfangen, was die lebendige Beziehung zwischen Menschen hervorbringt... eine Epoche nach der anderen ereignen sich die vitalsten theatralischen Ereignisse außerhalb der legitimen Orte, die eigens dafür geschaffen sind.“ BROOK, *Der leere Raum*, 1968/1983, S. 84–85.

<sup>4</sup> Zur Entwicklung der Schaubühne, zu ihren Aufführungen und Spielorten für den Zeitraum 1962–1980 siehe KONEFFKE, *Theater-Raum*, 1999, S. 414–426.

<sup>5</sup> „Es wurden zahlreiche Gebäude besichtigt, die die Möglichkeit boten, für die Arbeit der Schaubühne umgebaut werden zu können. Unter diesen Gebäuden befanden sich unter anderem die Neue Welt in der Hasenheide, der Blumengroßmarkt Friedrichstraße, die alte Abfertigungshalle des Flughafens Tempelhof, die Filmbühne Wien, der Delphi Filmpalast, das Theater des Westens und das

Hebbel-Theater.“ Schaubühne, *Technical Rider*, 2009, S. 8.

<sup>6</sup> REIDEMEISTER, *Alternatives Projekt für die Schaubühne Berlin*, 1981, S. 1664–1665.

<sup>7</sup> Andreas Reidemeister, E-Mail an die Autorin vom 19.06.2019.

<sup>8</sup> „Der Theaterraum kann, und das an jedem Ort, als Zuschauer oder Bühnenbereich genutzt werden. ... Dieser Theatertyp ist in der Geschichte des Theaterbaues neu, er ist ein Theater der Zukunft.“ SAWADE, *Raumtheater*, 1981, S. 1651. In den 1960er-Jahren wurden das Vollsichttheater (Werner Harting) und das Manifest zum multi-perspektivischen Theater (Werner Ruhnau) diskutiert und Forderungen nach Innovationen zugunsten einer experimentellen Spielpraxis gestellt, vgl. *Bauwelt* (1961–1968). Mit dem Kolloquium zum „Theater von morgen“ begann 1964 ein Austausch von Theaterleuten und Architekten, der sich fortsetzte in einer IfA-Wanderausstellung 1968 zur Entwicklung des Theaterbaus in Deutschland nach 1945.

<sup>9</sup> „Das mag die Bewertung des Architekten sein. Wir haben das nie so gesehen.“ Er verweist auf Aufführungen im Messepavillon am Funkturm, im Filmstudio in

Spandau sowie auf Schaubühnen-Gastspiele im Théâtre des Amandiers in Nanterre. SCHITTHELM, *Suche nach den Grenzen*, 1986, S. 814.

<sup>10</sup> „Die Baugruppe [Kino und WOGA-Komplex] steht nicht auf der Liste der geschützten Baudenkmale, es gibt für das Kurfürstendammgebiet weder einen Bereichsschutz noch ein Ortsstatut. Wie weit das zur Zeit hausintern vorbereitete Berliner Denkmalschutzgesetz in solchem Falle helfen könnte, steht in den Sternen.“ KÜHNE, *Letzter Rettungsversuch*, 1975, S. 1006.

<sup>11</sup> „Ich rekonstruiere diesen Ort der Erinnerung“, heißt es später grübernd [sic] in Sawades Konzept für die radikale Entkernung und Umgestaltung des Kinos, „indem ich in das alte Universum ein neues Theater hineinbaue, ein Theater der Zukunft.“ SLEVOGT, *Vor Sonnenaufgang*, 2002, S. 88–89.

<sup>12</sup> SCHITTHELM, *Suche nach den Grenzen*, 1986, S. 814.

<sup>13</sup> Peter Brook sagt auf einer Pressekonferenz anlässlich der Carmen-Aufführung 1983 auf Kampnagel Hamburg (und als Plädoyer gegen den geplanten Abriss der Hallen), ein Architekt könne ein komfortables Theater bauen mit Foyers, Bars, Parkhaus und so weiter, aber nichts von alledem habe eine Beziehung zu dem emotionalen Erlebnis des Publikums. „Dies ist ein Versagen, aber nicht die Schuld der Architekten und auch nicht die Schuld der Theaterdirektoren, sondern es ist einfach eine Tatsache, daß das Theater selbst sich in einer undefinierbaren Situation befindet, so daß es für niemanden möglich ist, sie baulich umzusetzen, konkret werden zu lassen. Deswegen besteht heute die Notwendigkeit – und das ist keine Modesache, sondern eine tatsächliche Notwendigkeit – lebendiges Theater in Gebäuden stattfinden zu lassen, die in sehr kurzer Zeit an die unmittelbaren Bedürfnisse angepasst werden.“ TSCHERNAK, *Theater in den Hallen*, 1984, S. 89.

<sup>14</sup> Vgl. MENTING, *Bewegung und Dynamik in den Bauten für die Aufführungskünste*, 2019/2021, S. 6–12.

<sup>15</sup> „Eigentlich hat man eine Entwicklung über die 20 Jahre, von der ersten Zeit, in der man sagte, man stellt immer die Tribünen um und hat immer eine andere Raumsituation – damit kam das Tanztheater von Sascha Waltz eigentlich besser klar als wir, weil der Tanz dreidimensional ist von der Körperlichkeit und der Schauspieler nicht. Der Schauspieler kann immer nur in eine Richtung spielen, [...] er kann, wenn er mit dem Publikum kommuniziert, nur in eine Richtung spielen. ... Meine Erfah-

rung: Wenn man im Theater in der Kommunikation mit dem Publikum etwas erzählen oder erreichen will, muss dies nicht über den Aufwand der Raumveränderung laufen. Das macht das Theater nicht besser.“ Pappelbaum, *Gespräch* 2019.

<sup>16</sup> Bündnis internationaler Produktionshäuser, 2021.

<sup>17</sup> Ein Spielort des HAU ist der Saal am Halleschen Ufer, den die Schaubühne in den Jahren 1962–1981 nutzte.

<sup>18</sup> Vgl. DEUFLHARD, *Entwerfen – produzieren – transformieren*, 2019.

<sup>19</sup> Darüber hinaus sind auch andere Zweckbauten als Spielstätten eingerichtet wie das Bockenheimer Depot als Spielstätte von Schauspiel und Oper (ein ehemaliges Straßenbahndepot, 1988 als Interimsspielstätte genutzt von der Oper und danach vom Theater am Turm TAT) und die Kommunikationsfabrik für das Frankfurt LAB seit 2009.

<sup>20</sup> Vgl. BÜSCHER u. a., *Arbeitsheft # 2 PACT Zollverein* Essen, 2021.

<sup>21</sup> Vgl. BAUM u. a., *City as Loft*, 2012.

<sup>22</sup> „Zu einer Zeit, in der sich alles verschiebt, ist die Suche automatisch eine Suche nach Form. Die Zerstörung alter Formen, das Experimentieren mit neuen Formen: neuen Worten, neuen Beziehungen, neuen Orten, neuen Gebäuden: das gehört alles zum selben Prozess, und jede individuelle Produktion ist nur ein einzelner Schuss auf ein ungesehenes Ziel. ... Deshalb wird es auf lange Zeit hinaus bestimmt keinen Weltstil für ein Welttheater geben – wie es in den Theatern und Opernhäusern des neunzehnten Jahrhunderts der Fall war.“ BROOK, *Der leere Raum*, 1968/1983, S. 178. Er entschied sich 1974 zur Nutzung des Théâtre des Bouffes du Nord, einer zum Abbruch bestimmten Music Hall (1876), und vermied Modernisierungen, da ein perfekt restauriertes Theater unangenehm wirken und seine Ausdruckskraft und hundertjährigen Spuren verlieren könne.

<sup>23</sup> Das von der DFG geförderte Forschungsprojekt „Architektur und Raum für die Aufführungskünste“ wird von Barbara Büscher und Annette Menting geleitet. Nach der 1. Phase (2016–2021) widmet sich die 2. Phase (2021–2024) Häusern und Orten künstlerisch-kultureller Mischnutzungen. Dabei werden Konversions-Areale und -Ensembles in Fallstudien untersucht wie das Produktionshaus Kampnagel Hamburg und das Kraftwerk Mitte Dresden, zu denen Veröffentlichungen für 2023 vorbereitet werden.