

«Aura» und moderne Architektur: Ein Widerspruch?

Gemeinhin gelten «Aura» und «Sakralität» nicht als vorrangige Eigenschaften von Bauten der Moderne. Dies geht wesentlich auf die (Selbst-)Stilisierung der Moderne durch ihre Architekten und Interpreten zurück, die besonders den «sachlichen» und «funktionalen» Charakter der Bauten hervorhoben und zugleich jegliche Form von Auratisierung bestritten. Adolf Behne, einer der frühen Programmatiker des modernen Bauens, sah 1923 den sachlichen Charakter von Architektur in ihrem Ursprung begründet: Die ersten Bauten des Menschen hätten «rein funktionalen Charakter» gehabt und seien damit «ihrem Wesen nach Werkzeuge» gewesen.¹ Auch wenn die Begriffe «Aura» und «Funktionalität» gewiss kein Gegensatzpaar bilden, so fällt doch auf, dass Behne keinerlei Hinweise auf eine irgendwie geartete Aufladung von modernen Bauten gibt. Doch auch spätere Forschungsarbeiten vertraten ähnliche Positionen: Wenn etwa Sylvia Stöbe 1999 annahm, dass erst mit dem Aufkommen der Postmoderne eine «erneute Aufwertung mythologisch-esoterischer und emotionaler d.h. sinnlicher Elemente» einher gegangen sei, dann sprach sie implizit der Architektur der Moderne auratische Qualitäten ab.² Mein Aufsatz geht hingegen von der These aus, dass Bauten der Moderne sehr wohl auratisch aufgeladen sein können, dass sie als *besondere* Orte dem Alltäglichen enthoben sind, wie ich am Beispiel von Theaterbauten der Nachkriegszeit nachweisen möchte. In einem zweiten Schritt verfolge ich darüber hinaus die These, ob und inwiefern es dabei auch baugattungsspezifische Strategien der Auratisierung gibt.³

Der Architekt Werner Ruhnau, einer der führenden deutschen Theaterentwerfer nach 1945, bezeichnete Theater ebenso wie Museen und Kirchen als «Altäre». Kulturbauten waren für ihn «Bühnen für heilige, sinngebende Spiele», darstellende Künstler fungierten dabei als «ästhetische Priester».⁴ Ruhnau bezeichnete Theatergebäude auch als «ästhetische Kirchen» und unterschied sie von den «Religionskirchen».⁵ Diese Parallelisierung von Sakralbau und Theater ist für die Frage der Auratisierung insofern relevant, als Sakralbauten in jedem Fall eine Aura, eben eine «sakrale» Aura zugesprochen wird. So legt jede behauptete Analogie zwischen den Baugattungen die Frage nahe, ob auch die «ästhetischen Kirchen», also Theaterbauten, auratische Qualitäten haben können, analog zu den «Religionskirchen». Als Arbeitsdefinition des Aurabegriffs dient im Folgenden die Formulierung Peter M. Spangenberg's aus dem Handbuch *Ästhetische Grundbegriffe*, in dem er zum Stichwort «Aura» festhielt, es handle sich dabei dem Alltagssprachlichen Verständnis nach um «eine diffuse, im naturwissenschaftlichen Sinne nicht objektivierbare, oft jedoch intensiv empfundene physisch-materielle «Ausstrahlung», die einen Wahrnehmungsgegenstand zu umgeben scheint». Begriffe wie «Atmosphäre» und «Charisma» seien dabei als partielle und säkularisierte Synonyme des Aurabegriffs anzusehen.⁶

Der komplexen Natur des Phänomens «Aura» entsprechend werden im Folgenden Positionen aus unterschiedlichen Disziplinen als Argumentationsgrundlage herangezogen: Sowohl die philosophischen Thesen Gernot Böhmes zur Atmosphäre als auch die religionswissenschaftliche Sicht Mircea Eliades auf «Das Heilige und das Profane» müssen als grundlegende Forschungen berücksichtigt werden.⁷ Dem Wesen des Theaters als Versammlungsstätte entsprechend sind zugleich Untersuchungen aus der Perspektive der Soziologie ein notwendiges Instrument, etwa in dem Forschungen Georg Simmels auf den Theaterbau bezogen werden.⁸

Zur Vermeidung von «Aura»

An den Anfang meiner Überlegungen möchte ich eine Antithese stellen: Es gibt mehrere Indizien, die dafür sprechen, allen Bauten der Nachkriegszeit eine «Aura» abzusprechen. Zunächst könnte man mit Blick auf ihr vergleichsweise geringes Alter bezweifeln, ob ihnen «historische Tiefe» zukommt. Dieses Kriterium hatte Gernot Bohme als wesentliches Merkmal für die Atmosphäre von Stadtbildern reklamiert.⁹ Folglich müsste auch für Einzelbauten gelten, dass ihnen Atmosphäre oder Aura umso eher zugesprochen werden kann, je älter sie sind. Den «Alterswert» hatte bereits 1903 Alois Riegl als ein wesentliches Kriterium für die kunstgeschichtliche Bedeutung eines Bauwerks benannt und dabei «religiöse Gefühlswerte» in einen engen Zusammenhang mit der Konstitution von «Alterswert» gestellt.¹⁰ Diese «religiösen Gefühlswerte» müssen als Äquivalent zur «Sakralität» und damit als enge Verwandte der Begriffe «Atmosphäre» und «Aura» gelten, die erst später in die kunsthistorische Debatte eingeführt worden sind.

Darüber hinaus haben die Entwerfer moderner Theaterbauten viel unternommen, um ihren Bauten keine «Aura» zukommen zu lassen. Sie erreichten dies vor allem durch Abkehr von herkömmlichen, im bürgerlichen Theaterbau des 19. Jahrhunderts verfestigten Würdeformeln und Erkennungszeichen wie Säulenvorbauten, oftmals in Kombination mit reichem Dekor und der Verwendung von Naturstein als Fassadenmaterial. Nach dem Zweiten Weltkrieg lehnten Theaterarchitekten zudem bildliche Darstellungen weitestgehend ab, die Theaterbauten bis um die Jahrhundertwende mit einem üppigen bildungsbürgerlichen Programm überzogen hatten. Dieses bestand aus allegorischen Darstellungen, Porträts von Dichtern und Komponisten, oft in Verbindung mit (lateinischen) Inschriften, die die Bestimmung des Gebäudes markiert hatten. Solche Gestaltungselemente hatten zugleich eine distanzschaffende und damit potenziell auratisierende Wirkung: Denn es gab und gibt nicht nur diejenigen Betrachter, die ihren Bildungskanon bestätigt sahen, da sie die Inschriften und Darstellungen zu entschlüsseln vermochten, so dass sich ein Zugehörigkeitsgefühl mit gewissen elitären Zügen einstellte. Daneben gab es auch eine Vielzahl von Betrachtern, die das nicht konnte und kann, und bei der sich ein Gefühl von Ehrfurcht oder Nicht-Zugehörigkeit, der *Ferne* einstellte, die Walter Benjamin in seinem Kunstwerk-Aufsatz bereits 1936 als so charakteristisch für die Erzeugung von Aura bezeichnet hatte. Dort beschrieb Benjamin das Phänomen «Aura» als «ein sonderbares Gespinnst aus Raum und Zeit: einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag».¹¹ Ähnliche distanzschaffende Effekte konnten Freitreppen entfalten, die Theatergebäude im 18. und 19. Jahrhundert vielfach gekennzeichnet hatten: Sie konnten den Eindruck des Entrückten, des Herrschaftlichen, des Privilegierten erzeugen. Solche Mechanismen funktionieren bis heute, wie am Beispiel des ehemaligen Schauspielhauses am Berliner Gendarmenmarkt



1 Karl Friedrich Schinkel, *Königliches Schauspielhaus*, Berlin 1818–1821, Grafik, 1821.

(1818–1821, Architekt K.F. Schinkel, Abb. 1) und seiner regelmäßigen Verwendung bei Musikpreisverleihungen zu sehen ist: Die Freitreppe, die im normalen Betrieb des Hauses nicht genutzt wird, dient zu solchen Preisverleihungen als repräsentativer Eingang mit rotem Teppich, der die Treppe als eine stark ‹zugangsbeschränkte› Zone markiert und damit das Gebäude auratisiert.

Innen und Außen, oder: Die ‹Schwelle› in der philosophischen Debatte

Theaterentwerfer nach 1945 kehrten von diesen Formeln weitgehend ab: Der Zugang zu den meisten Theaterbauten erfolgte nicht mehr über Treppenanlagen, sondern oftmals ebenerdig, ganz wesentlich aus der Absicht, einen Eingang zu schaffen, der Schwellenängste abbauen sollte.¹² Diese Absicht wurde etwa im Fall des Mannheimer Nationaltheaters (1955–1957, Architekt Gerhard Weber) zusätzlich betont durch die Fortführung des Bodenbelags des Vorplatzes ins Gebäudeinnere (Abb. 2, 3): Das Foyer im Erdgeschoss geht – unterstützt durch seine großflächigen Glasfronten – weitestgehend eine Einheit mit dem städtischen Umraum ein. Vor allem bei Dunkelheit, wenn das Foyer sowie der umgebende Straßenraum künstlich beleuchtet sind, tritt die gläserne Raumhülle kaum in Erscheinung und der Besucher kann sich als Bestandteil einer städtischen Gesellschaft fühlen, die auf einem urbanen Platz zusammengekommen ist. Der durchlaufende Bodenbelag trägt zu diesem Eindruck ganz wesentlich bei. Gerade mit einem solchen Verzicht auf eine ‹Schwelle› ist ein wesentliches Moment von Auratisierung genommen. Auf die Bedeutung von Schwellen als Mittel einer Distinktion von Innen und Außen hatte



2 Gerhard Weber, *Nationaltheater*, Mannheim 1955–1957, bauzeitliche Postkarte.



3 Gerhard Weber, *Nationaltheater*, Mannheim 1955–1957, Detail der Glasfassade, Titelblatt *Bauwelt* 1957, Heft 22.



4 Harald Deilmann, Max von Hausen, Ortwin Rave, Werner Ruhnu, *Stadttheater Münster*, 1952–56, Fotografie 1956.

der Philosoph und Religionswissenschaftler Mircea Eliade in seiner Untersuchung *Das Heilige und das Profane* hingewiesen. Der Text erschien 1957 und damit im Jahr der Eröffnung des Mannheimer Nationaltheaters:¹³ Eine natürlich zufällige, aber vielleicht sinnhafte Koinzidenz, zumal im selben Jahr 1957 der Aufsatz «Brücke und Tür» des Berliner Soziologen Georg Simmel erstmals in Buchform erschien.¹⁴ Auch Simmel setzte sich intensiv mit der Frage von trennenden und verbindenden Funktionen – eben am Beispiel von Brücke und Tür – auseinander und damit auch mit der Bedeutung der Schwelle. Der Architekt des Mannheimer Theatergebäudes berührte also mit der schwellenlosen Gestaltung des Foyers eine in der philosophischen Debatte hochaktuelle Frage.

Material und Identität

Die Auflösung von Schwellen und Raumgrenzen ist ein Hauptmotiv im Theaterbau der 1950er Jahre. Dies belegt neben dem Mannheimer Nationaltheater das Gebäude des Stadttheaters in Münster, das als erster moderner Theaterbau der Bundesrepublik nach dem Zweiten Weltkrieg gilt (Abb. 4). Sinnfälligerweise widmete die Zeitschrift *Glasforum*, die sich vorwiegend mit der Verwendung von Glas in der Architektur und Raumgestaltung beschäftigte, 1956 dem Theaterneubau einen längeren Beitrag. Ein komplexes Ensemble aus gläsernen Foyers und Wandelgängen – teils um die ruinösen Überreste eines Vorgängerbaus herum gruppiert – ermöglicht vielfältige Ausblicke und Durchblicke zwischen Innen- und Außenraum. Zudem zeichnet sich die gerundete Rückwand des Zuschauersaals sichtbar durch die Glasflächen hindurch ab. Diese Wand war ursprünglich mit rotem Brokatstoff bezogen, also dem Material, das eigentlich für die Innenausstattung von bürgerlichen

Theatersälen im 19. Jahrhundert favorisiert wurde (Bühnenvorhang, Wandbespannungen, Sitzbezüge). Im Münsteraner Theater aber wurde das Innere buchstäblich nach Außen gekehrt, so als würde man ein Kleidungsstück «auf links» krempeln: Die Architekten ironisierten herkömmliche Würdeformeln dadurch regelrecht und führten sie ad absurdum. Denn im Inneren des Zuschauersaales dominierten preiswerte Materialien wie Bastmatten als Rangbrüstungen und schlichte, funktional wirkende Stahlrohrsitze, die jeden Charakter des Vornehmen und Gedeiegen vermieden. Sie entführten den Zuschauer gerade nicht in eine enthobene, in diesem Sinne «auratisierte» Kunstwelt, wie es die prunkvollen Opern- und Theatersäle bis zum Anfang des 20. Jahrhunderts getan hatten.

Umgekehrt können gerade moderne Baumaterialien eine Aura konstituieren, wie das Beispiel des Theaters in Gelsenkirchen zeigt (1956–1959, Architekt Werner Ruhнау, Abb. 5). Der scheinbar schwebende, weiße Kubus aus Glas und Stahl sticht vor der Silhouette der rauchenden Schlote und der rußgeschwärtzten Umgebung des Ruhrgebietes strahlend rein hervor. Insbesondere auf einem bauzeitlichen Foto, das Ruhнау selbst für eine Publikation ausgewählt hatte, erscheint das Gebäude seiner Umgebung eigentümlich entrückt.¹⁵ Doch neben solchen kontrastierenden Aspekten gibt es mit der Wahl der Materialien Glas und Stahl auch ein integrierendes Moment; beide Baustoffe kamen verstärkt im Industriebau zur Anwendung. Als frühes Beispiel für einen modernen Industriebau in Deutschland kann das Fabrikgebäude des Spielwarenherstellers Steiff von 1903 gelten, das gewisse formale und strukturelle Verwandtschaft mit der Stahl-Glas-Konstruktion des Gelsenkirchener Theaters aufweist. Offensichtlich sollte auch die Materialität des Theaterbaus den industriellen Charakter der Region aufgreifen, denn Gelsenkirchen war nicht nur ein Hauptstandort der Stahlproduktion des Ruhrgebiets, sondern auch der Glasindustrie.¹⁶ Damit wurde gewiss auf die Inszenierung von Hochkultur, von Traditionsverbundenheit verzichtet, hingegen das Werksmäßige und Industrielle betont und damit lokale Identität bekräftigt.¹⁷ Diese Gleichzeitigkeit von kontrastierenden und integrierenden Momenten ist nichts anderes als die von Benjamin beschriebene Kopräsenz von Ferne und Nähe, die Aura konstituiert.¹⁸



5 Werner Ruhнау, *Theater Gelsenkirchen*, 1956–1959, bauzeitliche Fotografie.

Dinge in der Vitrine

Insbesondere das Baumaterial Glas erweist sich dabei als höchst ambivalent in der Erzeugung von Aura. Vordergründig hat Glas eine enthüllende Funktion, es offenbart, es zeigt, es ermöglicht Ein- und Ausblicke, kurz: es eignet sich als Zeichen für gesellschaftliche und politische Transparenz, für Egalität und ist besonders in der Bundesrepublik als Metapher für politische Bauten bemüht worden.¹⁹ Doch Glas hat eine ambivalente Funktion, wie Jean Baudrillard in seiner Untersuchung *Le système des objets* 1968 hervorgehoben hatte. Am Beispiel einer Vitrine legte er dar, dass Glas zwar enthüllt, aber zugleich verhüllt: Dinge in einer Vitrine, also hinter Glas, sind einerseits nah und einsehbar. Zugleich aber sind die Dinge dem unerwünschten Kontakt entzogen – so Baudrillard –, sind unerreichbar, nicht greifbar und damit entrückt, ja oftmals durch Spiegeleffekte des Glases gar nicht sichtbar.²⁰ Bezogen auf die gläsernen Theaterfoyers, die ja mit ihrer häufig kubischen Form und der Aufständerung durchaus den Charakter einer Vitrine haben, ist damit Nähe und Ferne zugleich erzeugt, also erneut jenes Wechselspiel, das Walter Benjamin als konstitutiv für die Erzeugung von Aura bezeichnet hatte (Abb. 5).

Diese gleichzeitige Präsenz von Ferne und Nähe, wie sie durch Glasfassaden erzeugt werden kann, wird in vielen Fällen durch die städtebauliche Lage von Theaterbauten der Nachkriegszeit begünstigt. Sie entstanden in der Regel als Solitärbauten in prominenter Lage, wie das Beispiel Mannheim zeigt: Hier steht das Nationaltheater auf einem großen Platz und ist aus größerer Distanz zu sehen als die meisten Gebäude der dicht bebauten Mannheimer Innenstadt (Abb. 2). Insbesondere aus einem unmittelbar angrenzenden, landschaftlichen Park heraus entsteht der Eindruck von Ferne, da das Theater regelrecht als Blickpunkt inszeniert ist. Je näher man dem Gebäude kommt, umso offener, ja «nahbarer» erscheint es durch den schwellenlosen Zugang und das vollverglaste Erdgeschoss.

Das Prinzip einer Auratisierung durch Freistellung, durch Isolierung ist für Theatergebäude insofern anspielungsreich, als ähnliche Methoden auch in der Bühnenkunst selbst angewendet werden: Wie anders sollte man eines der Bühnenbilder interpretieren, das Karl Friedrich Schinkel 1815 für *Die Zauberflöte* entworfen hatte und das die Königin der Nacht völlig isoliert auf einer Mondsichel unter einem Sternenhimmel zeigt, ihre «Aura» scheint geradezu durch die kuppelartige Sternformation visualisiert.²¹

Aufladung durch Beiwerk

Ein ganz anderes, ebenfalls auratisierendes Mittel möchte ich ebenfalls am Beispiel des Mannheimer Nationaltheaters aufzeigen: Im Foyer befindet sich eine Inschriftentafel, die die Geschichte des Theaters resümiert (Abb. 6). Unter anderem findet sich der Hinweis, dass Schillers Drama *Die Räuber* im Vorgängerbau des Nationaltheaters uraufgeführt wurde. Auch wenn sich dieser Bau nicht an der Stelle des heutigen Theaters befand, so betont die prominent platzierte Tafel doch die historische Verwurzelung des Theaters und formuliert implizit einen Geltungsanspruch. Dazu wird die «Aura» des Dramas und ihres berühmten Autors mit dem heutigen Gebäude in Verbindung gebracht.

Eine solche Methode der Auratisierung durch «Beiwerk» nutzt also beispielsweise Inschriften, die zur gebauten Wirklichkeit hinzutreten und diese in einem neuen Licht erscheinen lassen.²² Dieselbe Funktion kann das kollektive Gedächtnis übernehmen: Wenn etwa im allgemeinen Bewusstsein – mindestens der Mannheimer



6 Gerhard Weber, *Nationaltheater*, Mannheim 1955–1957, Inschriftentafel im Foyer, Fotografie 2015.

Bevölkerung – verankert ist, dass Schillers *Die Räuber* im dortigen Nationaltheater uraufgeführt wurde, bräuchte es die Inschrift nicht einmal, um das Gebäude auratisch aufzuladen. Zu fragen wäre, ob solches «Beiwerk» zwangsläufig den Verweis auf historische Begebenheiten enthält, oder ob es auch Inschriften oder Bildwerke geben kann, die ein Gebäude auratisch aufladen, ohne *historische* Bedeutsamkeit zu reklamieren. In jedem Fall muss eine Beobachtung Gernot Böhmes aus dem Jahr 2006, die er für den Sakralbau gemacht hatte, auf den Profanbau übertragen werden. Böhme schrieb, dass der sakrale Charakter (sprich: die Aura) von Kirchenbauten unter anderem aus «Insignien» resultiere, aus religiösen Symbolen wie Fresken oder Inschriften. In diesem Fall ist ein ähnliches Prinzip auch beim Theaterbau zu beobachten.²³

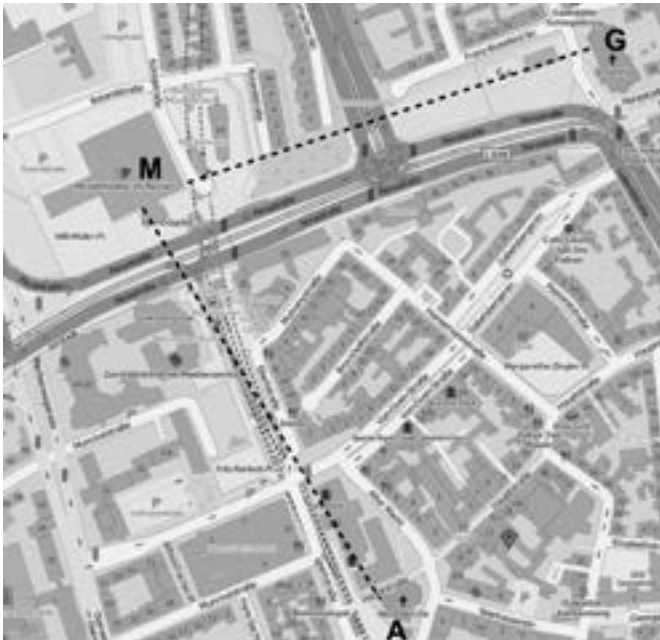
Theater und Stadt

Theaterbauten können also in einem zum Sakralbau analogen Verfahren auratisiert werden. Begünstigt wird die Möglichkeit durch die strukturelle Verwandtschaft beider Baugattungen, wie die parallelen Wortbildungen «ästhetische Kirche» und «Religionskirche» nahe legen. Diese enge Verwandtschaft von Theaterbau und Kirchen bekräftigte zeitgenössisch bereits der Intendant des Mannheimer Nationaltheaters Hans Schüler in der 1957 erschienenen Festschrift zur Eröffnung des Hauses: Kirchen und Theater sollten, so Schüler, «an Schwerpunkten einer Stadt errichtet werden, [...] um auch alle Einwohner ständig zu ermahnen, daß es Werte gibt, die über aller Vernunft liegen.» Dabei müsse, so Schüler, eine Kirche

Symbol der Erhebung der Seelen zu Gott, ein Theater der Ausdruck der Festlichkeit auf kultischem Urgrund sein. [...] Zuschauerraum und Bühne sollen eine von der Außenwelt abgeschlossene «Cella» sein, in der man sich fern vom Lärm und Treiben des Alltags auf bequemen Sitzen still verhält.²⁴

Schüler bekräftigt die Verwandtschaft also schon durch die Übernahme des Begriffs *Cella* für den Theaterbau, ein Terminus, der eigentlich den Hauptraum eines antiken griechischen oder römischen Tempels bezeichnet. Unbestreitbar ist die Vergleichbarkeit beider Bautypen auf formaler und funktionaler Ebene: Sowohl in der Kirche wie im Theater ist eine Gemeinschaft von Rezipienten den Akteuren gegenübergestellt, deren Sicht- und Hörbarkeit meist durch ein erhöhtes Podium (Altarbereich / Bühne) sichergestellt wird. Die Analogien zwischen Kirche und Theaterbau spiegeln sich bis in den allgemeinen Sprachgebrauch hinein, demzufolge eine Zuschauerschaft auch als *Theatergemeinde* bezeichnet wird.

Enge Bezüge zwischen Kirchen und Theaterbauten konnten aber auch gezielt hergestellt werden, etwa durch städtebauliche Mittel. So steht das Theater Gelsenkirchen in besonderer räumlicher Beziehung zu zwei wichtigen Kirchen der dortigen Innenstadt – einer protestantischen und einer katholischen (Abb. 7). Sichtbeziehungen ergeben sich aus dem Foyer heraus zunächst entlang der Längsachse des Theatergebäudes auf die Altstadtkirche. Zudem sollte das Foyer auch nach Osten ursprünglich eine Glasfassade erhalten, so dass sich ein Sichtbezug entlang der Querachse des Foyers auf die Georgskirche ergeben hätte.²⁵ Diese drei Bauten bildeten wichtige Höhendominanten im Norden der Gelsenkirchener Altstadt; die besondere Bedeutung von «ästhetischen Kirchen» und «Religionskirchen» wurde so evident und trug zu einer auratischen Aufladung des Theaterbaus bei.



7 Stadtplan Gelsenkirchen mit achsialen Beziehungen zwischen Theater Gelsenkirchen (heute: Musiktheater im Revier, M), Altstadtkirche (A) und St. Georg (G).

Rituale

Die Auratisierung von Theatergebäuden ist aber nur verständlich vor dem Hintergrund der Auratisierung des Theaterspiels, also von dem Geschehen im Theatergebäude. Nach Überzeugung des französischen Philosophen Roland Barthes ist das Theaterspiel stark mit sakralen Charakter aufgeladen, da die Bühnenkunst nach seiner Lesart mythische Ursprünge hatte: Sie entsprang dem antiken Dionysoskult, wie Barthes in seinem 1965 veröffentlichten Essay zum griechischen Theater festhielt. Das antike Theater bewegte sich nach seiner Überzeugung zwischen zwei Polen: Einem religiösen, der Mythologie; und einem weltlichen, der Philosophie.²⁶ Wenn man solche rituellen oder sakralen Ursprünge des Theaterspiels annimmt, dann machen sie das Wesen der darstellenden Künste aus und sind bis in die Gegenwart wirksam. Dies kann man in Anlehnung an die Thesen Mircea Eliades festhalten, der konstatierte, dass auch in einer zunehmend profanisierten Welt die religiösen Ursprünge von Dingen oder Ritualen nachwirken und selbst der säkularisierte Mensch sich dieser religiösen (oder mythischen) Ursprünge erinnert. Eliade nennt das Beispiel der Grundsteinlegung oder des Richtfestes beim Hausbau, zwei Zeremonien, die teils bis heute stark formalisiert sind und nach Eliades Meinung den rituellen und damit letztlich sakralen Ursprung der jeweiligen Handlung offenbaren.²⁷ Entsprechendes gilt für den Besuch von Theatervorstellungen, der ebenfalls stark ritualisiert ist. Als wesentliches Kennzeichen von Ritualen nennt Eliade das Tabu, also Handlungsgebote oder -verbote. Welche Räume aber sind stärker mit Handlungsgeboten oder -verboten behaftet als Theaterbauten und Opernhäuser, unabhängig davon, ob es sich um moderne Bauten oder historische Spielstätten handelt? Wann, wie lange und wo man sitzt, wann und wie laut man sprechen darf, wann man klatscht, wann man den Zuschauerraum betritt oder verlässt, wann und wo man innerhalb des Theatergebäudes trinkt oder isst, all das ist in höchstem Maße festgelegt, ja ritualisiert. Wie streng diese Festlegungen sind, zeigt sich an den starken Sanktionen, denen der Theaterbesucher im Falle einer Nichtbeachtung ausgesetzt ist.

Ferne und Nähe: Ein Ausblick

Zusammenfassend möchte ich festhalten, dass ich am Beispiel des Theaterbaus der Nachkriegszeit einerseits Versuche der Auravermeidung beobachte, zugleich aber verschiedene Methoden und gestalterische Mittel für eine auratische Aufladung konstatieren möchte. Auratisierung kann einerseits durch Materialien und ihre Oberflächen erzeugt und gesteuert werden, insbesondere in Kombination mit Formgebung: So können die Baustoffe Stahl und Glas im Theaterbau auf dem Wege formaler Gemeinsamkeiten Assoziationen mit Industriebauten hervorrufen und damit eine bestimmte Art der zeichenhaften und folglich auratischen Aufladung erzeugen. Besonders Glas scheint sich für eine Auratisierung zu eignen, da sein ambivalenter Charakter die Gleichzeitigkeit von Enthüllen und Verbergen, von Ferne und Nähe ermöglicht.

Das Verhältnis von Ferne und Nähe ist weiterhin für die städtebauliche Lage von Theatergebäuden von besonderer Bedeutung: Oft sind sie so platziert, dass sie aus größerer Distanz gesehen werden können als andere Bauten, und mit dieser Ferne im Zusammenspiel mit einer öffentlichen Zugänglichkeit – also Nähe – wäre ein Merkmal von Auratisierung im Sinne Benjamins gegeben. In jedem Fall wird Aura in den Theaterbauten der Nachkriegszeit stärker über eine Raumerfahrung und Raumwahrnehmung erzeugt als im Theaterbau des 19. und frühen 20. Jahr-

hundreds, in dem Aura stärker über den Intellekt – nämlich durch Inschriften oder Bildprogramme – konstituiert wurde. Dennoch blieben diese Mechanismen auch nach dem Zweiten Weltkrieg aktiv, insofern Auratisierung auch dann noch über ‚Beiwerk‘ erzeugt wird: Inschriften, Texte, kollektives Gedächtnis, und damit teils immaterielle Faktoren tragen zur Konstitution von Aura bei.

In weiteren Schritten gälte es zu untersuchen, inwiefern auch das ritualisierte und auratisch aufgeladene Geschehen in einem Theater auf das Gebäude ausstrahlt, in dem es stattfindet. Inwiefern kann also eine zusätzliche Auratisierung über die genannten Mittel hinaus erfolgen? Schließlich wäre zu fragen, ob die beschriebenen Strategien der Auratisierung auch auf andere Bauaufgaben übertragbar sind.

Ein Gewinn der hier skizzierten Überlegungen für die Analyse von Architektur liegt darin, dass durch die Frage nach Aura und Atmosphäre potenziell Bauten in Bezug gesetzt werden, die vordergründig wenig gemeinsam haben, aber ähnliche Strategien der Aufladung verfolgen. So werden Bauten vergleichbar, die auf einer tieferen, strukturellen Ebene Gemeinsamkeiten aufweisen, ohne auch vordergründig formale oder «stilistische» Ähnlichkeit aufzuweisen.²⁸ Moderne Theaterbauten sind damit nicht nur mit anderen (modernen) Theaterbauten in Beziehung zu bringen. Anhand des Phänomens ‚Aura‘ und seiner Konstituenten werden Theaterbauten potenziell mit Kirchen, mit politischen Bauten oder mit profanen Versammlungsstätten wie Sportstadien vergleichbar. Daraus ergibt sich ergänzend zu einem klassischen architekturhistorischen ein grundsätzlicher Erkenntnisgewinn: Der Fokus wendet sich weg von einer historisch-vertikalen Analyse von Einzelwerken innerhalb der vorgeblich linear verlaufenden Entwicklung einer Bauaufgabe, sondern ermöglicht anhand der konkreten Fragestellung nach dem Phänomen ‚Aura‘ eine strukturelle, eine horizontale Les- und Vergleichbarkeit.

Anmerkungen

1 Adolf Behne, *Der moderne Zweckbau* [1923], Berlin 1926, S. 9.

2 Sylvia Stöbe, *Chaos und Ordnung in der modernen Architektur*, Potsdam 1999 (zugl. Univ. Kassel, Habil.-Schr. 1999), S. 93.

3 Die hier vorgestellten Überlegungen stelle ich derzeit im Rahmen des von mir geleiteten DFG-Forschungsprojekts «Spiel-Räume der Demokratie. Theaterbau in der Bundesrepublik Deutschland 1949–1975» an der Freien Universität Berlin an.

4 Dorothee Lehmann-Kopp, «Der Raum, das Spiel und die Künste. Interview mit Werner Ruhнау», in: *Werner Ruhнау. Der Raum, das Spiel und die Künste*, hg. v. d. Stadt Gelsenkirchen, Berlin 2007, S. 17–134, hier S. 99.

5 Diese Begriffe verwendete Ruhнау auf einer öffentlichen Führung durch das Theater Gelsenkirchen am 10. Dezember 2012, Mitschrift des Verfassers. Mit dem Begriff der «ästhetischen Kirchen» griff Ruhнау eine Formulierung Hölderlins auf. Vgl. Friedrich Hölderlin, «An den Bruder. Homburg. d. 4 Jun. 1799», in:

ders., *Sämtliche Werke*, hg. v. Friedrich Beissner, Stuttgart 1954, Bd. 6, S. 326–332, hier S. 330.

6 Peter M. Spangenberg, «Aura», in: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, hg. v. Karlheinz Barck u. a., Stuttgart u. Weimar 2000, Bd. 1, S. 400–416, hier S. 400–401.

7 Vgl. Gernot Böhme, *Architektur und Atmosphäre*, München 2006; Mircea Eliade, *Das Heilige und das Profane. Vom Wesen des Religiösen*, Frankfurt a. M. 1990 (Reinbek bei Hamburg 1957).

8 Vgl. Georg Simmel, «Brücke und Tür» (1909), in: ders., *Brücke und Tür. Essays des Philosophen zur Geschichte, Religion, Kunst und Gesellschaft*, Stuttgart 1957, S. 1–7.

9 Vgl. Böhme 2006 (wie Anm. 7), S. 134.

10 Alois Riegl, *Der moderne Denkmalkultus. Sein Wesen und seine Entstehung*, Wien u. Leipzig 1903, S. 9.

11 Walter Benjamin, «Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit» (Erste Fassung 1936; zweite Fassung

1936–39), in: ders., *Gesammelte Schriften, Bd. II-2*, hg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schwepenhäuser, Frankfurt a.M. 1974, S. 431–508, hier S. 440.

12 Praktische Überlegungen wie Barrierefreiheit spielten bei diesen gestalterischen Entscheidungen eine untergeordnete Rolle. Viele Theaterbauten der Nachkriegszeit verfügen zwar über einen schwellenlosen Zugang zur Eingangshalle, aber nicht über Aufzüge, mit denen man von dort aus in Foyers und Zuschauersaal gelangen könnte.

13 Eliade 1957/1990 (wie Anm. 7), S. 26. Wenig später beschäftigte sich auch der Philosoph Otto Friedrich Bollnow in seiner Abhandlung *Mensch und Raum* mit dem Problem der Schwelle in einem eigenen Unterkapitel. Vgl. Otto Friedrich Bollnow, *Mensch und Raum*, Stuttgart 2010 (Stuttgart 1963), S. 157–158.

14 Vgl. Simmel 1909/1957 (wie Anm. 8). Ursprünglich war der Text 1909 nur in einer Tageszeitung veröffentlicht worden, vgl. Georg Simmel, «Brücke und Tür», in: *Der Tag. Moderne illustrierte Zeitung* Nr. 683, Morgenblatt vom 15. September 1909, Illustrierter Teil Nr. 216, S. 1–3.

15 Vgl. Werner Ruhnau, *Versammlungsstätten*, hg. v. d. Deutschen Bauzeitschrift, Gütersloh 1969 (DBZ-Baufachbücher 6), S. 102.

16 Vgl. u.a. *Glas- und Spiegel-Manufactur A.G. Gelsenkirchen-Schalke 1873–1948* [Festschrift zum 75-jährigen Firmenjubiläum], o. Ort, o. Jahr [Gelsenkirchen 1948].

17 Einen vergleichbaren Versuch hatte Hans Schwippert beim Wiederaufbau der Kirche St. Engelbert in Mülheim an der Ruhr 1952/53 unternommen, indem er Stahlrohre der nahe gelegenen Rheinischen Röhrenwerke als Stützen verwendete. Die Stützen waren damit «in der Pfarre» hergestellt worden, wie Schwippert selbst betonte. Vgl. Hans Schwippert, «Wiederaufbau der Kirche St. Engelbert Mülheim/Ruhr.» Typoskript, vermutlich 1959, zit. in: *Hans Schwippert 1899–1973. Moderation des Wiederaufbaus*, hg. v. Gerda Breuer, Pia Mingels, Christopher Oesterreich, Berlin 2010, S. 393.

18 Vgl. Benjamin 1936/1974 (wie Anm. 11), S. 440.

19 Beginnend mit Hans Schwipperts Plenarsaal des Deutschen Bundestages in Bonn (1949, Abriss 1986) reicht die Kontinuität bis in die politischen Bauten der Berliner Republik: So kennzeichnen große Glasflächen auch noch die derzeit im Bau befindliche Erweiterung des Marie-Elisabeth-Lüders-Hauses (Architekt Stephan Braunfels) im Berliner Regierungsviertel. Zur Transparenz in politischen Bauten vgl. Deborah Ascher Barnstone, *The Transparent State. Architecture and Politics in Postwar Germany*, London 2005.

20 Jean Baudrillard, *Das System der Dinge. Über unser Verhältnis zu den alltäglichen Gegenständen*, Frankfurt a.M. 1991 (Paris 1968), S. 55.

21 Vgl. Karl Friedrich Schinkel, Wolfgang Amadeus Mozart, *Die Zauberflöte, Entwurf zur Sternenhalle im Palast der Königin der Nacht, 1815, Staatliche Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett*, SM 22c.121.

22 Der Neubau des Mannheimer Nationaltheaters wurde am 175. Jahrestag der Uraufführung der *Räuber* eingeweiht, wie der Untertitel der Eröffnungsfestschrift hervorhob: *Das neue Nationaltheater. Festschrift zur Eröffnung des neuen Mannheim Nationaltheaters am 175. Jahrestag der Uraufführung der «Räuber»*, hg. v. Claus Helmut Drese, Mannheim 1957.

23 Vgl. Böhme 2006 (wie Anm. 7), S. 150.

24 Hans Schüler, «Die geistige Aufgabenstellung für den Neubau des Nationaltheaters», in: *Nationaltheater 1957* (wie Anm. 22), S. 153–160, hier S. 159.

25 Vgl. «Wettbewerbsentwürfe Stadttheater Gelsenkirchen 1955/58», in: *architektur wettbewerbe. Heft 25: Theater und Konzerthäuser*, ausgewählt v. Rolf Schmalor, Stuttgart 1958, S.44–55, hier S. 49.

26 Vgl. Roland Barthes, «Das griechische Theater», in: ders., *Der entgegenkommende und der stumpfe Sinn*, Frankfurt a.M. 1990, S. 69–93, hier S. 81.

27 Vgl. Eliade 1957/1990 (wie Anm. 7), S. 53.

28 Bereits 1931 hatte Hans Sedlmayr eine ähnliche Abkehr von einer reinen Formengeschichte angemahnt: Die kunstgeschichtliche Analyse dürfe sich nicht auf den Vergleich vordergründig «ähnlicher» Objekte beschränken, sondern müsse Kunstwerke und Bauten nach ihren wesensmäßigen, strukturellen Eigenschaften vergleichen, um zu einem vertieften Verständnis zu gelangen. Vgl. Hans Sedlmayr, «Zu einer strengen Kunstwissenschaft», in: *Kunstwissenschaftliche Forschungen, Bd. I*, Wien 1931, Wiederabdruck in: ders., *Kunst und Wahrheit. Zur Theorie und Methode der Kunstgeschichte*, Hamburg 1958, S. 35–70, hier S. 36f.