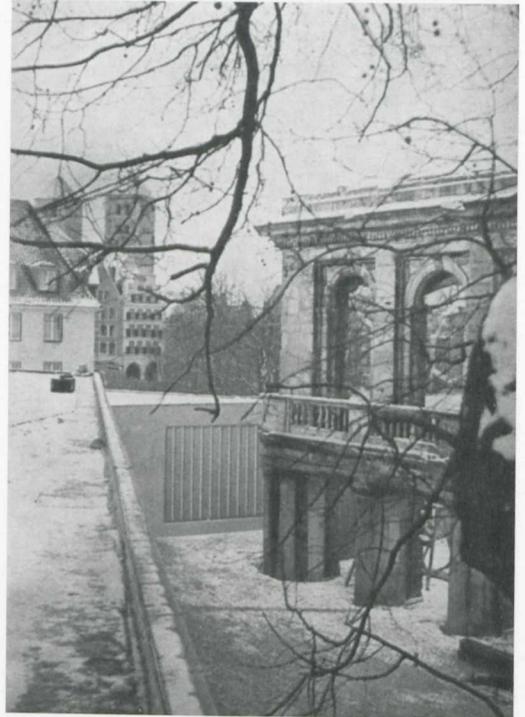


Claudia Blümle und Jan Lazardzig

Öffentlichkeit in Ruinen

Zum Verhältnis von Theater, Architektur und Kunst in den 1950er Jahren

Am 4. Februar 1956 wird in Münster der erste vollständig moderne Theaterneubau der Bundesrepublik eingeweiht. Der Ausgangspunkt des von Harald Deilmann, Max von Hausen, Ortwin Rave und Werner Ruhнау entworfenen Theaterbaus ist die Idee, die Ruine des Vorgängerbaus als »lebendige Kulisse«¹ im Innenhof des Theaters stehen zu lassen (Abb. 1). Krieg und Zerstörung als Voraussetzung des Neubaus sollen hier sicht- und erfahrbar bleiben. Eingefasst durch den modernen Theaterbau, artikuliert die begehbare Ruine emphatisch die Notwendigkeit einer neuen Gesellschaft. Die transparenten Fassadenelemente des schräg in den städtischen Raum gekeilten Baukörpers lassen die in Foyer und Treppenhaus nach außen hin sichtbaren Zuschauer als Teil dieser neuen Gesellschaft erscheinen (Abb. 2). Gleichzeitig vermag das aus dem Foyer blickende Theaterpublikum den öffentlichen Platz vor dem Prospekt einer Stadtsilhouette zu erfassen. Für die Frontseite des Theaters erschuf Norbert Kricke eine *Raumzeitplastik* aus Stahldraht, die einen Kontrapunkt zur Ruine im Hof herstellt (Abb. 3). Erhöht und schwebend können die weißen Linienformationen, die dem architektonischen Winkel der Eingangssituation folgen, über den Vor-



[1] Die Ruine des Romberger Hofes im Innenhof der neuen Städtischen Bühnen, in Münster, Aufnahme von Heinz Koschinski, in: *das neue theater in münster. Festschrift zur Eröffnung des Hauses*, Münster 1956, S. 123.



[2] Harald Deilmann, Max von Hausen, Ortwin Rave und Werner Ruhнау: Städtische Bühnen Münster, 1956, in: Vernekoehl, Wilhelm (Hg.): *Das schöne Münster. Die Städtischen Bühnen*, Münster 1956, o.P.

1 Ruhнау, Werner: *Der Raum, das Spiel und die Künste*, Berlin 2007, S. 26. Zum Stadttheaterbau in Münster siehe Anton Henze: »Das neue Stadttheater in Münster«, in: *Glasforum*. Nr. 3 (1956), S. 2–7 (in diesem Band S. 208–217). Jäger, Falk: »In der Pause spielen die Zuschauer«, in: Schreiber, Mathias (Hg.): *Deutsche Architektur nach 1945*, Stuttgart 1986, S. 40–42; Stadtarchiv Münster (Hg.): *Theater tut not. Zum kulturellen Neubeginn in Münster 1945 bis 1956. Dokumentation*, Münster 1996; Resing, Volker: *Der Theaterneubau in Münster. Kulturpolitische Konflikte 1949–1956*, Münster 1999; Stefan Rethfeld: »Ein Manifest des Neubeginns«, in: Hnilica, Sonja; Jäger, Markus und Sonne, Wolfgang (Hg.): *Auf den zweiten Blick. Architektur der Nachkriegszeit in Nordrhein-Westfalen*, Bielefeld 2010, S. 133–140.



[3] Norbert Kricke: *Raumzeitplastik*, 1955–56, Stahldraht, weiß gestrichen, Länge: 9 m, Eingangsbereich der Städtischen Bühnen Münster. Mit freundlicher Genehmigung von Frau Sabine Kricke-Güse.

platz hinaus in den öffentlichen Raum hineingreifen. Im Zentrum einer durch Wiederaufbau- und Restaurationswillen geprägten Stadt setzt der lichte Baukörper mit der Raumplastik hiermit eine ungewohnte Form der Offenheit und eine neue Art der Öffentlichkeit in Szene.²

Theaterbauten kommt innerhalb der deutschen Nachkriegsarchitektur ein symptomatischer Stellenwert zu, da sie als öffentliche Bauten immer auch einer bestimmten Idee von Öffentlichkeit Gestalt verleihen.³ Mitte der 1950er Jahre waren in beiden

deutschen Staaten über hundert Theater und Konzertgebäude, Stadthallen und Kulturpaläste restauriert, modernisiert und neu errichtet worden. Zeitgleich findet der Auftrag zur bildenden Kunst im Kontext dieser öffentlichen Bauten einen Aufschwung durch die neue Kunst-am-Bau-Regelung.⁴ So sind jeweils für die Situation in den Eingangshallen, Theaterkassen, Foyers oder vor dem Theater auch Kunstwerke vorgesehen. In der Theaterarchitektur wie in der Kunst am Theaterbau wird dabei ein – oftmals widerspruchsvoller – Wille zum Aufbau der Gesellschaft sichtbar.⁵ Die Neu- und Wiederaufbauten der Theater erscheinen vielerorts als Reklamationen kultureller Identität, als Behauptungen von Kontinuität und Normalität sowie als Orte der Realitätsflucht.

Die ›Öffentlichkeit in Ruinen‹ steht für einen öffentlichen Raum, der angesichts der materiellen wie immateriellen Zerstörungen des Krieges ein architektonisch und künstlerisch gleichsam neu zu definierendes Terrain darstellt – aber sie beschreibt auch die historischen Bedingungen, unter denen

land, Bonn 1971; Hoelle, Eckehard: *Theaterbau in der BRD*, München 1977; Messelken, Karlheinz: »Sonderfall Bundesrepublik Deutschland – Neubau einer Theaterlandschaft«, in: International Federation for Theatre Research (Hg.): *Theatre Space / Der Raum des Theaters. Eine Untersuchung der Wechselwirkungen zwischen Raum, Technik, Spiel und Gesellschaft*, München 1977, S. 109–124; Johannsen, Rolf: »Theaterbau nach 1945 – Das Ende vom Anfang. Eine Bestandsaufnahme«, in: *Opernwelt*, 40.8, 1999, S. 21–28; Koneffke, Silke: *Theater-Raum. Visionen und Projekte von Theaterleuten und Architekten zum anderen Aufführungsort 1900–1980*, Berlin 1999, S. 215–313; Meyer, Christine: *Kulturpaläste und Stadthallen der DDR. Anspruch und Realität einer Bauaufgabe*, Hamburg 2005, S. 238–258. Zur internationalen Situation Mitte der fünfziger Jahre siehe Aloï, Roberto: *Architettura per lo spettacolo*, Milano 1958; Schubert, Hannelore: *Moderne Theaterbau. Internationale Situation, Dokumentation, Projekte, Bühnentechnik*, Stuttgart u.a. 1971.

4 Vgl. zur Kunst-am-Bau-Regelung in den 1950er Jahren den Beitrag von Petra Hornig in diesem Band, S. 233–239.

5 Zum widerspruchsvollen Status moderner Architektur und Kunst in den fünfziger Jahren vgl. Damus, Martin: »Moderne Kunst in Westdeutschland 1945–1959. Versuche, Vergangenheit und Gegenwart rückwärtsgewandt zu bewältigen und die Moderne in Harmonie zu vollenden«, in: Breuer, Gerda (Hg.): *Die Zähmung der Avantgarde. Zur Rezeption der Moderne in den 50er Jahren*, Basel 1997, S. 25–42; Georg Bollenbeck: »Die fünfziger Jahre und die Künste: Kontinuität und Diskontinuität«, in: ders., Gerhard Kaiser (Hg.), unter Mitarbeit von Edda Bleek: *Die janusköpfigen 50er Jahre. Kulturelle Moderne und bildungsbürgerliche Semantik III*, Wiesbaden 2000, S. 190–213.

2 Kähler, Gerd: »Inszenierte Öffentlichkeit«, in: Wilfried Dechau (Hg.): *... in die Jahre gekommen. Wiederbesuche von Kulturbauten der Nachkriegszeit*, Stuttgart 1998, S. 39–44.

3 Zum Theaterbau der Nachkriegsjahre in Bundesrepublik und DDR vgl. u.a. Institut für Auslandsbeziehungen (Hg.): *Modern Theater Architecture in Germany – Theaterbau in Deutschland nach 1945. Vorwort von Alfred Simon*, Stuttgart 1968; Storck, Gerhard: *Probleme des modernen Bauens und die Theaterarchitektur des 20. Jahrhunderts in Deutsch-*

Öffentlichkeit theoretisch gedacht wird.⁶ Parallel zu der ästhetischen Neubestimmung in Theater, Architektur und Kunst entsteht am Frankfurter Institut für Sozialforschung Jürgen Habermas' Analyse zum *Strukturwandel der Öffentlichkeit* (publiziert 1962).⁷ Seine Untersuchung, die selbst auf der Bestimmung eines historischen Wandels von Öffentlichkeitsvorstellungen basiert, beschreibt und analysiert die Medien öffentlicher Kommunikation. Organisation, Vertrieb und Konsum von Büchern, Zeitschriften und Tagespresse werden hier vor allem in den Blick genommen. Kommunikation bedeutet bei Habermas stets gelingende Kommunikation, ein Verstehen wird somit zur Voraussetzung jedes Missverstehens. Obwohl Habermas insgesamt einen Niedergang der bürgerlichen Öffentlichkeit im neunzehnten Jahrhundert diagnostiziert, hält er – auch als Reaktion auf die Erfahrung von NS-Diktatur und Weltkrieg – emphatisch an der Möglichkeit ihres Gelingens fest.⁸ Habermas' Blick auf die Geschichte der Öffentlichkeit rückt zugleich ihren konstruktiven Charakter in den Vordergrund, ein Gemachtsein, an dem künstlerische Strategien und architektonische Praktiken maßgeblich beteiligt sind.

Historisierung und Neubeginn

Die Ruine, die skulptural freigehalten in das Münsteraner Theater eingebunden ist, lenkt die Aufmerksamkeit auf einen historischen Zusammenhang kriegsbedingter Zerstörung, in dem die moderne Architektur selbst steht (Abb. 4).⁹ Auf diese Weise bringt sie ein Verständnis von Architektur hervor, das sich nicht auf die räumliche und funktionale Dimension beschränkt, sondern auch die zeitliche Dimension berücksichtigt. So markiert die Ruine als »Zeichen der Zeit«¹⁰ die materiell bedingte Vorläufigkeit und die geschichtliche Einbettung des Baus. Die Avanciertheit dieser architektonischen Entscheidung wird deutlich etwa vor dem Hintergrund von Walther Schmidts 1949 erschienener Schrift *Bauen mit Ruinen*, in der die architektonischen Möglichkeiten im Umgang mit Ruinen systematisiert werden.¹¹ Schmidt schlägt vor, »erstens:



[4] Ruine des Romberger Hofes, Neubrückenstraße, in: Stadtdachiv Münster (Hg.): *Theater tut not. Zum kulturellen Neubeginn in Münster 1945 bis 1956. Dokumentation*, Münster 1996, S. 9.

6 In seinem Beitrag für den I. Deutschen Kulturkongress »Über die Unteilbarkeit der deutschen Kultur«, der vom 16. bis 18. Mai 1951 in Leipzig stattfindet, macht Bertolt Brecht auf einen symptomatischen Zusammenhang sichtbarer und unsichtbarer Zerstörungen aufmerksam. Er spricht sein Unbehagen aus, welches den raschen Wiederaufbau der Theater nach Kriegsende begleitet. Während nämlich die äußeren Zeichen nationalsozialistischer Herrschaft – sichtbar in den zerstörten Theatern – mittlerweile weitgehend beseitigt seien, würde die Ruinierung der Theaterkunst selbst gar nicht bemerkt werden, denn der »Verfall der Kunstmittel« sei mit einem »Niedergang der Beurteilung« einhergegangen. Brecht, Bertolt: »Rede auf dem gesamtdeutschen Kulturkongress in Leipzig«, Mai 1951, in: *Theaterarbeit*, Dresden, Berliner Ensemble (Hg.), 1952, S. 7.

7 Habermas, Jürgen: *Strukturwandel der Öffentlichkeit, Untersuchungen zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft. Mit einem Vorwort zur Neuauflage 1990*, Frankfurt a.M. 1990.

8 Habermas schildert die Nachkriegsgesellschaft als Entstehungshintergrund seiner Studie in einem Interview mit Detlef Horster. Siehe Horster, Detlef: *Jürgen Habermas. Eine Einführung*, Frankfurt a.M. 1998, S. 97ff.

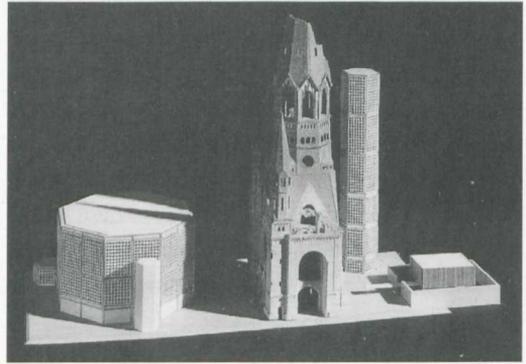
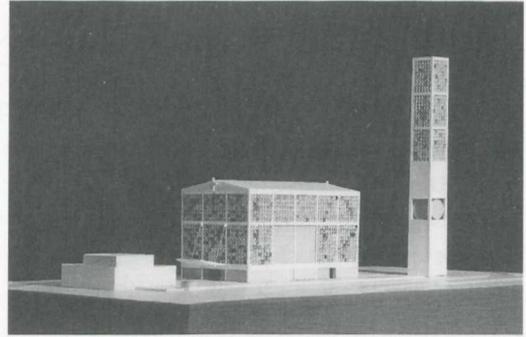
9 Vgl. Frank, Hartmut: »Trümmer – Traditionelle und moderne Architekturen im Nachkriegsdeutschland«, in: Schulz, Bernhard (Hg.): *Grauzonen – Farbwelten. Kunst und Zeitbilder 1945–1955*, Berlin 1983, S. 43–83; Pesch, Joachim: »Die gebremste Sachlichkeit der Nachkriegsarchitektur. Zum Städtebau und zur Architektur der 50er-Jahre«, in: Georg Bollenbeck, Gerhard Kaiser (Hg.): *Die janusköpfigen 50er Jahre*, a.a.O., S. 143–169.

10 Vöckler, Kai: *Die Architektur der Abwesenheit. Über die Kunst, eine Ruine zu bauen*, Berlin 2009, S. 11.

11 Schmidt, Walther: *Bauen mit Ruinen. Gestaltungsfragen bei der Einbeziehung von Ruinen kriegszerstörter bedeutender alter Bauwerke in neuen Bauzusammenhängen*, Ravensburg 1949.

sie zu beseitigen, *zweitens*: sie in möglichst Annäherung an den alten Bestand auf- und auszubauen, *drittens*: sie als Ruinen zu erhalten und *viertens*: sie in neue Bauzusammenhänge einzubeziehen.«¹² Die vom Verfasser selbst angefertigten Zeichnungen führen beispielhaft vor, wie dieselbe Ruine in einer natürlichen Landschaft und in einem städtischen Umfeld unterschiedlich wirken kann. Das vielleicht bekannteste Beispiel für eine in den modernen Bau als Memorialzeichen eingegliederte Ruine – die neue Berliner Gedächtniskirche aus dem Jahr 1961 von Egon Eiermann (dem Lehrer der Münsteraner Architekten von Hausen und Ruhnu) – geht nicht auf den Entwurf des Architekten, sondern auf die Vorgabe der städtischen Auftraggeber zurück (Abb. 5).¹³

Angesichts der Energie, mit der nach Kriegsende Instandsetzung und Wiederaufbau der zerstörten Theater vorgenommen werden, scheint es beinahe, als ob das politisch-ästhetische Heilsversprechen der Nationaltheateridee des 18. Jahrhunderts, zusammenzuführen, zu vereinen, aufzurichten, nichts von seiner Verheißung eingebüßt hat – ja sogar eine neue Relevanz erfährt. So ist das erste vollständig wiederaufgebaute Theater ausgerechnet der Nationaltheaterbau in Weimar. Doch nicht nur in der DDR, in der die Phase der »nationalen Traditionen« in der Architektur mit ihrer Forderung nach historisierenden Elementen bis zum Ende der fünfziger Jahre für den Bau von Theatern und Kulturpalästen verbindlich bleibt, erfolgt der Wiederaufbau in tradierten Bahnen.¹⁴ 1952 beschreibt der Theaterkritiker der ZEIT, Johannes Jacobi, den übermächtigen



[5] Überarbeiteter Wettbewerbsbeitrag 1957 und Planungsstand 1958 im Modell, in: Annemarie Jaeggi (Hg.): *Egon Eiermann 1904–1970. Architect and Designer. The Constraints of Modernism*, New York 2004, S. 174.

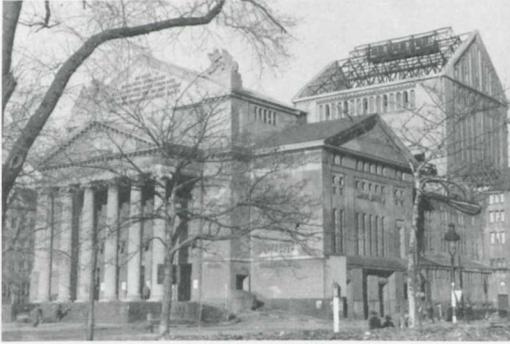
Hang zum Wiederaufbau in der Bundesrepublik als Symptom einer gesellschaftlich weit verbreiteten Verdrängung: »Theaterbauten der Restauration sind Zugeständnisse an eine Gesellschaftsschicht, die sich selbst und ihre äußeren Lebensverhältnisse »wiederherstellen« möchte, als ob nichts gewesen sei; sie sind Zeugnisse einer Restauration, die den Schwerpunkt des Theaters von der Bühne in den Zuschauerraum verlagert hat.«¹⁵ (Abb. 6). Erich Kirchhoffs Frage etwa, an welche Traditionen ein »Theaterbau der Zukunft« (1948) anzuknüpfen und von welchen er sich abzusetzen habe, ist zunächst für die Baupraxis kaum von Belang. Eine Umsetzung der unter Theaterarchitekten und Theoretikern regelrecht fetischisierten Raumbühne (Peter Behrens,

12 Vöckler: *Die Architektur der Abwesenheit*, a.a.O., S. 4.

13 Siehe Kappel, Kai: »Raster vs. Ruin. The Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche in Berlin«, in: Jaeggi, Annemarie (Hg.): *Egon Eiermann (1904–1970). Architect and Designer. The Continuity of Modernism*, Ostfildern 2004, S. 50–58.

14 Zu den Kulturbauten der DDR und der »nationalen Tradition« in den fünfziger Jahren siehe Hain, Simone, Stephan Stroux und Michael Schroedter (Hg.): *Die Salons der sozialistischen Kulturbauten in der DDR*, Berlin 1996; Hartung, Ulrich: *Arbeiter- und Bauerntempel. DDR-Kulturhäuser der fünfziger Jahre*, Berlin 1997 und Meyer, Christine: *Kulturpaläste und Stadthallen der DDR. Anspruch und Realität einer Bauaufgabe*, Hamburg 2005.

15 Jacobi, Johannes: »Theaterbauten der Restauration«, in: *Die Neue Stadt*, Nr. 7 (1952), S. 278–280. (In diesem Band S. 42–45).



[6] Wiederaufbau des Stadttheaters in Duisburg 1951, in: *Baumeister 5* (1951), S. 304.

Heinrich Tessenow, Walter Gropius) findet allenfalls auf dem Papier statt.¹⁶ Die ebenso rast- wie ratlose (Theater-)Bautätigkeit der frühen 1950er Jahre ist von einem häufig anzutreffenden Wiederaufbauschema bestimmt: das »Bühnenhaus und die übrigen Betriebsräume werden in einem quergelagerten Block [zusammengefasst], vor den dann das Zuschauerhaus als Repräsentationsplastik gestellt wird.«¹⁷ Der Bruch mit diesem Repräsentationsmodell des 19. Jahrhunderts, der sich etwa in den Wettbewerben für die neu zu errichtenden städtischen Theater in Kassel (1952), Mannheim, Münster (1953) und Gelsenkirchen (1954) dokumentiert, vollzieht sich im Zuge einer historischen Re-Evaluierung der Bauform Theater.¹⁸ Zahlreiche Architekturzeitschriften bieten in den fünfziger Jahren Themenhefte zum Theaterbau, in denen es regelmäßig zu einer Historisierung der Bauaufgabe kommt (Abb. 7a–h).

Einen markanten Schauplatz für die historische Situierung des aktuellen Baugeschehens stellt das 5. Darmstädter Gespräch (23.–25. April 1955) dar,

das unter der Leitung des Darmstädter Dramaturgen Egon Vietta Möglichkeiten und Grenzen des zeitgenössischen Theaters erörtert.¹⁹ Jenseits von inszenierungsbezogenen Fragen zu Drama, Schauspiel und Regie werden historische Kontinuitäten und Brüche der Institution Theater hier auf architektonischer, struktureller und medialer Ebene virulent. So kommt es im Laufe des dreitägigen Gesprächs zu kontrovers geführten Diskussionen um den Sinn des Subventionssystems, das vielfach als Fortschreibung des Hoftheaterwesens gesehen und als Epitome des Niedergangs gewertet wird (Abb. 8). Die Geschichtlichkeit der Theatersituation wird ferner greifbar in einer latent vorhandenen Angst, das Theater sei der medialen Konkurrenz zum Fernsehen nicht gewachsen.²⁰ Im Zentrum der Historisierung steht aber der Theaterbau. So bildet die unter der wissenschaftlichen Leitung des Kunsthistorikers Werner Hegemann durch den Bauhausschüler Roman Clemens errichtete Ausstellung »Theaterbau« auf der Mathildenhöhe (vom 23. April bis 26. Mai 1955) einen zentralen Referenzpunkt der dreitägigen Veranstaltung.²¹

Der entwicklungsgeschichtlich angelegte Ausstellungs-Parcours, der mit prähistorischer Höhlengravur beginnt, mündet ein in das Wettbewerbsgeschehen der bundesrepublikanischen Nachkriegsgegenwart.²² Hier wird einerseits die

16 Vgl. zu den Entwürfen für variabel bespielbare Raumtheater in der Nachkriegszeit den Beitrag von Silke Koneffke (in diesem Band S. 51–71).

17 Störck: *Probleme des modernen Bauens und die Theaterarchitektur des 20. Jahrhunderts in Deutschland*, a.a.O., S. 274.

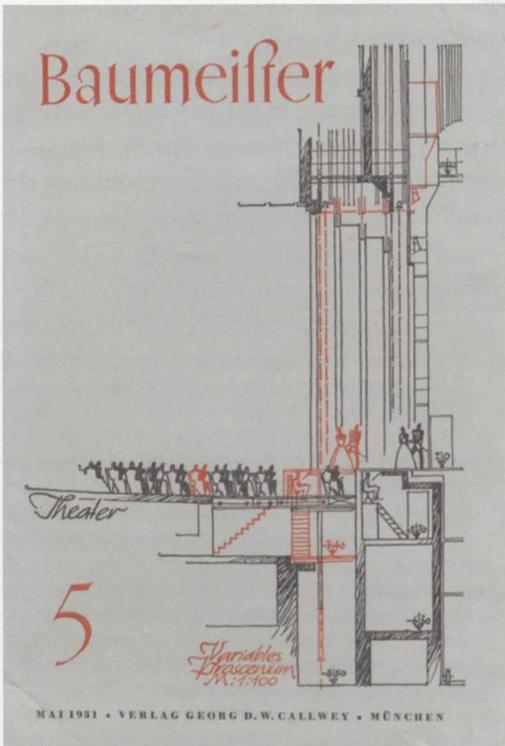
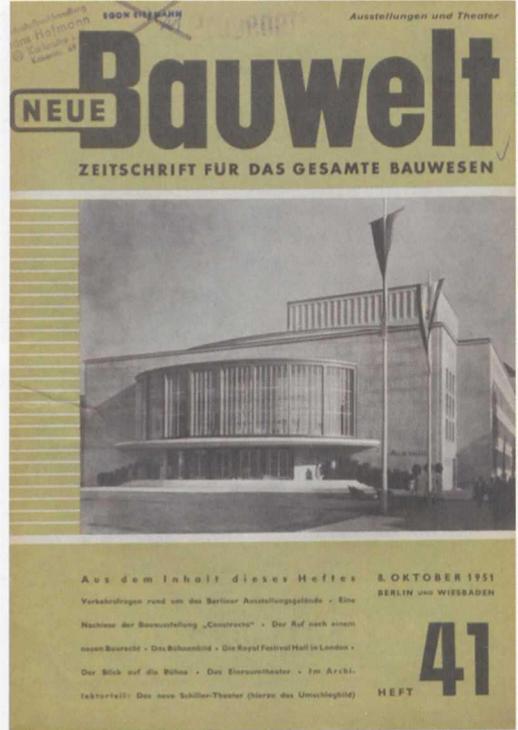
18 Zu den Wettbewerben in Kassel, Mannheim und Gelsenkirchen vgl. Bürkle, Christoph J.: *Hans Scharoun und die Moderne. Ideen, Projekte, Theaterbau*, Frankfurt a.M. 1986, S. 130–141 sowie Thilo Hilpert: *Mies van der Rohe im Nachkriegsdeutschland – Das Theaterprojekt Mannheim 1953*, Leipzig 2001.

19 Vgl. die zusammenfassende Sendung des Hessischen Rundfunks vom 17. Mai 1955 auf der diesem Band beiliegenden DVD.

20 Siehe Seibert, Peter: »Versorgung der Massen mit Kultur?« Anmerkungen zur Fernsehgeschichte von Theater in den 50er-Jahren«, in: Bollenbeck, Georg; Kaiser, Gerhard (Hg.): *Die janusköpfigen 50er Jahre*, a.a.O. 2000, S. 53–62.

21 Der Ausstellungskatalog ist in Auszügen in diesem Buch dokumentiert (S. 80–104). Weiterführende Informationen im begleitenden Quellenkommentar.

22 Vgl. *Der Architekt* 4 (1955), S. 111–131. Eine exakte Rekonstruktion der Anordnung der Modelle und fotografischen Präsentationstafeln ist kaum möglich. Der Ausstellungskatalog, der zwar alle Objekte erfasst, versucht deren Heterogenität durch eine nachträgliche Gruppierung (besonders offensichtlich in der Abteilung zum 20. Jahrhundert) Sinn zu verleihen. Er stellt programmatisch Modell und Ausführungspläne für das Mannheimer Nationaltheater von Gerhard Weber ans Ende. In der Ausstellung findet sich hier der Wettbewerbsentwurf des Hamburger Architekten Werner Kallmorgen für das Stadttheater in Gelsenkirchen. Kallmorgen ist Teilnehmer des 5. Darmstädter Gesprächs.



[7a-h] Themenhefte von Architekturzeitschriften zum Theaterbau.

4. JAHRGANG · HERAUSGEGEBEN VOM BUND DEUTSCHER ARCHITECTEN BDA · VERLAGSORT ESSEN



4

DER ARCHITEKT

Bauwelt

Baukunst · Bautechnik · Bauwirtschaft

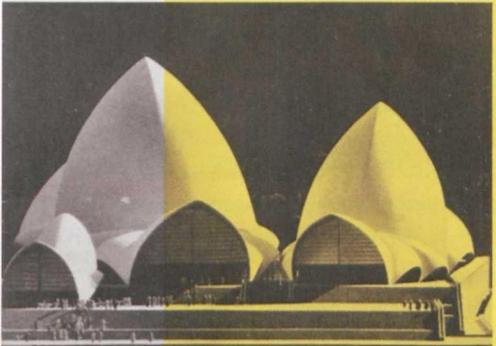


Foto: Siegel in der Mitteleuropäer von Siegel

51

Berlin / Frankfurt o. M.

23. Dezember 1957

Wandlung des Theaters – Wandlung der Gesellschaft • Die Nationaloper für Australien – Und ein Versäuber aus Berlin • Kunst im neuen Theater • Die Technik des Großen Hauses in Köln • Akustik im festlichen Haus • Vergleichende Zusammenstellung von Decken und Wänden • Alvar Aalto und die Teppichgemeinschaft • Verordnung PE Nr. 12 57

Festtagsappart Berlin

Theaterbau

Theater
Theater

Building + Home

Entführung über dem Theaterbau
Opernhaus Köln
Nationaltheater Mannheim
Ein neues Haus für die Oper
Sprechklub über Schmalenbach
Universitätsklinik in Stuttgart
Theaterstudien

E. F. Borchardt, Zürich
Dr. W. Birkhoff, Architekt, Köln
Prof. G. Weber, Architekt BDA, München
Robert Burm, Zürich
E. F. Borchardt, Walter Ulrich
E. F. Borchardt, Architekt BDA, SA, Zürich
A. Bontenmeier, Architekt, Paris

W. Frey, Architekt BDA, SA, Zürich
J. Scherer, Architekt BDA, SA, Zürich
Prof. G. Weber, Architekt BDA, München
Dr. Carl und Gertrud, Architektinnen, München
A. Aalto, Architekt, Helsinki
M. R. Anzani und M. G. Neri, Architekten, Spinnaker, Aachen
Kugel und Gais, Architekten, Caracas

Projekt Stadttheater Bonn
Theaterinsel in Basel
Theater BauF Krefeld, Wehrden
Haus der Kultur, Heideck
Stadtkirche des Stadttheaters
in Berlin-Alex
Theater der SA, Caracas
Wohngruppen
Dresden

9 Bauen+Wohnen

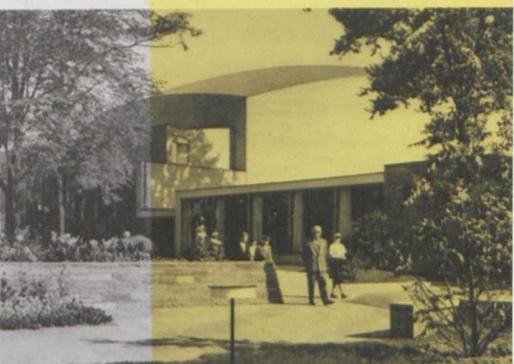


Construction + Habitation

MÜNCHEN, SEPTEMBER 1958

Bauwelt

Baukunst · Bautechnik · Bauwirtschaft



5

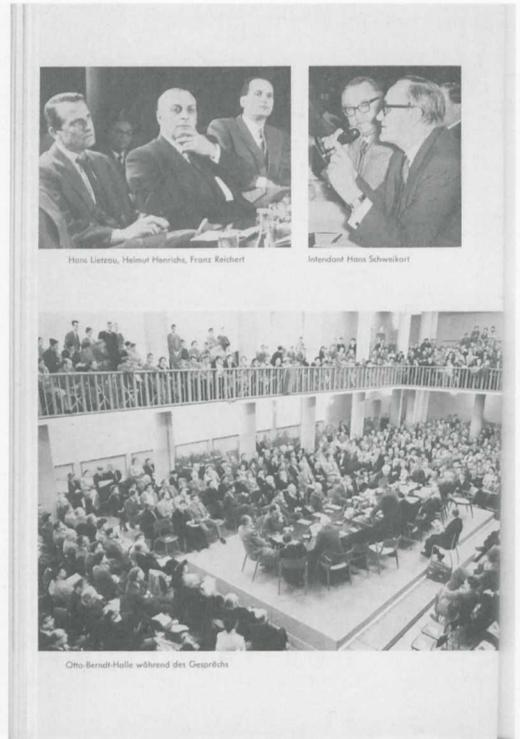
1. Februar 1960

Die Beethovenhalle in Bonn am Rhein • Der Essener Theater-Wettbewerb • Gephante Bauten unverzüglich beginnen! • quer durch Deutschland

Festtagsappart Berlin - A 151 C

entwurfsgeschichtliche Kontinuität zwischen den Raumtheaterentwürfen der zwanziger und fünfziger Jahre in Szene gesetzt (u.a. von Walter Gropius, Andreas Weininger, André Perrotet von Laban und Clemens Roman) und andererseits – vermittelt der modernen Stadttheater für Münster und Gelsenkirchen sowie der Opernhäuser in Hamburg und Köln – der baugeschichtliche Bruch mit den repräsentativen Stadttheaterbauten des 19. Jahrhunderts ausgestellt. Dabei wird deutlich, dass sich das moderne *Äußere* der Theater entschieden in Opposition setzt zu der tempelartigen Stadttheaterfassade des 19. Jahrhunderts und dem ihm inhärenten Repräsentationskonzept, während im *Inneren* der Großen Häuser – allen Raumtheaterkonzeptionen zum Trotz – die tradierte Form des Guckkastens weitgehend bestehen bleibt.²³

Etwa seit 1800 hat sich in der Architekturtheorie der Zivilbaukunst die höchste sakrale antike Bauform des Tempels für öffentliche Gebäude unterschiedlichster Bestimmung durchgesetzt. Börse, Kirche, Justizpalast oder Theater – alles präsentiert sich in der Gestalt des griechischen Tempels.²⁴ Dabei erfüllt das *monument public*, eine für den öffentlichen Bau übliche Bezeichnung, eine doppelte Aufgabe: Zum einen dient es einem bestimmten Zweck. Zum anderen drückt es als Monument ein verewigtes Tugendprinzip aus. Diese Eigenschaft des Monuments, ein *exemplum virtutis* zu sein, wird auf das öffentliche Gebäude übertragen.²⁵ Die Auseinandersetzung zwischen Funktion und übergreifender Idee zeichnet nun gerade den öffentlichen Theater-



[8] Das 5. Darmstädter Gespräch (23.–25. April 1955), in: Vietta, Egon (Hg.): *Darmstädter Gespräch ›Theater‹*, Darmstadt 1955, S. 110.

bau aus. Das Theater, als festlicher Ort, als Instrument moralischer Erziehung und Tempel der Kunst, hat am ehesten Anspruch auf pathetisch-monumentalisierende Sakralformen. Zugleich stellt es sich als ein vielzelliger Organismus von Funktionen dar, die sich im Grundriss oder im äußeren Erscheinungsbild zeigen können: Bühnenbereich, Vestibül, Foyer, Treppenanlagen und Zuschauerraum. Unter den öffentlichen Bauten ist das Theater im 19. Jahrhundert der repräsentativste Ort, an dem sich das Ideal der Aufklärung vom gleichen Recht für alle – zumindest als Teilhabe aller an festlichem Glanz und Prunk – verwirklichen lässt. Das aufstrebende Bürgertum vermag – als Kompensation seiner realpolitischen Einflusslosigkeit – an der repräsentativen Öffentlichkeit der Hofloge als Ort zeremonieller Selbstdarstellung teilzuhaben. Die Tempelbasilika mit den »Würdeformeln von Säulenportikus und Giebel« entwickelt sich in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu dem dominierenden Modell des

23 Dieser bundesrepublikanischen Geschichtskonstruktion steht jene des DDR-Theaterbaus gegenüber, die sich in die Bautradition der Sowjetunion einzuschreiben sucht. Ein neoklassizistischer Repräsentationsstil erscheint hier bis zum Ende der 1950er Jahre unproblematisch, erst Anfang der sechziger Jahre entstehen moderne Bauten auch in der DDR. Vgl. Werner, Eberhard: *Theatergebäude*, I. Band: *Geschichtliche Entwicklung*, Berlin 1954.

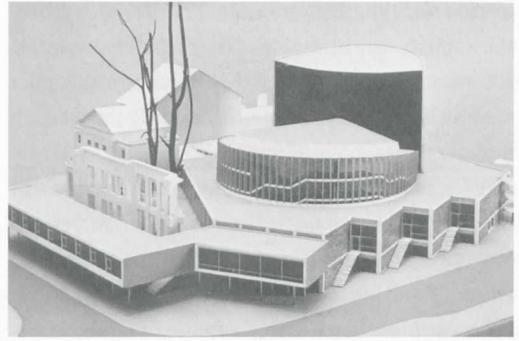
24 Vgl. Meyer, Jochen: *Theaterbautheorien zwischen Kunst und Wissenschaft. Die Diskussion über Theaterbau im deutschsprachigen Raum in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Zürich/Berlin 1998, S. 111–157.

25 Vgl. Matthes, Isabel: *Der allgemeinen Vereinigung gewidmet. Öffentlicher Theaterbau in Deutschland zwischen Aufklärung und Vormärz*, Tübingen 1995, S. 78.

Schauspielhauses.²⁶ Es wird bis weit in das 20. Jahrhundert zum bevorzugten Träger von bürgerlichen Normen und Wertvorstellungen sowie unerfüllter repräsentativer Ansprüche.²⁷

Das Stadttheater Münster (erbaut 1954–56) steht beispielhaft für die Abkehr von diesem Modell. Auf gleich mehrfache Weise und in einem durchaus idealistischen Sinn wird in dieser Architektur das Theater, als ein spezifischer Vorgang der Repräsentation und der Gemeinschaftsbildung, reflexiv, d.h. durchlässig und befragbar auf seine Bedingungen (Abb. 9). Zum einen durch die explizite Verabschiedung der repräsentativen Schaufassade und einer Neudefinition des Verhältnisses zum städtischen Außenraum, zum anderen durch eine Reflexion auf den Akt des architektonischen Neubeginns.

Anlässlich der Grundsteinlegung des Theaterneubaus im Mai 1954 entsteht eine Fotografie (Abb. 10), die die historische Zäsur ins Bild rückt. Die skulptural gestaltete Spendenbüchse, die zur Unterstützung für den Neubau aufruft, hat die Form des für den öffentlichen Theaterbau des 19. Jahrhunderts paradigmatischen Baukörpers mit Säulenportikus und Giebel. Sie erinnert damit noch einmal an die Vorgängerbauten, das Komödienhaus in der Bogenstraße sowie den Romberger Hof (vgl. Abb. 4), in dessen Mauern das Lortzingtheater ab 1894 untergebracht war und dessen rückwärtige Fassadenreste laut Wettbewerbsvorgabe in den Bau des neuen Theaters integriert werden sollten. Im Gegensatz zu den unterlegenen Entwürfen von Hans Ostermann und Edmund Scharf hat das Architektenteam das Ruinensegment aus der Gartenfassade des Romberger Hofes nicht im Neubau verschwinden lassen, sondern als begehbares Monument des nach außen erweiterten Foyerbereiches definiert. Die Ruine fungiert hier als ein praktikabler Gedächtnisort, der Krieg und Zerstörung als Voraussetzung des Neubaus ebenso erfahrbar macht wie die Erin-



[9] Modell der Städtischen Bühnen Münster in der Ausstellung Theaterbau in Darmstadt 1955, in: Vietta, Egon (Hg.): *Darmstädter Gespräch »Theater«*, Darmstadt 1955, Abb. 47.



[10] Spendenbox bei der Grundsteinlegung am 16. Mai 1954, in: Stadtarchiv Münster (Hg.): *Theater tut not. Zum kulturellen Neubeginn in Münster 1945 bis 1956*, Dokumentation, Münster 1996, S. 116.

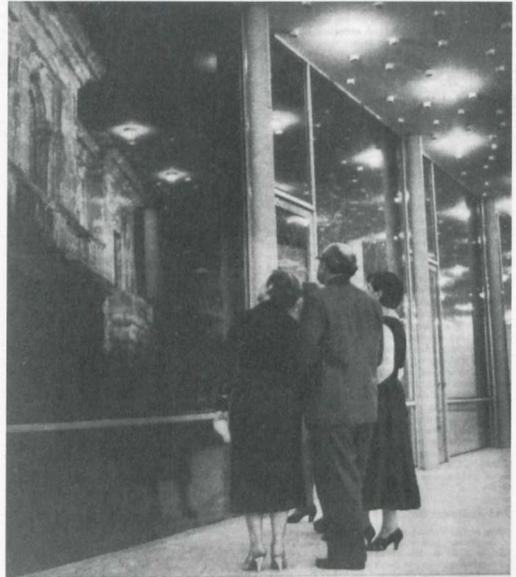
nerung an eine im Neubau überwundene Form von Theater. Durch die Öffnung des Foyers zur Straße und des Theaters zum städtischen Raum wird die starre repräsentative Schaufassade, die in der Ruine anzitiert ist, verabschiedet. Die Besucher des Münsteraner Theaters betreten das Gebäude nicht durch eine repräsentative Schauwand, die eine auf Dauer gestellte Vorstellung von »Theater« indiziert. Das Haus und das, was in ihm geschieht, wird transparent, verglaste Flächen bestimmen den Eingangsbereich, gläsern ist auch das Oval des Zuschauer- raumes (vgl. Abb. 2, 3 und 9). So wird der Übergang von außen nach innen, die Trennung von wir und ihr als eine einsehbare Entscheidung erlebbar gemacht. Indem das Münsteraner Theater eine auf Repräsentation setzende Trennung von Innen- und Außenraum unterläuft, wirkt es auch einer Funktionalisierung dieser Trennung entgegen. Darüber

26 Ebd., S. 82.

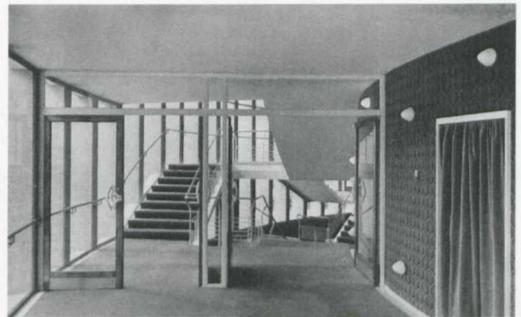
27 Zum deutschen Theaterbau vor 1945 siehe Zielske, Harald: *Deutsche Theaterbauten bis zum zweiten Weltkrieg. Typologisch-historische Dokumentation einer Baugattung*, Berlin 1971.

hinaus wird die Erdverbundenheit des Monumentalen durch eine himmelswärts strebende Architektur beantwortet. So betonen die Linienstruktur der senkrechten Lamellen im unteren Eingangsbereich und die Rahmen der Eingangstüren eine Vertikalität, die in der Fensterfront und Lamellenstruktur des oberen Foyers fortgesetzt wird. Diese betonte Vertikalität weist nach oben, öffnet sich hin zum Himmel und entfernt sich auf diese Weise von der Erde. Auch die betonte Horizontale des unteren Foyers bildet einen vom Boden entrückten schwebenden Körper.

Durch vielfältige Architektur- und Ausstattungselemente werden Innen- und Außenraum des Theaters auf spielerische Weise miteinander in Dialog gebracht. So greift beispielsweise die Foyerdecke im ersten Stock – um nur das markanteste Beispiel zu nennen – das Spiel mit Innen- und Außenraum auf, wenn durch die unzähligen ornamental gestalteten und unregelmäßig verteilten Lichtnester ein Sternenzelt entsteht, und damit an das Freilufttheater des griechischen Stadtstaates erinnert wird (Abb. 11). Theaterhistorisch wird damit zugleich Anschluss gesucht an eine Geschichte des architektonischen Neubeginns: Die Himmelsevokation, als Verweis auf den Ursprung des europäischen Theaters in Griechenland, findet sich in den großen stilbildenden Theatern der europäischen Neuzeit, etwa dem Teatro Olimpico in Vicenza (1584/5) oder dem Festspielhaus Richard Wagners in Bayreuth (1872–76).²⁸ Während die Peripherie des Gebäudes eine harsche Trennung von Innenraum (Theater) und Außenraum (Stadt) immer wieder kollabieren lässt, verhält es sich am Übergang zum Illusionsraum selbst genau andersherum. In der Helle, Leichtigkeit und Luftigkeit des Treppenhauses wird vermittelt der in schönstem Theaterrot gehaltenen Tapezierung an der Rotunde und der schweren Theatervorhänge an den Saaltüren der Eintritt in einen Raum des »Als-ob« deutlich markiert (Abb. 12). Darüber hin-



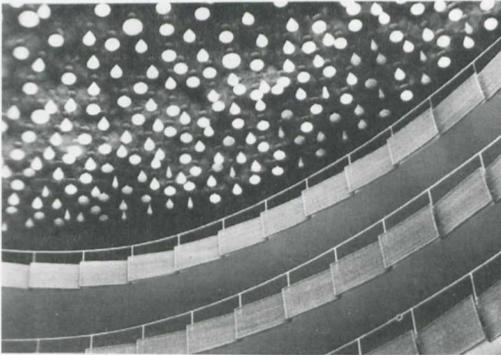
[11] Blick vom Foyer des Theaters in Münster auf die Ruine des Romberger Hofes, in: Jacobi, Johannes: »Deutsche Städte bauen neue Theater. ›Donnerschlag‹ der Architekten – Ratlosigkeit rechnender Bauherren und technische Experimente«, in: *Die Zeit*, 28 (12. Juli 1956), S. 19.



[12] Treppenhause und Eingang in den Saal der Städtischen Bühnen in Münster, in: *Glasforum*, 3 (1956), S. 6.

aus wird die Trennung von innen und außen durch die Ausstülpung der roten Farbe (die nach konventionellem Verständnis dem Innenraum vorbehalten ist) selbst zum Thema gemacht. Dies wird dann deutlich, wenn auf den visuellen Tusch der Eintritt in einen ganz unpathetischen und von jeglichem repräsentativen Zierrat verschonten Saal erfolgt. Der mattschwarze Anstrich des Zuschauerraumes, der auch den Portalbogen in seiner illusionsstiftenden Funktion entkräftet; die Saaldecke, die durch keinen barocken Kronleuchter, kein luminiszendes Zentralorgan geprägt ist, sondern eine flächende-

²⁸ Dieser Bezug wird bereits durch die *Theaterbau*-Ausstellung in Darmstadt hergestellt. Siehe den Ausstellungskatalog in diesem Band, S. 80–104.



[13] Der Lampenhimmel der Städtischen Bühnen in Münster, in: *das neue theater in münster. Festschrift zur Eröffnung des Hauses*, Münster 1956, S. 21.

ckende Füllung durch Wohnraumlampen aufweist. Auch hier eine humorvolle und unpräntöse Evolution des antiken *polis*-Theaters unter freiem Himmel (Abb. 13).

Politik der Wahrnehmung

Wie der öffentliche Raum in der Nachkriegszeit gestaltet werden kann und wohin die unterschiedlichen Konzepte führen können, sind Fragen, die Architekten, Theatermacher und Künstler in den 1950er Jahre gleichermaßen beschäftigen. Antworten geben in der Folge auch eine Vielzahl an Ausstellungen, zu der nicht nur *Theaterbau* im Rahmen des Darmstädter Gesprächs gehört, sondern auch die Sonderausstellung *Kunst am Bau* der Neuen Darmstädter Sezession, die sechs Monate später stattfand.²⁹ In den gleichen Räumen auf der Mathildenhöhe, in denen zuvor die Modelle, Zeichnungen und Fotografien von Theaterarchitektur gezeigt wurden, entspringt die Thematik der Ausstellung zur Kunst am Bau »aus der Erkenntnis, dass der Künstler unerlässlich und aller Orten am Wiederaufbau

und an sich neu gestaltenden architektonischen Ordnungen zu beteiligen ist.«³⁰ Auf die im Katalog zur Ausstellung *Kunst am Bau* in Darmstadt des Künstlers Eberhard Schlotter³¹ postulierte Bescheidenheit und Schlichtheit in der Gestaltungsweise reagierten die Künstler und die Kunsthistoriker mit dem Begriff der Abstraktion, die in den 1950er Jahren zu heftigen Kontroversen und Diskussion führt. Bekannt als »Darmstädter Kunstkrieg«, der zwischen Willi Baumeister und Hans Sedlmayr um die Position der modernen Kunst und insbesondere um die Abstraktion entsteht, eskaliert dieser im Rahmen der Neuen Darmstädter Sezession wie auch der Darmstädter Gespräche.³² Dieser Streit dauerte über mehrere Jahre und spiegelt sich auch in der 1946 gegründeten Zeitschrift *Das Kunstwerk* wider. Begleitet von dem bildnerischen Motto eines Sämannes findet hier erstmals nach dem Zweiten Weltkrieg eine Beschäftigung mit zeitgenössischer Kunst, insbesondere dem Expressionismus und der abstrakten Kunst statt. 1953 erscheint in dieser Zeitschrift der erste Text zu Norbert Kricke, verfasst von dem britischen Kulturattaché John Anthony Thwaites,³³ der

29 Die Sonderausstellung war vom 30. Oktober bis 30. November 1955 zu sehen. Die Darmstädter Gespräche fanden vom 23. bis 25. April 1955 statt. Vgl. zur Geschichte der Kunst am Bau den Beitrag von Petra Hornig in diesem Band, S. 233–239. Zur aktuellen Diskussion in der Gegenwartskunst im Bezug auf die 1950er Jahre vgl. Seidel, Martin: »Kunst am Bau – Klotz am Bein? Perspektiven einer unterschätzten Gattung«, in: *Prozent Kunst. Kunst am Bau in Bewegung. Kunstforum International*, 214, 2012, S. 30–67.

30 *Kunst am Bau. Sonderausstellung der Neuen Darmstädter Sezession. Darmstadt Mathildenhöhe*, Ausstellungskatalog, o.J., o.P.

31 Zu Eberhard Schlotter, geb. 1921, vgl. Maass, Max Peter: *Eberhard Schlotter. Monographie in 4 Bänden*, Zürich 1985; Roch-Stübler, Heidi (Hg.): *Eberhard Schlotter, Malerei 1941–1986*, Darmstadt 1987 und insbesondere Reinhard, Hans: *Eberhard Schlotter. Kunst am Bau 1950–1958. Ein Beitrag zur Bildenden Kunst, Architektur und Gestaltung der 50er Jahre*, Wilhelmshaven 1991.

32 Zum Streit zwischen Baumeister und Sedlmayr vgl. Wyss, Beat: »Willi Baumeister und die Kunsttheorie der Nachkriegszeit«, in: Breuer, Gerda (Hg.): *Die Zähmung der Avantgarde. Zur Rezeption der Moderne in den 50er Jahren*, Basel 1997, S. 55–71; Aurenhammer, Hans: »Hans Sedlmayr (1896–1984)«, in: Pfisterer, Ulrich (Hg.): *Klassiker der Kunstgeschichte. Von Panofsky bis Greenberg*, München 2008, S. 76–89; Gutbrod, Philipp: »Baumeister versus Sedlmayr. Die Kontroverse um Kunst und Religion im ersten Darmstädter Gespräch (1950)«, in: Fitzke, Kirsten und Pataki, Zita Agota (Hg.): *Kritische Wege zur Moderne. Festschrift für Dietrich Schubert*, Stuttgart 2006, S. 43–67; Körner, Hans: »Gefahren der modernen Kunst? Hans Sedlmayr als Kritiker der Moderne«, in: Drude, Christian und Kohle, Hubertus (Hg.): *200 Jahre Kunstgeschichte in München*, München 2003, S. 209–222; Hofmann, Werner: »Im Banne des Abgrunds. Der »Verlust der Mitte« und der Exorzismus der Moderne. Über den Kunsthistoriker Hans Sedlmayr«, in: Breuer, Gerda (Hg.): *Die Zähmung der Avantgarde. Zur Rezeption der Moderne in den 50er Jahren*, Basel 1997, S. 43–54.

33 Thwaites, John Anthony: »Die Raumplastiken von Norbert Kricke«, in: *Das Kunstwerk*, 3–4, 1953, S. 64. Anschließend erschienen noch

schon 1949 mit seiner Münchner Ausstellung zur Gruppe *Zen* maßgeblich die abstrakte Kunst gegen den Widerstand von Publikum und Kunstkritik verteidigt hatte.³⁴ Auf die Kritik in den späten 1950er Jahren hin, dass *Das Kunstwerk* propagandistisch Stellung für die abstrakte Position einnehme, organisiert der Verleger der Zeitschrift, Karl Georg Fischer, 1959 eine öffentliche Gesprächsrunde in Baden-Baden zum Thema *Wird die moderne Kunst gemanagt?*, an der sich unter anderem Theodor W. Adorno, Daniel-Henry Kahnweiler und Egon Vietta beteiligen.³⁵ Auch die Ausstellung *Kunst am Bau* in Darmstadt bezieht explizit Position zum »Darmstädter Kunstkrieg« und macht sich zum Fürsprecher der Moderne. Dem Katalog ist ein Zitat Sigfried Giedions vorangestellt: »Es kann in der augenblicklichen Entwicklungsstufe der Architektur keinen schöpferischen Baukünstler geben, der nicht durch das Nadelöhr der modernen Kunst gegangen ist.«³⁶ Wie diese Moderne gestaltet werden und welche Ästhetik sie hervorbringen kann, ist zu diesem Zeitpunkt noch

eine offene Frage, die sich im Hinblick auf die öffentlich ausgerichtete Kunst am Bau zuspitzt.³⁷ Die Ausstellung zur Kunst am Bau auf der Mathildenhöhe zeigt dabei, dass die Moderne nicht mit der Abstraktion gleichgesetzt werden kann. Ob im Westen oder im Osten Deutschlands – die Kunst am Bau nimmt Formen an, die sowohl der Abstraktion wie auch der Figuration zugeschrieben werden können.³⁸

Trotz der von Seiten der Politik formulierten Vorgabe, Architektur und bildende Kunst nach ihrer historischen Ausdifferenzierung erneut als Einheit zu verstehen, beklagen Kunstkritiker, Architekten und Künstler regelmäßig die fehlende oder späte Einbindung von Künstlern in die Gesamtkonzeption. Die praktische Zusammenarbeit zwischen Künstlern und Architekten ist in den meisten Fällen prekär,³⁹ wohingegen das Theater einen spezifischen Ort darstellt, der die Künste miteinander vereinen und eine produktive Zusammenarbeit von Anfang an ermöglichen kann. Hierzu nimmt Werner Ruhnau in seinem Beitrag *Kunst am neuen Theater* von 1957 Stellung (Abb. 14). Der von politischer Warte aus eingeforderte dekorative Einklang mit der Architektur sowie die Nutzbarkeit für die Wirtschaft und die Gemeinden⁴⁰ bringt künstlerische Entwürfe hervor, die diesen Vorstellungen wider-

weitere Publikationen von Thwaites zu Norbert Kricke ders.: »Space Sculptures and the Work of Norbert Kricke«, in: *The Art Quarterly*, 17 1954, S. 262–270 und insbesondere die Monografie ders.: *Kricke*, Stuttgart 1964.

34 Zu John Anthony Thwaites vgl. insbesondere Eickhoff, Beate: *John Anthony Thwaites und die Kunstkritik in der 50er Jahre*, Weimar 2004, S. 73–77.

35 Die Zeitschrift, die 1991 eingestellt wurde, gründeten der Verleger Woldemar Klein und der Kunsthistoriker Leopold Zahn 1945 in Baden-Baden. 1955 wurde *Das Kunstwerk* an den Krefelder Agis-Verlag von Karl Georg Fischer verkauft, der bis 1968 als Herausgeber tätig war. Zur Geschichte und zum Stellenwert dieser Zeitschrift für die Kunst und Kunstgeschichte in den 1950er Jahren vgl. das Kapitel von Beate Eickhoff: »Die Kunstzeitschrift »Das Kunstwerk««, in: ders.: *John Anthony Thwaites und die Kunstkritik in der 50er Jahre*, Weimar 2004, S. 92–94.

36 Giedion, Sigfried: *Malerei und Architektur und Plastik am Bau-Werk*, Februar 1949, abgedruckt in: *Kunst am Bau. Sonderausstellung der Neuen Darmstädter Sezession*, o.P. Zu seinen wichtigsten Werken gehören *Space, Time and Architecture*, Cambridge 1946, *Mechanization Takes Command*, New York 1948 und *Architektur und Gemeinschaft. Tagebuch einer Entwicklung*, Hamburg 1956. Vgl. zu Giedion: Georgiadis, Sokratis: *Sigfried Giedion. Eine intellektuelle Biographie*, Zürich 1989; Rentsch, Verena (Hg.): *Sigfried Giedion 1888–1968. Der Entwurf einer modernen Tradition*, Institut für Geschichte und Theorie der Architektur und Museum für Gestaltung Zürich, Zürich 1989 (Kat. Ausst.) und Oechslin, Werner und Harbusch, Gregor (Hg.): *Sigfried Giedion und die Fotografie. Bildinszenierungen der Moderne*, Zürich 2010.

37 Vgl. insbesondere den Widerabdruck des Artikels von Sigfried Giedion in diesem Band, S. 247–251.

38 Die jüngste Forschung verdeutlicht, dass die Zuschreibung abstrakt gleich BRD und figürlich gleich DDR nicht aufrecht zu erhalten ist, sondern vielmehr selbst eine politische Unterscheidung ist. Vgl. hierzu den Sammelband Benton, Charlotte (Hg.): *Figuration/Abstraction. Strategies for Public Sculpture in Europe 1945–1968*, Aldershot 2004.

39 Vgl. allgemein dieser Problematik die Beiträge in der Zeitschrift *Der Architekt* von 1960 in diesem Band, S. 240–260. Ob die späte Einbindung entscheidend für die Qualität der Kunst am Bau anzusehen ist, wird heute bestritten. Vgl. Martin Seidel und Paolo Bianchi: »Brevier Prozentkunst«, in: *Prozent Kunst. Kunst am Bau in Bewegung. Kunstforum International*, 214, 2012, S. 132–137, hier S. 132 und S. 137.

40 Während des Theaterbaus in Münster mit der *Raumzeitplastik* von Norbert Kricke erschien zeitlich ein Sonderheft der *Baukunst und Werkform* zur Kunst am Bau, wonach »die Förderung einer ganzen Generation von repräsentativen Dekor-Künstlern, deren Erfahrungen und Entfaltungen auf diese Weise gesteigert und gesichert und auch für das Bauen der Wirtschaft und der Gemeinden nutzbar werden«, in: *Kunst am Bau in Hessen. 1951–1956*, (Sonderheft 3, *Baukunst und Werkform* vereinigt mit der Zeitschrift *Die neue Stadt*), 1957, S. 5.

sprechen und zu einem öffentlichen Eklat führen. 1953 entsteht aufgrund des kurz vor der Eröffnung entstandene Sgraffito *Potsdam* von Eberhard Schlotter für die Eingangshalle des Bundesrechnungshofes in Frankfurt am Main⁴¹ erstmals eine solche Situation.⁴² Dieses heute zerstörte Kunstwerk zeigte abstrakte Farbflächen mit übereinandergelagerten Architekturzeichnungen mit Bauwerken aus Potsdam, dem ursprünglichen Sitz des Bundesrechnungshofes, und stößt beim Auftraggeber selbst – dem Präsidenten des Bundesrechnungshofes Josef Mayer (1897–1961) – auf heftigen Widerstand.⁴³ Er bekundet in seiner Rede zur Eröffnung des Hauses auch öffentlich, dass er mit der modernen Architektur nicht die gleichen Schwierigkeiten wie mit dem abstrakten Relief habe.⁴⁴ Der Streit um die moderne Architektur entfacht sich in den 1950er Jahren oft erst an der Kunst am Bau, die im gleichen Moment die politische Wirksamkeit dieser Architektur sichtbar werden lässt.⁴⁵ Auch in Münster löst nach

der Eröffnung des Stadttheaters weniger das Gebäude selbst als vielmehr die *Raumzeitplastik* Krickes öffentlichen Aufruhr aus, die in dem Moment den Spitznamen »Picasso-Blitz« erhält (Abb. 3).⁴⁶

Auf Seiten der Politiker und der Bevölkerung artikuliert sich ein Unbehagen, das darauf zurückzuführen ist, dass sich mit der neuen Architektur auch der Charakter der Institutionen und politischen Formen zu verändern beginnt. Die Gestaltung von Fassaden im Zusammenspiel von Kunst und Architektur erzeugte noch im 19. Jahrhundert eine Sichtbarkeit, die auf typologischen Bildprogrammen und Ornamenten basierte, um die im Inneren verborgenen Abläufe der Gebäude nach außen hin zu repräsentieren.⁴⁷ Demgegenüber setzt das Programm der architektonischen Transparenz in den 1950er Jahren auf eine direkte Sichtbarkeit, die gleichwohl immer unvollständig bleiben musste. Es bedurfte daher der Kunst, die durch ihre Abstraktion auf die Unanschaulichkeit der Gebäudefunktion in ihren einzelnen Abläufen und deren systemischem Zusammenwirken verwies. Anstelle von Opazität und anschaulicher Sichtbarkeit treten Transparenz und Unanschaulichkeit, die nicht mehr in gleicher Weise Formen der institutionellen Hierarchie verkörpern

41 Zur Kunst am Bau in Frankfurt vgl. Vogt, Günther: *Kunst + Bau in Frankfurt am Main. Mit Fotografien von Gabriele Lorenzer*, Frankfurt a.M. 1971 und Spener, Leonore: »Das Verhältnis von Plastik und öffentlichem Raum in Frankfurt am Main«, in: Herlemann, Falko und Kade, Michael (Hg.): *Kunst in der Öffentlichkeit. Ästhetisierung, Historisierung, Medialisierung*, Frankfurt a.M., 1996, S. 185–197.

42 Die kurzfristige Einbindung der Kunst am Bau ist auch hier eingetreten: Erst wenige Monate vor der Eröffnung des Gebäudes des Bundesrechnungshofes wurde der Wettbewerb für die Kunst am Bau ausgeschrieben, obwohl bereits im Rechnungsjahr 1952 ca. 0,7 % der Baukosten (26.000 DM) für Kunst am Bau ausgewiesen wurde. Büttner, Claudia: *Geschichte der Kunst am Bau in Deutschland*, Berlin 2011, S. 65. Vgl. ausführlich zu diesem Fall ebd., S. 64–67.

43 Für eine so sachliche Institution wie den Bundesrechnungshof war vielmehr eine »zukunftsgegenwärtige Phantasie« erwünscht, sodass der Künstler nachträglich noch Änderungen vornehmen musste und des Weiteren dem Wunsch, für den Haupteingang eine Säule mit einem Adler in Auftrag zu geben, Rechnung getragen wurde. Ebd., S. 66.

44 »Mayer meinte, der von den Architekten Steinmeyer und Dierschke entworfene Bau sei ihm und seinen Mitarbeitern »zunächst zu modern erschienen. »Nur in einem Punkt können wir nicht mit, mit dem Potsdam-Relief in der Eingangshalle«, das durchaus nicht den Geist von Potsdam darstelle, wie er in dem Bundesrechnungshof lebendig sei.« Doris Schmidt: »Der Bundesrechnungshof. Sein neues Haus in Frankfurt«, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (19. November 1953), zit. nach Reinhard, Hans: *Eberhard Schlotter – Kunst am Bau 1950–1958. Ein Beitrag zur Bildenden Kunst, Architektur und Gestaltung der 50er Jahre*, Wilhelmshaven 1991, S. 163.

45 Walter Grasskamp verdeutlicht, dass die abstrakte Kunst am Bau, die formal stärker einen Bezug zur modernen Architektur als zum Menschen herstellte, vielmehr zum Blitzableiter der unbeliebten Nachkriegsarchi-

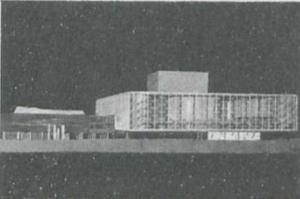
tektur und Stadtplanung wurde. Grasskamp, Walter: »Invasion aus dem Atelier. Kunst als Störfall«, in: ders. (Hg.): *Unerwünschte Monumente. Moderne Kunst im Stadtraum*, München 1993, S. 141–169, hier S. 145.

46 Vgl. insbesondere die Ballade von *Blitz und Donnerschlag* des Karnevalpräsidenten Willy Honert aus dem Jahre 1956: »Und dann kam jener denkwürdige Tag: Das Theater stand. Wie ein Donnerschlag, Wie ein Paukenknall, der überlaut Mitten in ein Andante haut [...]. Es fehlte zum Donnerschlag noch der Blitz, Ein Kunstwerk, verbinden der Museen Sitz [...]. Was leicht gedacht, ward schwer nur getan. Doch am Ende fand man auch hier den Mann. Der nahm einen Draht und bog ihn zum Ring Worauf er zehntausend Mark empfing. Und auch der sagte: »Tröstlich in jedem Fall, Die Dummen in Münster werden nicht alle. Auf Draht sein ist alles! Nicht jede Stadt Für so krumme Sachen was übrig hat.« Für weite dreitausend Mark über Nacht Ward das Gebilde fest angebracht. Und da hängt es heut als »Picasso-Blitz«, Ein Witz am marmornen Museumssitz. Da mag es nun hängen. Er wird sich lohnen Als Mahnung für kommende Generationen: In Münster ist und bleibt man verrückt. Auch uns ist unser Beitrag geglückt.« Zitiert aus van Nuland, Gisela und von Hausen, Christoph (Hg.): *Max von Hausen. Architekt und Künstler 1919–1995*, Münster 2006, S. 33. Mit Dank an Dieter Burgholz für diesen Literaturhinweis.

47 Die hier wieder abgedruckten Quellen beschreiben die nachfolgende Zeit in ihrer Ausdifferenzierung und Trennung, S. 241–259.

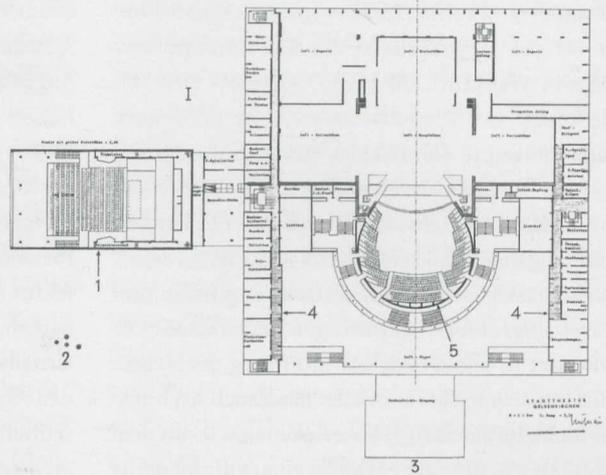
Kunst am neuen Theater

Der Besucher des Gelsenkirchener Theaters soll dieses Bauwerk als architektonischen Körper im Stadtbild empfinden, platzbildend und mit einer bestimmten städtebaulichen Bedeutung und Funktion. Auch im Inneren wird ihm – in kleinerem Maßstab – Architektur durch eine Folge von Körpern, Flächen, Treppen und Wänden bewußt. Im Durchschreiten erlebt er Archi-

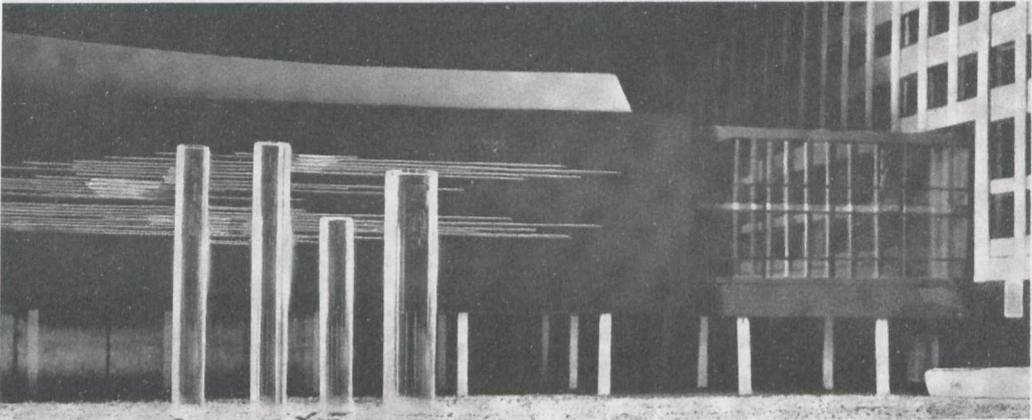


tektur als räumliches Element. Die raumbildende Wand wird so, für sich betrachtet, zum Gemälde. Der Körper in der Architektur aber muß Plastik sein. So war es früher, und so stelle ich mir auch heute den Zusammenklang von bildender Kunst und Architektur vor: untrennbar miteinander verbunden, zu einer Einheit verschmolzen, ohne Übergänge von einer Disziplin zur anderen.

Zu solchem Ziel muß die Zusammenarbeit zwischen Architekt, Maler und Bildhauer schon früh, noch im Stadium der Planung,



Grundriß des Stadttheaters Gelsenkirchen in Höhe des 1. Rangs, Maßstab 1:1000; Architektenteam M. C. von Hausen, Ortwin Rave und Werner Ruhнау, Münster. Die Ziffern verweisen auf die in Zusammenarbeit von Architekten und Künstlern gestalteten Bauteile. 1 Relief aus Aluminiumrohren von Norbert Kricke an der Wand des Studiotheaters, 2 Glassäulen (Brunnen) von Norbert Kricke, Düsseldorf, im Raum zwischen Studio und Großem Haus, 3 Betonrelief von Robert Adams, London, an der Wand der vorgezogenen, eingeschossigen Kassenhalle, 4 strukturierte monochrome Wandungen von Yves Klein, Paris, im Foyer, 5 senkrechte Struktur in Gips von Paul Dierkes, Berlin, an der Rundwand des Zuschauerhauses (von den Treppenläufen überschnitten)



beginnen. Bei einem schon fast fertigen Rohbau haben wir in Gelsenkirchen nur noch knapp zwei Jahre Zeit, diese Einheit zu verwirklichen.

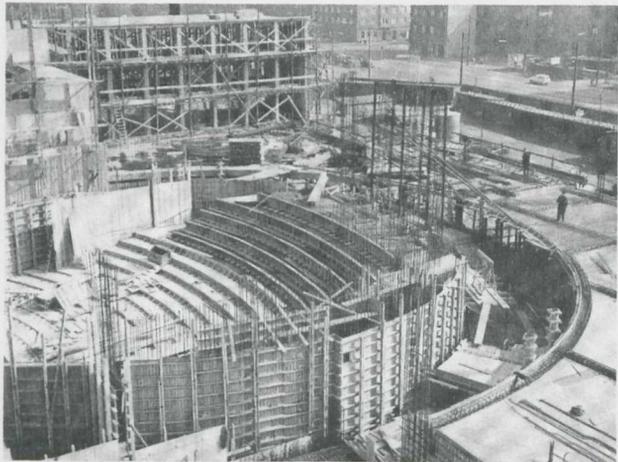
Was bedeutet nun dieser Versuch einer Integration der Künste für die am Werk Beteiligten? Neben dem eigentlich selbstverständlichen Willen zur Einordnung ist es für den Maler oder Bildhauer entscheidend, die architektonische Situation zu erfassen. Sie ist für ihn das gleiche

Die beiden Arbeiten von Norbert Kricke, Düsseldorf. Vor der geschlossenen Wandfläche des Studiotheaters das Relief aus Aluminiumrohren; davor, als Freiplastik, vier hohe Glasrohre, in denen im Wechsel Wasser auf- und absteigt und überfließt, so daß die gläsernen Wandungen lebendig werden und sich im Spiel von Glas, Wasser und Wind immer neue Strukturen, Spiegelungen, Reflexe und Proportionen ergeben. Dieses Wasserspiel ist zweifellos eine der glücklichsten Ideen, die uns seit Jahren für eine freie, räumlich situierte Plastik begegneten

wie für den Architekten die städtebauliche Situation. Nur die Maßstäbe sind verschieden.

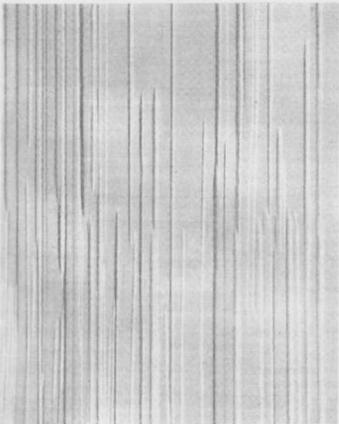
Heute, da die Kräfte zur Zusammenarbeit wieder lebendig sind, eröffnen sich ganz neue Möglichkeiten. Künstler sind da, die die Mittel erarbeitet haben, eine architektonische Situation zum Bild oder zur Plastik hin zu vollenden. Offensichtlich ist, daß nicht jede Wand eine solche Vollendung ermöglicht oder gar verdient. Hier ist wohl auch der Grund zu suchen, warum viele Architekten die Maler und Bildhauer meiden oder gar fürchten und sich lieber der Hilfe eines Farbberaters oder Farbpsychologen bedienen. Wenige Wochen vor Schlüsselübergabe darf der Bildhauer dann schnell noch Plastiken aufstellen, soll der Maler einige Wände gestalten oder Tafelbilder aufhängen; oft dort, wo die Architektur allein zu wenig hermacht oder ein wenig mißraten ist. Hier wird den Künstlern, wie oft auch den Gärtnern, zugemutet zu „dekorieren“. Gestaltung aber ist mehr.

Nicht alle Schuld jedoch liegt beim Architekten. Auch die bildenden Künstler sind auf falschem Weg, wenn sie nicht wahrhaben wollen, daß nur selten die große Wand der richtige Ort ist, sich kräftig auszuloben. Kompositionen, die die Wand als Architekturelement zerstören, haben ihren Sinn verfehlt. Es ist — weil ein Weg geringsten Widerstandes — Mode geworden, die Architekturwand vom Tafelbild her zu bewältigen, das seine eigenen Gesetze hat und sich nicht ohne weiteres



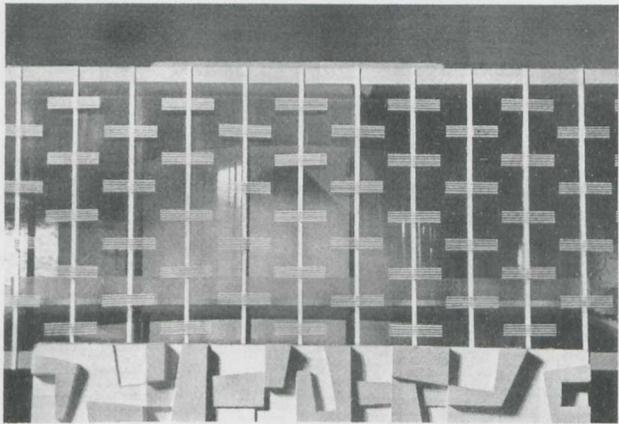
Das Stadttheater in Gelsenkirchen, Bauzustand vom November 1957

Unten: Das Betonrelief von Robert Adams, London, an der eingeschossigen Kassenhalle. Die ganz architektonisch aufgefaßten rhythmischen Formen stehen in lebendigem Kontrast zum Taktmaß der vorgehängten Fassade des Großen Hauses. Nicht glücklich erscheint der Versuch, diese Fassade durch waagerechte Takte aufzulösen — augenscheinlich Relikt einer alten Idee, die sich nun angesichts der Arbeit von Adams als überflüssig zu erkennen gibt. Man sollte auf diese Blendelemente ruhigen Gewissens verzichten



beliebig vergrößern läßt. Die bildenden Künstler sollten lernen, die richtigen Dimensionen schon im Entwurf zu berücksichtigen. Nur so kann Architektur zum Gesamtkunstwerk hin vollendet werden. Es besteht für mich kein Zweifel, daß das eine Aufgabe unserer Tage ist; zu ihrer Lösung wollen wir gemeinsam mit vier Künstlern in Gelsenkirchen einen hoffentlich diskutablen Beitrag leisten.

Werner Ruhnau



Links oben: Senkrechte plastische Struktur (Gips) an der runden Wandung des Zuschauerhauses zur Treppe hin, entworfen von Paul Dierkes, Berlin. Die Überschneidungen dieser Wand durch die Treppen zum Rang schieden eine waagerechte Teilung von vornherein aus, desgleichen vielgliedrige Kompositionen. Hier mußte die künstlerische Arbeit sich ausschließlich auf festliche Bereicherung richten. Das erscheint hier ebenso geglückt zu sein wie bei den monochromen Gestaltungen der Foyerwände durch Yves Klein Paris, die sich leider der fotografischen Wiedergabe entziehen

können. Hinter der durchsichtig gewordenen Glasfassade tauchen großflächige künstlerische Wandgestaltungen als Relief oder Malerei auf. So nimmt etwa das Gemälde von Theodor Werner für das Foyer des Konzertsaaus der Musikhochschule in Berlin eine Fläche von 18,85 x 2,55 Metern ein und ist aufgrund der künstlichen Beleuchtung auch nachts zu sehen (Abb. 15).⁴⁸ Vor die Theaterfassaden rücken monumentale Plastiken, die in gewissem Maße für sich stehen und die Gebäude eher kommentieren als dekorieren. Schaut man genauer hin, lässt sich auch ein Prozess verfolgen, der die Skulptur vom Innenbereich des Foyers auf den Vorplatz und damit ins Freie verschiebt. In diesem Moment werden die Skulpturen zu Plastiken, die ihren eigenen Raum hervorbringen und in diesem Sinne einen architektonisch-raumbildenden Charakter annehmen.⁴⁹ Die Werkentwicklung von Hans Uhlmann,⁵⁰ der an der



[15] Theodor Werner: *Wandbild*, 1954, Tempera auf Leinwand, 18,85 x 2,55 m, Foyer der Musikhochschule in Berlin, in: Barran, Fritz R.: *Kunst am Bau – heute. Wandbild, Relief und Plastik in der Baukunst der Gegenwart*, Stuttgart 1964, S. 15.

48 Das sehr große »Bild im Foyer der Musikhochschule liegt gegenüber der Fensterwand. Es ist deshalb vor allem bei abendlicher Beleuchtung auch von der Straße aus sichtbar. [...] Die Malerei ist in drei Schichten aufgebaut und geht von den Gemeinsamkeiten zwischen moderner Musik und heutiger Malerei aus.« Barran, Fritz R.: *Kunst am Bau – heute. Wandbild, Relief und Plastik in der Baukunst der Gegenwart*, Stuttgart 1964, S. 136.

49 Vgl. diesbezüglich den Quellenkommentar, S. 240.

50 Vgl. zu Hans Uhlmann (1900–1975): Seel, Eberhard: »Hans Uhlmann«, in: *Das Kunstwerk* 4, 1950, S. 81–82; Uhlmann, Hans: *Tänzerische Figurationen: 10 Zeichnungen*, Berlin 1950; Uhlmann, Hans: *Hans Uhlmann zum 50. Geburtstag; Galerie Günther Franke, München; April 1950*, München 1950; *Hans Uhlmann – Theodor Werner – Woty Werner, 25. Januar bis 1. März 1953*, Ausstellungskatalog Hannover 1953; *Hans Uhlmann, New York Kleeman Galleries*, New York 1957; Uhlmann, Hans: *5. Januar–31. Januar 1957, Galerie Springer Berlin*, Berlin 1957; Grohmann, Will: *Hans Uhlmann: 16. Januar–13. Februar 1959, Galerie Springer Berlin*, Berlin 1959; Grohmann, Will: »Kunst an den Freiburger Universitätsbauten«, in: *Quadrum* 9, 1960, S. 17–34; Seiler, Harald: *Kunst- und Museumsverein Wuppertal: Hans Uhlmann, Plastik und Zeichnung der Jahre 1935–1960*, Wuppertal-Elberfeld 1960; Killy, Herta Elisabeth: *Hans Uhlmann. Ausstellung in d. Akad. d. Künste vom 17. März bis z. 15. April 1968*, Berlin 1968; Haftmann, Werner und Lehmann-Brockhaus, Ursula: *Hans Uhlmann: Leben und Werk*, Berlin 1975; Schneider, Katharina: »Die drei Berliner Bildhauer Uhlmann, Hartung und Heiliger«, in: Schneider, Ulrich; Angerer, Martin: *Festschrift für Gerhard Bott zum 60. Geburtstag: 14. Oktober 1987*, Darmstadt 1987, S. 295–304; Papenbrock, Martin: »Moderne Denkmalplastik in der Nachkriegszeit Hans Uhlmanns Alkenrather Mahmal 1956–1960«, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, 64, 2003, S. 295–318.

documenta I und *II* vertreten war,⁵¹ lässt beispielsweise diesen Prozess sichtbar werden. Für den Konzertsaal in Berlin wird 1954 die Skulptur *Concerto* noch im Foyer und vor dem Gemälde von Theodor Werner aufgestellt (Abb. 16), jedoch vor dem Fenster im Eingangsbereich, sodass diese auch von außen zu sehen ist. Die darauffolgenden Plastiken stehen alle im Freien und sind durch Schwerelosigkeit und einer Orientierung zum Himmel geprägt. Die Plastik vor der Beethovenhalle von 1959 erhebt sich ohne Sockel direkt aus dem Boden und durchkreuzt die transparente Durchsicht von Innen wie von Außen

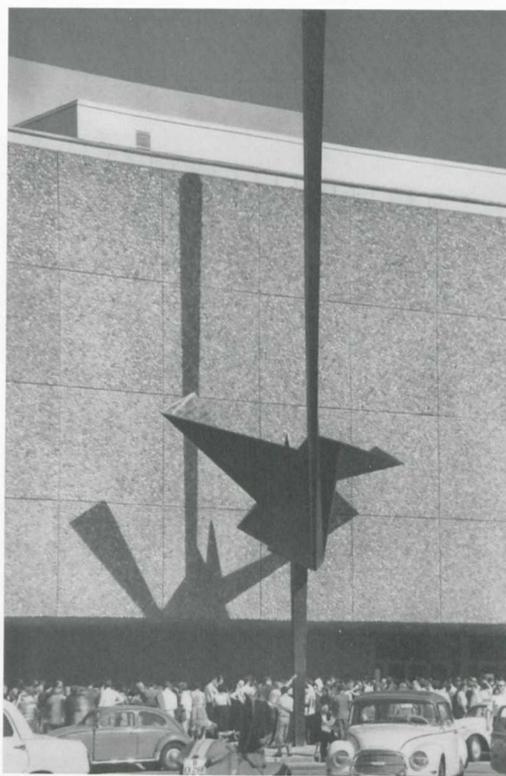
51 Seine Skulptur *Stahlplastik* war an der *documenta I* und *Karusell* an der *documenta II* zu sehen. Vgl. *II. documenta. Kunst nach 1945, 11. Juli–11. Oktober 1959* (o.V.) und vgl. den Film von Alfred Ehrhardt: *Kunst unserer Zeit. Skulptur auf der documenta II* von 1960 auf der begleitenden DVD zu diesem Buch. Zu Alfred Ehrhardt den Filmkommentar auf der DVD und Stahl, Christiane: *Alfred Ehrhardt. Naturphilosoph mit der Kamera. Fotografien von 1933 bis 1947*, Berlin 2007.



[16] Hans Uhlmann: *Concerto*, 1954, Messing, 3 m, Foyer der Musikhochschule in Berlin.



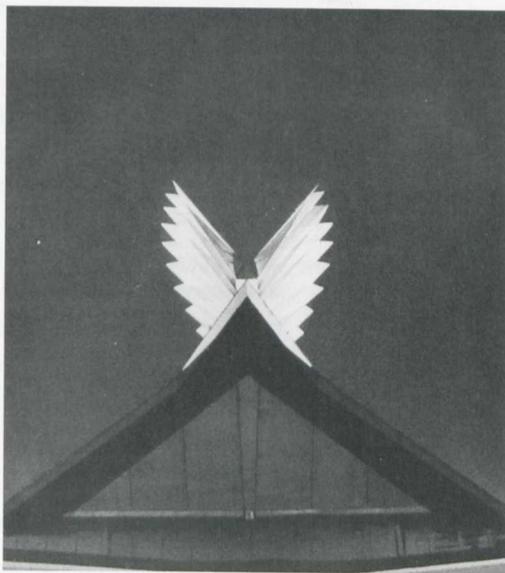
[17] Hans Uhlmann: *Plastik*, 1959, Messingblechformen, 5,50 x 3,60 m, vor dem Raucher-Foyers der Beethovenhalle in Bonn.



[18] Hans Uhlmann: *Plastik*, 1961, Chrom-Nickel-Stahl, sandgestrahlt und schwarz gefärbt, 20 m, vor der Fassade aus Kieselbeton 13 x 67 der Deutschen Oper in Berlin, in: Akademie der Künste (Hg.): *Hans Uhlmann*, Berlin 1968, S. 77.

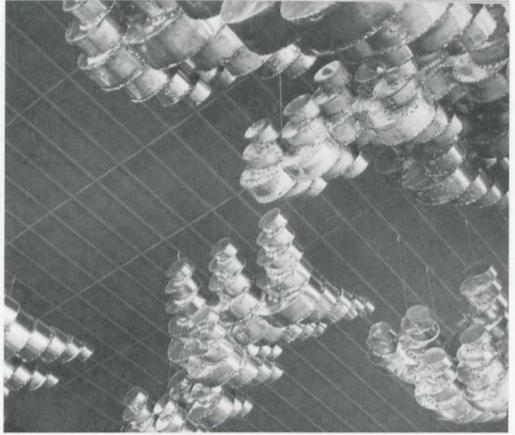
(Abb. 17). Die 13 Meter hohe Plastik vor der Kieselbeton-Fassade der Deutschen Oper in Berlin von 1961 setzt in der vertikalen Ausdehnung einen Akzent, der über den Theaterbau hinaus weist (Abb. 18). Auf dem Dach der Philharmonie wird 1963 schließlich einem Vogel gleich eine Plastik angebracht, die sich parallel zum Gebäude vor dem Himmel auffächernd entfalten kann (Abb. 19).

Aufgrund der Durchsichtigkeit der neuen Architektur in den entschieden modernen Theaterbauten wird dem Tafelbild seine Wand genommen und der Skulptur der Raum. Die Glasfassaden geben den Blick auf die Kunst frei, die das Erbe der dekorativen und repräsentativen Fassade antritt und ausgehend von der Unanschaulichkeit der Abstraktion eine konkrete Sichtbarkeit von Strukturen herstellt. Für das Foyer des Theaters in Frankfurt am Main lässt der ungarische Künstler Zoltán Kemény (1907–



[19] Hans Uhlmann: *Dachplastik*, 1963, Philharmonie in Berlin, in: Akademie der Künste (Hg.): *Hans Uhlmann*, Berlin 1968, S. 115.

1965)⁵² das »Unperfekionierte der Handarbeit«⁵³ der Kupferblech-Skulpturen als Strukturelement, die frei von der Decke herunterhängen (Abb. 20). Bereits in seinen Reliefs, die ebenfalls an der *documenta II* ausgestellt werden,⁵⁴ treten räumliche Bildstrukturen ins Zentrum seines Interesses. In einer Vielzahl an abstrakten und goldglänzenden Elementen erstrecken sich diese im Theaterfoyer vor der dunkelblau gestrichenen Betondecke über 116 Meter Länge und 12 Meter Breite, um unregelmäßige wie geordnete Gruppierungen als Wolkenformation zu bilden: Die hängende Skulptur erhielt zusätzlich im Volksmund den Namen *Die Wolken*. Tag und Nacht konnten diese beleuchtend und glänzend sowohl im Foyer als auch von draußen durch die Glaswand hindurch als künstlicher Himmel gesehen werden (Abb. 21).



[20] Zoltán Kemény: *Hängende Skulpturen, auch Wolken genannt*, 1959–63, Kupferblech, 116 m lang, 10 m hoch und 12 m breit, Foyer des Theaters in Frankfurt am Main, in: Barran, Fritz R.: *Kunst am Bau – heute. Wandbild, Relief und Plastik in der Baukunst der Gegenwart*, Stuttgart 1964, S. 111.



[21] Zoltán Kemény: *Hängende Skulpturen, auch Wolken genannt*, 1959–63, Kupferblech, 116 m lang, 10 m hoch und 12 m breit, Foyer des Theaters in Frankfurt am Main, ebd.

52 Vgl. zu Zoltán Kemény insbesondere Galerie Springer Berlin (Hg.): *Zoltán Kemény Galerie Springer Berlin, 20.10.–15.11.1956*, Berlin 1956; Galerie Paul Facchetti Paris (Hg.): *Zoltán Kemény Galerie Paul Facchetti Paris, 20. Novembre 1959*, Paris 1959; Kunsthaus Zürich (Hg.): *Zoltán Kemény Kunsthaus Zürich, 18.4.–18.5.1959*, Zürich 1959; *II. Documenta. Kunst nach 1945, 11. Juli–11. Oktober 1959* (O. V.), Kassel/Köln 1959; *La Chaux de Fonds Musée des beaux arts* (Hg.): *Zoltán Kemény La Chaux-De-Fonds, Musée Des Beaux Arts, 23.9.–22.10.1961*, La Chaux-de-Fonds 1961; Kunsthalle Düsseldorf Städtische (Hg.): *Zoltán Kemény. Düsseldorf Kunsthalle Grabbeplatz, 9. November–9. Dezember 1962*, Düsseldorf 1962; Kemény, Zoltán: *Deckenskulptur im Frankfurter Theaterfoyer*, Frankfurt 1963; Kestner Gesellschaft Hannover (Hg.): *Zoltán Kemény. 12. Febr.–24. März 1963, Kestner Gesellschaft Hannover*, Hannover 1963; Luginbühl, Bernhard; u.a.: *Zoltán Kemény, 32e Biennale De Venise, 1964*, Venezia 1964; Zahn, Leopold: »Zum Tode von Zoltán Kemény«, in: *Das Kunstwerk*, 1, 1965, S. 44; Wallraf-Richartz-Museum Köln (Hg.): *Zoltán Kemény, 29. April–11. Juni 1967*, Köln 1967; Giedion-Welcker, Carola: *Zoltán Kemény*, St. Gallen 1968 und Boller, Gabrielle: *Kunst und Architektur im Dialog*, Bern 1998.

53 »Die mit Stahlseilen an die Decke des Foyers gehängte Skulptur besteht aus gleichen vervielfachten Elementen aus Kupferblech. Das Unperfekionierte der Handarbeit ist bewusst belassen worden. Die Elemente hängen verschieden hoch und sind unregelmäßig gruppiert. Im Foyer und auch von draußen durch die Glaswand wirken sie als große goldgelbe Wolke. Zusammengekommen ist die Skulptur 116 m lang, 10 m hoch und 12 m breit. Die Betondecke des Foyers ist kräftig dunkelblau gestrichen.« Barran, Fritz R. (Hg.): *Kunst am Bau – heute. Wandbild, Relief und Plastik in der Baukunst der Gegenwart*, Stuttgart 1964, S. 142.

54 Vgl. den Film *Kunst unserer Zeit* von Alfred Ehrhardt auf der beiliegenden DVD.

Aporie der Transparenz

In einer berühmt gewordenen Rede zur Eröffnung der Berliner Bauwoche 1960 unter dem Titel »Demokratie als Bauherr« formuliert Adolf Arndt, Geschäftsführer der SPD-Bundtagsfraktion zwischen 1949 und 1963, Prinzipien für das Bauen in der Demokratie. Unter dem Eindruck der totalitären Staats- und Verwaltungsbauten des NS-Regimes, die von »Riesigkeit« und »abweisender Gleichgültigkeit«⁵⁵ bestimmt waren, spricht er sich für eine Architektur aus, die sich in ihrem Maßstab am Menschen orientiert. Sie habe – gerade gegenüber undurchsichtigen Bürokratien und entindividualisier-

55 Arndt, Adolf: *Demokratie als Bauherr*, Berlin 1984, S. 13.

renden Machtapparaturen – Raumzugänglichkeit »des souveränen Volkes«,⁵⁶ des wahren Bauherrn der Demokratie, zu gewährleisten. Seine Forderungen spitzt er zu der Frage zu: »Sollte es nicht einen Zusammenhang geben zwischen dem Öffentlichkeitsprinzip der Demokratie und einer äußeren wie inneren Durchsichtigkeit und Zugänglichkeit ihrer öffentlichen Bauwerke?«⁵⁷

Arndt artikuliert damit einen Zusammenhang zwischen Transparenz und Demokratie, der in der Bundesrepublik spätestens mit dem Bau des Bundeshauses durch Hans Schwippert (1949), profilierter Vertreter des Neuen Bauens in der Nachkriegszeit, gegeben war (Abb. 22). Beide, Schwippert und Arndt, verwenden Transparenz für durchsichtige Glasstrukturen, deren visuelle Durchlässigkeit als Analogon für Offenheit, Zugänglichkeit und Egalität steht und die zur Etablierung und Akzeptanz der Demokratie beitragen soll.⁵⁸ Aber auch die visuelle Kontrolle des parlamentarischen Betriebs ist impliziert. Die zugrundeliegende Annahme lautet, dass der totalitäre Machtstaat im Wesentlichen nur auf die Mittelseiner Ordnungsstiftung und Gestaltungsmacht verweisen kann und zur permanenten Visualisierung und Inszenierung der Macht gezwungen ist, wohingegen im demokratischen Machtgebrauch Legitimation vor allem durch die Rationalität und Transparenz des Verfahrens erzeugt wird.⁵⁹ Die Gleichstellung von Transparenz und Demokratie, die unmittelbar nach 1945 den Willen zum Neubeginn verrät und den Mythos einer Nullstellensetzung befördert, gerät in der Bundesrepublik in den nachfolgenden Dekaden regelrecht zu einem Glaubenssatz, zu einem Ideologem parlamentarischen Bauens.⁶⁰



[22] Hans Schwippert: *Bonner Bundeshaus*, 1949, in: Breuer, Gerda (Hg.): *Hans Schwippert – Bonner Bundeshaus 1949*, Tübingen u.a. 2009, S. 46.

Auch im Theaterbau – dem antiken Ursprung des parlamentarischen Versammlungsbaus – kann Transparenz für jene Offenheit, Zugänglichkeit und Egalität stehen, die sie zum Ausdruck einer demokratisch verfassten Gemeinschaft macht. Während der Parlamentsbau aber auf eine Transparenz und Durchsichtigkeit der Verfahren und somit auf die politische Repräsentation abhebt, liegt das Politische des transparenten Theaterbaus in den fünfziger Jahren darin, die sozialen und ästhetischen Bedingungen des Theaters, d.h. der Repräsentation und der Gemeinschaftsbildung, sichtbar und erlebbar werden zu lassen. Transparenz im Theaterbau wird sowohl in eigentlicher als auch in metaphorischer Form ein zentrales Gestaltungselement.⁶¹ In metaphorischer Form begegnet einem transparentes Bauen beispielsweise dort, wo das Innere des Baus programmatisch im Außenraum sichtbar erlangt (Abb. 23). So hat etwa Walter Riphahn die balkonierten Seitentrakte seines Neubaus der Kölner Oper architektonisch als die Arbeitsräume der beteiligten Gewerke (z.B. die Kostümwerkstätten und die Bühnenmalerei) definiert. Damit werden nicht nur die Arbeitsbedingungen (und der Status) der Bühnengewerke aufgewertet, sondern es wer-

56 Ebd., S. 11.

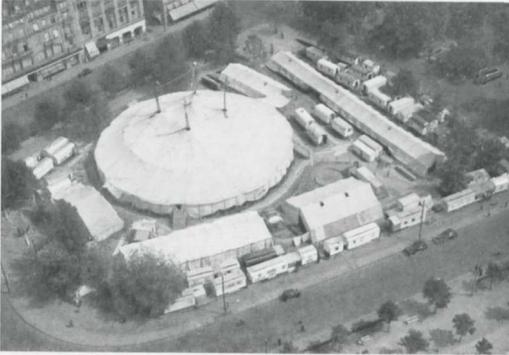
57 Ebd., S. 20.

58 Vgl. Ascher Barnstone, Deborah: *The Transparent State. Architecture and Politics in Postwar Germany*, New York 2005, S. 6. Ascher Barnstone kann nachweisen, dass die Gleichung aus Demokratie und Transparenz vor allem (und beinahe ausschließlich) in Deutschland eine kaum je hinterfragte Plausibilität und Evidenz erhält.

59 Vgl. Reichel, Peter: *Der schöne Schein des Dritten Reiches. Faszination und Gewalt des Faschismus*, München 2006.

60 Barnstone: *The Transparent State*, a.a.O., S. 28f.

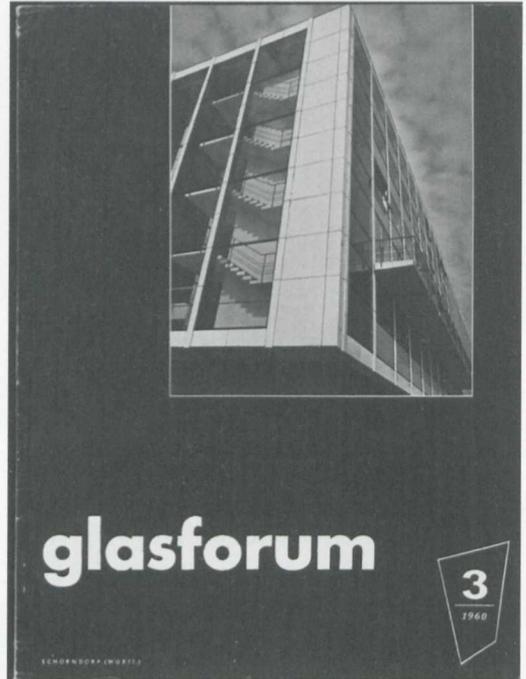
61 Vgl. zu diesen zwei Erscheinungsformen von Transparenz in der Architektur den klassischen Aufsatz von Rowe, Colin und Slotzky, Robert (Hg.): *Transparency (1964). With a Commentary by Bernhard Hoesli and an Introduction by Werner Oechslin*, Basel/Boston/Berlin 1997.



[23] Visueller Vergleich der Funktionsbereiche des Kölner Opernhauses und von einem Zirkus, in: *Bauen und Wohnen* 9 (1958), S. 287.

den die materialen Herstellungsbedingungen theatraler Illusion nach außen hin sichtbar. Vorherrschend im Neubau der fünfziger Jahre ist allerdings die Öffnung des Foyers durch eine gläserne Fassadengestaltung. Das vielleicht markanteste Beispiel stellt diesbezüglich der Nachfolgebau des Münsteraner Theaters von Max von Hausen, Ortwin Rave und Werner Ruhнау für Gelsenkirchen (1956–1959) dar (Abb. 24).⁶² Die beiden freistehenden, weithin sichtbaren und nur durch eine doppelstöckige Brücke miteinander verbundenen, quaderartigen Gebäude befinden sich am Nordrand der Innenstadt.

62 Zu den Städtischen Bühnen Gelsenkirchen (heute: Musiktheater im Revier) siehe in diesem Band S. 218–230. Mit weiterführender Literatur und umfangreicher Dokumentation: Hesse, Michael: »Werner Ruhнау – Theater Gelsenkirchen«, in: *Baumeister im Ruhrgebiet*, Bd. 1: *Werner Ruhнау*, Düsseldorf 2002, S. 2–13; Ruhнау, Werner: *Der Raum, das Spiel und die Künste*, Berlin 2007; Archiv Baukunst (Hg.): *50 Jahre Theaterbau Gelsenkirchen 1959–2009*, Werner Ruhнау – Konzeptionen und ihre Geschichte, Essen 2009.



[24] Die Städtischen Bühnen Gelsenkirchen auf dem Titelblatt der Zeitschrift *Glasforum*, dem Organ der bundesrepublikanischen Glasindustrie, in: *Glasforum* 3 (1960).

Sie liegen am Ausgang des Nord-Süd-Straßenzuges (Ebertstraße), der Theater, Marktplatz (Neumarkt) und Hauptbahnhof miteinander verbindet (Abb. 25). Das Große Haus erscheint als aufgesockelter Quader auf nahezu quadratischem Grundriss, der zentrale Bühnenturm ist aus der Nahdistanz erkennbar, der ebenfalls erhöhte Zuschauerraum hingegen nicht. Eine durch den Industriebau bekannte Glasfassadengestaltung öffnet das Foyer zum Stadtraum. Die der Stadt zugewandte Glasfront sitzt auf einem schwarzgekehlten Podest. Der Hauptfront mittig vorgelagert befindet sich die Eingangs- und Kassenhalle, deren Südwand ein Betonrelief von Robert Adams bildet. Während tagsüber der Blick in das weitläufige Hochfoyer aufgrund der Lichtspiegelungen erschwert ist, ist die durch Vertikalträger rhythmisierte Hauptfront bei Dunkelheit nahezu transparent. Mittig ist die Rückwand der Auditoriumsrotunde (reliefiert von Paul Dierkes) erkennbar, an die sich, durch einen gläsernen Halbzylinder vom Foyerbereich geschieden, eine symmetrische,



[25] Max von Hausen, Ortwin Rave und Werner Ruhnau: Städtische Bühnen Gelsenkirchen, 1956–1959, in: Simon, Alfred (Hg.): *Modern Theatre Architecture in Germany. Theaterbau in Deutschland nach 1945*, Stuttgart 1960, S. 37.

doppelläufige Treppe anschmiegt. Der Foyerboden ist mit grauen Granitplatten ausgelegt – durch sie wird ein bruchloser Übergang zum Theatervorplatz suggeriert. Visuell geprägt wird der Foyerbereich durch insgesamt vier monumentale Arbeiten, die Yves Klein in Zusammenarbeit mit Werner Ruhnau anfertigte.⁶³ An den östlichen und westlichen Seitenwänden finden sich ultramarinblaue Bildtafeln, rechts und links des Auditoriums sind Schwammreliefs in Ultramarinblau (»Gelsenkirchener Blau«) direkt auf die Wand gebracht. Während im Großen Haus die Relation von Bühnen- und Zuschauerraum in tradierter Formsprache gestaltet ist (Rangtheater, Hufeisenform, Guckkastenbühne), zeigt sich das Kleine Haus durch den Einheitsraum grundsätzlich variabel und potenziell vielgestaltig. Bereits von außen erscheint es durch seine teilweise verglaste sowie durch offene Pfeilerfolgen geöffnete Unterzone und die massive, blickdicht konstruierte Ober-

zone mit bleiverkleidetem Dach als Kontrapunkt des Großen Hauses. Die straßenzugewandte Süd- wand zeigt das von Norbert Kricke gestaltete Große Relief in zwei Ebenen aus horizontal gebündelten Stahlrohren. Das Kleine Haus verfügt am Westende über eine eigene, durch Glaswände einsehbar gehaltene Eingangshalle. Darüber liegt das Foyer, an dessen grauen, veloursbespannten Seitenwänden sich je eine kinetische Skulptur, das Mechanische Relief von Jean Tinguely, befindet (vgl. Quelle *Baukunst und Werkform*, S. 229). Der Einheitsraum lässt Foyer, Bühnen- und Zuschauerbereich ohne architektonische Trennung ineinander übergehen. Eine variable Bestuhlung, verschiebbare Podien und eine mobile Technik lassen eine prinzipielle Offenheit für verschiedenartige Spielsituationen – gleich, ob Guckkasten- oder Arenatheater.

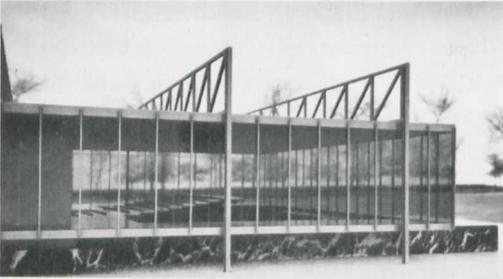
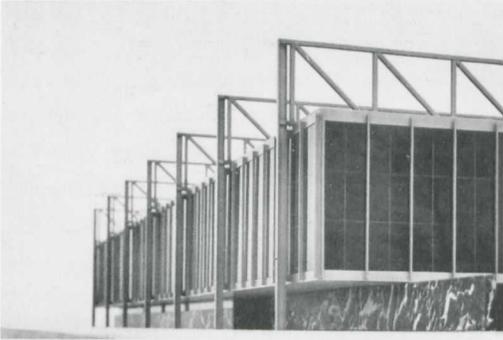
Der Einzug von Glasfassaden in den Theaterbau (ebenso wie in den Parlamentsbau) erfolgt im Sinne des *Neuen Bauens*, jener Architekturbewegung der zwanziger Jahre, in der sich Industrieproduktion, konstruktive Technik und progressives Design programmatisch miteinander verbinden (es wird häufig synonym von Neuer Sachlichkeit, internationalem Stil, Funktionalismus und Konstruktivismus gesprochen).⁶⁴ Einen wichtigen Impuls für die Gelsenkirchener Bauten dürfte – neben dem generellen Einfluss des Industriebaus – der Entwurf für das Mannheimer Nationaltheater (1953) durch Ludwig Mies van der Rohe gegeben haben (Abb. 26).⁶⁵ An Mies' Siegerentwurf, der aufgrund antimoderner Vorbehalte unrealisiert blieb, orientieren sich in den Folgejahren zahlreiche Theaterarchitekturen.⁶⁶ In Umkehr des Mies'schen Entwurfs ist in Gelsenkirchen die Glasfront vor die Tragkonstruktion gehängt. Die tragenden Stahlsäulen sind von außen kaum zu sehen, da sie sich hinter den Vertikal-

63 Zur Zusammenarbeit von Yves Klein und Werner Ruhnau vgl. Rattemeyer, Volker: *Wie das Gelsenkirchener Blau auf Yves Klein kam. Zur Geschichte der Zusammenarbeit zwischen Yves Klein und Werner Ruhnau*, Wiesbaden 2004; Stachelhaus, Heiner (Hg.): *Yves Klein und Werner Ruhnau – Dokumentation der Zusammenarbeit in den Jahren 1957–1960*, Recklinghausen 1976.

64 Vgl. Poppelreuter, Tanja: *Das Neue Bauen für den Neuen Menschen. Zur Wandlung und Wirkung des Menschenbildes in der Architektur der 1920er Jahre in Deutschland*, Hildesheim u.a. 2007.

65 Vgl. Hilpert: *Mies van der Rohe im Nachkriegsdeutschland – Das Theaterprojekt Mannheim 1953*, a.a.O.

66 Siehe etwa die Stadttheaterbauten für Mannheim, Lünen (1957), Mönchengladbach (1959) sowie den Kulturpalast in Dresden (1960).



[26] Wettbewerbsbeitrag von Mies van der Rohe für den Neubau des Nationaltheater Mannheim, in: Thilo Hilpert: *Mies van der Rohe im Nachkriegsdeutschland – Das Theaterprojekt Mannheim 1953*, Leipzig 2001.

streben der Glasrahmen befinden. Das Theater wirkt infolgedessen auf der stadtzugewandten Seite durchlässig und transparent.

Bereits im Wiederaufbau der frühen fünfziger Jahre wird Glas als öffnendes Element in der Fassadengestaltung von Theatergebäuden verwendet. In der Fassade des durch Werner Kallmorgen wiederaufgebauten Hannoveraner Opernhauses (1950) wird das Hauptportal zu einem großflächig verglasten Einlass. Aus dem wiederaufgebauten Residenztheater in München lässt sich – allen restaurativen Tendenzen zum Trotz – ein ›moderner‹ Blick auf den Max-Joseph-Platz werfen (Abb. 27). Die Verwendung transparenter Fassaden für den Neubau von Theatern wird – losgelöst von der Programmatik des *Neuen Bauens* der Vorkriegszeit – zum Signet für Modernität und Weltoffenheit, für Zukunftszugewandtheit und Optimismus. Während die quaderartigen Gebäude nach außen einen Bruch mit den klassizistischen Kulturtempeln des 19. Jahrhunderts markieren, wird dieser nicht selten in der



[27] Blick aus dem wiederaufgebauten Residenztheater in München auf den Max-Joseph-Platz, in: *Baumeister 5* (1951), S. 282.

feierlichen Gestaltung des Foyers, das den Fest- und Repräsentationsbedürfnissen des Publikums Rechnung trägt, unterlaufen. Im bloß modernistischen Gebrauch gläserner Fassaden kehrt sich die Repräsentationskritik mit den Mitteln der Transparenz gegen sich selbst. Das Bauen mit Glas kann – wie etwa das Theater in Marl zeigt, wo nachträglich eine



[28a/b] Das Theater in Marl auf Ansichtskarten aus den fünfziger und sechziger Jahren.

Glasfassade auf die Gebäudefront appliziert wird – selbst repräsentative Züge annehmen (Abb. 28a/b).

Gebaute Offenheit

Im Zustand der Zerstörung wird nicht nur restaurativ aufgebaut, und nicht alle Lücken werden geschlossen. Auf diese Weise werden Räume in ihrer Offenheit belassen, die im Theater,⁶⁷ in der Architektur⁶⁸ und in der bildenden Kunst produktiv aufgegriffen werden. Zu Beginn artikuliert das Motiv der Ruine in der bildenden Kunst der Nachkriegszeit diesen offenen Neubeginn, der in der Malerei surrealistische Züge erhält⁶⁹ oder in abstrakte Figurationen integriert wird (Carl Hofer, Werder Heldt, Werner Gilles, Franz Radziwill, Karl Kunz u.a.).⁷⁰ Angesichts »des erschütternden Informationsdefizits der ressentimentgeladenen Öffentlichkeit«⁷¹ entwickelt Heinz Trökes (1913–1997)⁷² bezogen auf die Ruine eine künstlerische Haltung, die die Nachkriegssituation vergegenwärtigt. Im Jahre 1946 gestaltet er in Berlin ein Schaufenster, das aufgrund der Wut der Bürger von der britischen Militärpolizei geschützt werden muss.⁷³ In der Vitrine sind Ruinelemente zu sehen, die der Künstler von der

Kurfürstenstrasse zusammengetragen und gemeinsam mit einem Totenschädel und einem Metronom vor einem Goldrahmen ausgestellt hat. Diese Form der Ausstellung im Schaufenster ist nicht weit von den ersten öffentlichen Ausstellungen zu Städtebau, Architektur oder bildender Kunstausstellungen entfernt, die in Ruinen stattfinden (beispielsweise 1946 *Berlin plant* oder *Moderne Französische Malerei* im teils zerstörten Berliner Stadtschloss).⁷⁴ In den folgenden Jahren entstehen von Trökes weitere Kunstwerke, die insbesondere eine Gegenhaltung zum romantisierenden Blick auf die Kriegsruine einnehmen und die er bezogen auf die Bilderserie *Ruin der Ruinen*⁷⁵ selbst beschreibt.⁷⁶

Erst in der Renaissance als dem Zeitalter, das sich selbst über sein Interesse für die römischen Ruinen historisierte, taucht das Motiv in der bildenden Kunst auf.⁷⁷ Für die Nachkriegsmoderne sind es hingegen die Ruinen der Gegenwart, auf die sie sich bezieht, und dabei lässt sich zudem eine Tendenz zur Enthistorisierung im Sinne eines gänzlichen Neuanfangs feststellen. Als in Basel im Jahr 1975 der aus dem 19. Jahrhundert stammende repräsentative Theaterbau gesprengt wird, holt ein Land, das keine

67 Vgl. den Beitrag von Silke Koneffke in diesem Band, S. 51–71.

68 Vgl. den Beitrag von Kurt W. Forster in diesem Band, S. 183–206.

69 Dies entspricht auch Hans Sedlmayrs Aussage in seinem 1955 erschienenen Buch *Die Revolution der modernen Kunst*: »Die vollendete surrealistische Architektur schafft der totale Krieg: Gibt es surrealistischere De-Kompositionen als die Bilder der Ruinenstädte?«. Sedlmayr, Hans: *Die Revolution der modernen Kunst*, Hamburg 1955, S. 87. Dieses Buch ist Sedlmayrs Antwort auf seine Kritiker von *Der Verlust der Mitte*, die insbesondere mit Willi Baumeister im Rahmen der Darmstädter Gespräche zu einem Eklat führte. In seinem Nachwort nimmt er explizit hierzu Stellung. Ebd., S. 123–124.

70 Vgl. Hans Vogel in diesem Band, S. 160–180.

71 Krause, Markus: »Einheit in Vielfalt. Zum Stilpluralismus im Werk von Heinz Trökes«, in: ders. (Hg.): *Heinz Trökes. Werkverzeichnis*, München/Berlin/London/New York 2003, S. 9–16, hier S. 10.

72 Vgl. zu Heinz Trökes Grohmann, Will: *Heinz Trökes*, Berlin 1959; Ro-main, Lothar: *Heinz Trökes*, München 1993; Lindner, Brigitte: *Heinz Trökes: das gemalte Gesamtwerk*, Dissertation Universität Bonn, Bonn 2002; Andrian-Werburg, Irmtraud von: *Heinz Trökes. Werke und Dokumente, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, 24. April bis 20. Juli 2003*, Nürnberg 2003; Krause, Markus: *Heinz Trökes. Werkverzeichnis*, München 2003.

73 Trökes, Heinz: »Interviewgespräch«, in: Schulz, Bernhard (Hg.): *Grauzonen Farbwelten. Kunst und Zeitbilder. 1945–1955*, Berlin/Wien 1983, S. 283.

74 Weitert, Dieter: »Präludium auf dem Schlossplatz. Kontroversen und Ausstellungen 1946–1948«, in: *Berlinische Monatsschrift* 12, 2000, S. 148–159. Vgl. des Weiteren Schulz, Bernhard (Hg.): *Grauzonen Farbwelten. Kunst und Zeitbilder. 1945–1955*, Berlin/Wien 1983, S. 257–274.

75 Vgl. Markus Krause: Einheit in Vielfalt. Zum Stilpluralismus im Werk von Heinz Trökes, in: ders. (Hg.): *Heinz Trökes. Werkverzeichnis*, München/Berlin/London/New York 2003, S. 9–16.

76 »1948 entstanden auch Collagen: »*Ruin der Ruinen*«. Das ist eigentlich eine Ironisierung des Ruinenkultes, der damals betrieben wurde. Es wurde immer so auf die Tränendrüse gedrückt mit den Trümmerfrauen. Das hat mich wahnsinnig genervt. Mir schien, dass ich diese Zeit mit den Möglichkeiten des Surrealismus besser ausdrücken konnte als mit einer expressionistischen oder abstrakten, voll abstrakten Malerei, wobei ich nicht verkenne, dass ein Maler wie Hans Hartung in den fünfziger Jahren mit seinen bedrohlichen Balkenbildern, hinter denen fast eine Illumination vonstatten geht, auch Auseinandersetzungen mit der Zeit betreibt. Es gibt viele Möglichkeiten, sich mit der Zeit auseinanderzusetzen, ohne dass man illustrativ wird, z.B. verhungerte Kriegsgefangene durch Ruinen stapfend malt.« Trökes, Heinz: »Interviewgespräch«, in: Schulz, Bernhard (Hg.): *Grauzonen Farbwelten. Kunst und Zeitbilder. 1945–1955*, Berlin/Wien 1983, S. 317.

77 Die erste Darstellung einer Ruine stammt von Francesco Colonna aus dem Jahre 1499. Zimmermann, Rainer: *Künstliche Ruinen. Studien zur ihrer Bedeutung und Form*, Wiesbaden 1989, S. 139.

Kriegszerstörung kannte, diese gewissermaßen aus ästhetischen Gründen nach. Der mit der Gestaltung des öffentlichen Theatervorplatzes beauftragte Jean Tinguely (1925–1991) bewahrte nach der Sprengung einige Fragmente auf, um sie in seinen *Fasnachts-Brunnen* zu integrieren.⁷⁸ Dieser Brunnen nimmt heute genau die Stelle ein, an der sich früher die Bühne befand, und bildet so eine neue Bühne für die zehn automatisch angetriebenen Skulpturen.⁷⁹ Einzelne Teile der Theaterfassade und der ehemaligen Bühnenausstattung sind noch wiederzuerkennen, wie beispielsweise der *Lachende Musenkopf* der Dachzinne am Eingangsportaal und der Souffleurkasten. Im Unterschied zu Deutschland, wo das neue Bauen in Ruinen historisch erzwungen war, wird hier die künstliche produzierte Ruine Teil eines ästhetischen Programms. Das macht es möglich, im Zentrum der Stadt einen offenen und öffentlichen Raum zu schaffen und dort mit den Bruchstücken der Vergangenheit ein unbeschwertes ironisches Spiel zu treiben. Dies ist auch deswegen bemerkenswert, weil Tinguely durch seine Bekanntschaft mit Norbert Kricke den Theaterbau in Münster und seinen Umgang mit Ruinen kannte.⁸⁰ Mit dem Beitritt zur Gelsenkirchner Bauhütte und der Beteiligung am Theaterbau mit einem automatischen Relief formuliert Tinguely sein Programm einer Kunst, die ihre Statik aus der Bewegung gewinnt. Das heißt, dass

sie sich allen unveränderlichen Formen politischer und gesellschaftlicher Organisation entzieht⁸¹ und offene Prozesse an ihre Stelle treten lässt.

Den Zeitpunkt einer Offenheit markiert bereits die 1955 stattfindende Darmstädter Sonderausstellung *Kunst am Bau* vor dem Hintergrund der Kriegsrüinen:

»Wir Heutigen, denen die großen Symbole und Anschauungsweisen der Alten mangeln, weil wir uns in einer Zeit des Verfalls, der Umschichtung und hoffentlich der Erneuerung befinden, was können wir im Augenblick anderes tun, als schlicht zu sein, einfach in der Darstellungsweise, offen allem, was sich an Bewusstem und Unbewusstem in uns sammelt, um es allmählich Gestalt werden zu lassen?«⁸²

Im Vorwort des Katalogs bejaht der Künstler Eberhard Schlotter, der zwei Jahre zuvor aufgrund seines Sgraffito für den Bundesrechnungshof in Frankfurt am Main für Aufruhr sorgte, die gegenwärtige Situation als eine »fragmentarische«,⁸³ um die Frage nach der möglichen Gestaltung einer neuen Lebenswelt zu beschreiben. Dem zentralen Stellenwert entsprechend, den die Kunst am Theaterbau im Laufe der 1950er Jahre erhält, steht in der Darmstädter Ausstellung *Kunst am Bau* die *Reliefwand* Bernhard Heiligers (1915–1995)⁸⁴ von 1950–51 im Zentrum, die für die Eingangssituation des Schillertheaters

78 Vgl. diesbezüglich Monteil, Annemarie: *Der Tinguely-Brunnen in Basel*, Basel 1980.

79 Die zehn sich automatisch bewegenden Protagonisten erhalten aufgrund ihrer einzelnen Namensnennungen unterschiedliche Rollen: *dr Theaterkopf* (der Theaterkopf), *d'Spinne* (die Spinne), *dr Waggler* (der Wackler), *d'Fontlääne* (die Fontäne), *dr Spritzer* (der Spritzer), *dr Suuser* (der Sauser), *dr Wäädle* (der Wedel), *dr Schuufler* (der Schaufler), *s'Seechter* (das Sieb) und *dr Querpflyffer* (der Querflöter). Ebd.

80 1957 fand die erste Einzelausstellung Norbert Kricke in Paris in der Galerie Iris Clert statt, in der auch Yves Klein und Jean Tinguely ausgestellt wurden. Über die Galeristin Iris Clert haben sich die Künstler kennengelernt. Zur Freundschaft der Künstler Kricke, Tinguely und Klein vgl. insbesondere Meyer, Franz: *Norbert Kricke, Jean Tinguely, Bernhard Luginbühl*, Bern 1960 und Pfeiffer, Ingrid: »Inspiration, Austausch und parallele Wege für eine bestimmte Zeit – Norbert Kricke und Yves Klein«, in: von Wiese, Stephan und Kricke-Güse, Sabine (Hg.): *Norbert Kricke, Plastiken und Zeichnungen. Eine Retrospektive*, Katalog zur Ausstellung im Museum Kunstpalast Düsseldorf, Düsseldorf 2006, S. 47–51.

81 Vgl. diesbezüglich Fath, Manfred (Hg.): *Jean Tinguely. ›Stillstand gibt es nicht!‹*, München 2002; Stoss, Toni (Hg.): *Jean Tinguely: ›Was sich bewegt – hält besser‹*, Klagenfurt 2003 und von Herrmann, Hans-Christian: »Meta-Mechanik. Jean Tinguelys Maschinentheater«, in: Helmar Schramm, Ludger Schwarte, Jan Lazardzig, Michael Lorber (Hg.): *Spuren der Avantgarde. Theatrum Machinarum*, Berlin/New York 2008, S. 313–326.

82 *Kunst am Bau. Sonderausstellung der Neuen Darmstädter Sezession*, o.S.

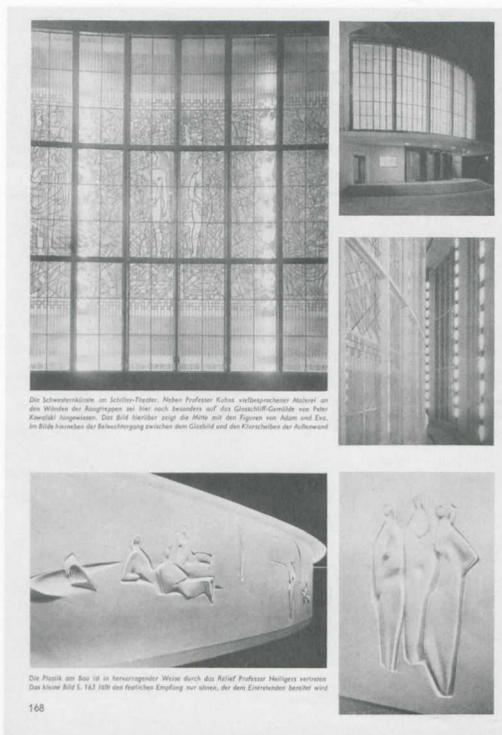
83 Ebd.

84 Martin, Kurt: *Bernhard Heiliger. Skulpturen, Zeichnungen seit 1945*, Braunschweig 1959; Heil, Karl: *Bernhard Heiliger. Skulpturen, Zeichnungen seit 1945*, Luzern 1960; Romain, Lothar (Hg.): *Bernhard Heiliger. Retrospektive 1945 bis 1995*, Ostfildern 1995; Wellmann, Marc: *Bernhard Heiliger. 1915–1995. Monographie und Werkverzeichnis*, Köln 2005.



[29] Bernhard Heiliger: *Wandrelief*, 1950–51, Gips, 28 x 3 m, Eingangsbereich Schillertheater Berlin, in: *Kunst am Bau. Sonderausstellung der Neuen Darmstädter Sezession*. Darmstadt Mathildenhöhe, o.J., o.P.

in Berlin konzipiert worden war (Abb. 29). Ein ›Großfoto‹ des Schillertheaters, das nach Plänen von Heinz Völker und Rolf Grosse zwischen 1950 und 1951 errichtet worden war, vergegenwärtigt in der Ausstellung die Situation vor Ort in Berlin. Des Weiteren ist ein Gipsmodell in der Ausstellung zu sehen sowie zwei große ›Originaldetails‹ aus Gips.⁸⁵ Über die 28 Meter lange und 3 Meter hohe *Reliefwand* Heiligers, dessen Werk *Vegetative Formen* ebenfalls an der *documenta II* gezeigt wurde,⁸⁶ sind zwischen schematisierenden Motiven ein fliegender Vogel, menschliche Figuren und Musikinstrumente (Leier und Harfe) verteilt (Abb. 30). Abstrahierend und zugleich figurativ eröffnet diese Reliefwand von 1951 den theatralen Raum. Mit den gleichen Mitteln wurde auch die 25 Meter lange und 5,20 Meter hohe Glasschliffwand entwickelt, die Ludwig Peter Kowalski für das Foyer in der ersten Etage gestaltet hat (Abb. 31).⁸⁷ Aus einem abstrakten Raster heraus, das als Schraffur in das Glas eingeritzt wurde, tauchen Formen und Gestalten auf, die zentral ein Menschenpaar und an ihrer Seite die Musen mit Masken



Die Schwermetalle im Schiller-Theater. Neben Professor Kühns vielfärbiger Malerei an den Wänden der Rangänge ist hier noch besonders auf das Glasschliff-Gemälde von Peter Kowalski hingewiesen. Das Bild überlässt die Mitte mit den Figuren von Adam und Eva, im Bild herrschen die Beziehung zwischen dem Glühbild und den Kunstwerke der Aufnahme

Die Plastik am Bau ist in herausragender Weise durch das Relief Professor Heiligers vertreten. Das kleine Bild S. 143 189 des Heiliges Empfang nur ahnen, der dem Entwerfer berichtet wird

[30] *Bauwelt* 41 (1951), S. 168.



[31] Ludwig Peter Kowalski: *Glasschliffwand*, 1959–61, Foyer des Schillertheaters Berlin, in: *Bauwelt* 41 (1951), S. 165.

und Instrumenten zu erkennen geben (Abb. 30). In hellen Gelb und Grau lässt die diaphane Front der Glasschliffwand das Tageslicht in den Raum hineinströmen. Zugleich kann sich die Silhouette der Stadt in Umrisslinien aufgrund der Helligkeit abzeichnen und lässt den öffentlichen Raum vor dem Platz erahnen: Während der Nacht strahlt die künstlich beleuchtete Glasschliffwand des Schillertheaters, für

85 *Kunst am Bau. Sonderausstellung der Neuen Darmstädter Sezession*, o.S.

86 Vgl. den Film *Kunst unserer Zeit* von Alfred Ehrhardt auf der beiliegenden DVD.

87 Vgl. zu Ludwig Peter Kowalski: Lambert, Friedrich (Hg.): *Maler der Breslauer Akademie. Oskar Moll, Otto Mueller, Alexander Camaro, Ludwig Peter Kowalski, Horst Strempel*, Berlin 1955.



[32] Heinz Völker und Rolf Grosse: *Schillertheater*, 1950–1951, Berlin. ...

dessen Neubau einige Teile der Ruine des alten Theaters wiederverwendet wurden, nach außen hin zur Straßensituation (Abb. 32). Die Öffnung der Theaterarchitektur hin zum öffentlichen Raum wurde von der bildenden Kunst begleitet und teilweise durch sie ermöglicht. Mithilfe der äußeren Glasfassade und künstlicher Beleuchtung gewährt die Architektur mit den farbigen Glasfenster jedoch keine Einblicke in das Foyer.

Wenige Jahre später hingegen öffnen sich die städtischen Bühnen in Münster mit ihrer transparenten Fassade zum öffentlichen Vorplatz hin (Abb. 2). Die moderne *Raumzeitplastik* Norbert Krickes⁸⁸ beginnt

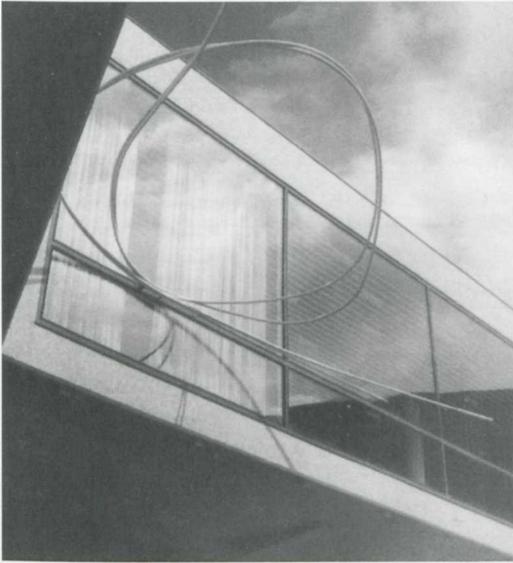
in der Nachkriegszeit⁸⁹ elementar mit verschiedenen Formen der Öffnung zu arbeiten, die sich in der Transparenz der Zwischenräume manifestiert: Sie formt dabei nicht die Materie, sondern den offenen Raum (Abb. 33). Deshalb steht nicht mehr der Mensch als körperliche Figur, sondern die Beobachtung von zeitlichen Raumprozessen im Vordergrund. Die *Raumzeitplastik* Krickes gibt diesen beobachteten und hervorgebrachten Prozessen eine plastische Form, die in ihrer Konkretion die Wahrnehmung und die Handlung von Menschen im architektonischen Raum prägen und konstituieren. Die selbstständig entfaltende Wirksamkeit der Kunst am Bau nimmt deutlich in Krickes Plastik *Große Mannesmann* von 1958 vor dem Düsseldorfer Mannesmann-Hochhaus von Paul Schneider-Esleben Form an (Abb. 34), indem sie die Architektur umrahmt und sie zugleich konterkariert.⁹⁰ Der geschlossene architektonische Körper, der im Raum

Zur *Kunst der Moderne*, Band I, Frankfurt a.M. 1996, S. 288–293; Hofer, Sigrid: *Norbert Kricke: Die entgrenzte Plastik oder Von der Vergegenwärtigung des Immateriellen*, in: Althöfer, Heinz (Hg.): *Informel. Die Plastik – Gestus und Raum*, Museum am Ostwall Dortmund, Dortmund 2003, S.64–70; von Wiese, Stephan und Kricke-Güse, Sabine (Hg.): *Norbert Kricke, Plastiken und Zeichnungen. Eine Retrospektive*, Katalog zur Ausstellung im Museum Kunstpalast Düsseldorf, Düsseldorf 2006. Jüngst ist die Dissertation von Michaela Kamburawa: *Die Raumplastiken von Norbert Kricke zwischen Immaterialität und Faktizität*, Ruhr-Universität Bochum online (2011) erschienen. <http://www.brs.uni-bochum.de/netahtml/HSS/Diss/KamburawaMichaela/diss.pdf> (aufgerufen am 15.05.2012).

89 Gottfried Boehm stellt das Werk Krickes in diesen Kontext, da es sich auf der Suche nach einem »Neuanfang durch Rückgang auf elementare Gebärden [befindet]. Der Bankrott der Ideen und Ideologien, des so oft beschworenen »Menschenbildes« löste eine fieberhafte Suche aus, den Impuls, die bisherigen Erfahrungshorizonte zu überschreiten. Das Einfache, Elementare und zugleich Vieldeutige der Kunst Krickes, ihre utopische Interferenz von Raum, Zeit und Bewegung hat ihre Wurzeln in der historischen Diskontinuität. Die Generation der Nachkriegskünstler begann damit den tiefen Hiat auszuforschen, der sich jäh geöffnet hatte.« Boehm, Gottfried: »In die Luft geschrieben, Zu Norbert Krickes Große Raumplastik Hatje, 1969«, in: Von Wiese, Stephan und Kricke-Güse, Sabine (Hg.): *Norbert Kricke – Plastiken und Zeichnungen. Eine Retrospektive*, Katalog der Ausstellung Stiftung Museum Kunstpalast, Düsseldorf 2006, S. 11–18, hier S. 12.

90 Zur *Großen Mannesmann* vgl. Rodler, Anne: »Vor himmelstürmender Architektur. Krickes Große Mannesmann und das Hochhaus von Paul Schneider-Esleben«, in: Von Wiese, Stephan, Kricke-Güse, Sabine (Hg.): *Norbert Kricke – Plastiken und Zeichnungen. Eine Retrospektive*, Ausst.-Kat. Stiftung museum kunst palast, Düsseldorf 2006, S. 65–72.

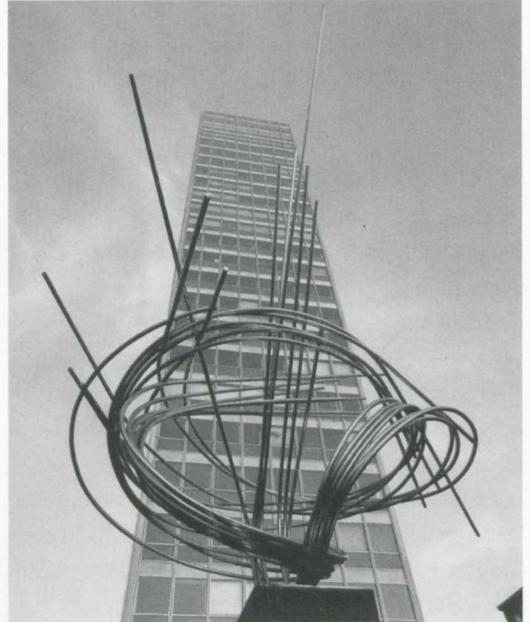
88 Zu Norbert Kricke vgl. insbesondere Trier, Eduard: *Norbert Kricke*, Recklinghausen 1963; Thwaites, John Anthony: *Kricke*, Stuttgart 1964; Morschel, Jürgen: *Norbert Kricke*, Stuttgart 1976; Dienst, Rolf-Gunter: »Konkretion der Phänomene. Zu den Plastiken von Norbert Kricke«, in: *Das Kunstwerk* 37, 1984, S. 5–14; Imdahl, Max: »Verlauf als Figur – Zu einer Raumplastik von Norbert Kricke aus dem Jahre 1975«, in: Janhsen-Vukicevic, Angeli (Hg.): *Max Imdahl. Gesammelte Schriften*,



[33] Norbert Kricke: *Raumzeitplastik* (1955–56), Stahldraht, weiß gestrichen, Länge: 9 m, Eingangsbereich der Städtischen Bühnen Münster. Mit freundlicher Genehmigung von Frau Sabine Kricke-Güse.

steht, wird mit den verknoteten Kreisbewegungen als ›Verlaufsfigur‹⁹¹ auf sein Umfeld hin geöffnet, und auch die in den Himmel ragenden Linien, die die Bewegung des Wolkenkratzers aufnehmen, torpedieren diese zugleich, indem sie über die geschlossene Form hinausweisen und als offene Form in den Raum übergehen. Bereits die zwei Jahre zuvor entstandene *Raumzeitplastik* Krickes für den Münsteraner Theaterbau und den öffentlichen Raum zeigt, dass der Blick auf die Architektur ebenfalls durch sie hindurchgelenkt wird (Abb. 33). Die Linien umrahmen das neue Theater in Münster, um gleichzeitig über den Bau hinauszugehen. Wie die Architektur des Theaters bezieht sich die Raumzeitplastik nicht auf den Boden und die Schwerkraft, sondern auf die Schwerelosigkeit und auf den Himmel als offenen Raum, der auch im Lampensternenhimmel des Theaters seinen Ausdruck findet. Folgt man der Linienbildung in der Luft,⁹² so verliert sich das Auge in einer geraden Stromlinie, um sich im Wirbel des

konzentrischen Knotens zu verflüchtigen. In diesem Sinne ›beleben‹ die leichten, fliehenden Linien aus Stahl nicht nur einen Winkel, sondern das ganze Gebäude, wie es Thwaites 1964 beschreibt.



[34] Norbert Kricke: *Große Mannesmann*, 1968/1961, Edelstahl, 7 m, vor dem Düsseldorfer Hochhaus von Paul Schneider-Esleben. Mit freundlicher Genehmigung von Frau Sabine Kricke-Güse.

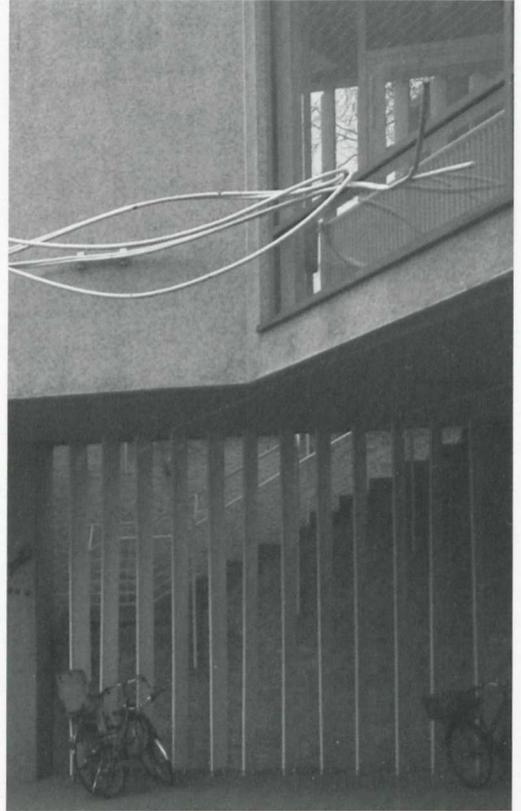
»Aus dieser Zeitspanne [1958] stammt auch die erste Architekturplastik Krickes am Stadttheater in Münster. Sie wurde für einen toten Winkel über dem Eingang entwickelt: eine doppelte Schleife, das eine Ende gebunden, das andere frei auslaufend. [...] Diese freien Linien vermögen aber mehr, als nur einen Winkel zu beleben. Sie erfassen die innere Bewegung des Baues und machen diese sichtbar. Sie peitschen die großen Flächen wie ein Kind seinen Kreisel. Immer wieder wird behauptet, daß man an modernen Bauten keine Plastik anbringen könne. Die meisten Beispiele scheinen diese Behauptung zu bestätigen. Was sie aber wirklich beweisen, ist, wie wenig die meisten Bildhauer von Architektur, die meisten Architekten von Plastik verstehen. Oberflächen, die keine tragenden Mauern sind, vertragen keine massiven, geschlossen Plastiken. Moderne Kon-

91 Imdahl, »Verlauf als Figur« in: *Gesammelte Schriften*, a.a.O.

92 Vgl. Boehm, Gottfried: »In die Luft geschrieben, Zu Norbert Krickes Große Raumplastik Hatje, 1969«, a.a.O.

struktion, die aus Zug und Druck lebt, kann statische Monumentalplastiken nicht ertragen, wie etwa ein romanisches oder klassisches Gebäude es kann, das in sich ruht. Ob es sich um einen Winkel an einem Gebäude handelt, wie hier in Münster, oder um eine freistehende Plastik wie die Berto Larderas im Berliner Hansaviertel: eine Bauplastik muß den inneren Rhythmus der Architektur aufnehmen.«⁹³

Der von Kricke ausgewählte Stahldraht steht beispielsweise für einen Materialgebrauch aus der modernen technischen Welt der 1950er Jahre. Denn ebenso wurde Stahldraht für das Treppengeländer und für den Handlauf des Theatergebäudes eingesetzt, welche durch die Lamellen hindurch zu sehen sind (Abb. 35), sowie für das Geländer im Inneren des Theaters (Abb. 12) oder für das Mobiliar im Theatercafé. Neben dem Plexiglas, welches Kricke ebenfalls als Material für seine Plastiken verwendete und für den *Wasserwald* vor dem Gelsenkirchner Theater vorgesehen war, trägt der zu dünnen Stäben geformte Stahl den Stempel der Zeit.⁹⁴ Eine Beziehung zwischen Architektur und Plastik entsteht somit im Materialgebrauch wie auch farblich, indem das Treppengeländer, so wie die Plastik Krickes, weiß angemalt ist. Während das geradlinige Geländer einem funktionalen Gebrauch unterworfen ist, operiert die organisch verknotete Raumzeitplastik zweckfrei (Abb. 35). Sie greift die Architektur auf und stellt einen Bezug zur Raumsituation her, in der das Theatergebäude steht: »Die lang ausgezogenen, wie an zufälliger Stelle abgetrennt wirkenden Seitenteile antworten auf den Zug der vorbeiführenden Straßen.«⁹⁵ Der Bezug zur Infrastruktur der Verkehrssituation oder zum Funktionsbau des Theaters operiert weder mimetisch noch statisch. Vielmehr



[35] Norbert Kricke: *Raumzeitplastik*, 1955–56, Stahldraht, weiß gestrichen, Länge: 9 m, Eingangsbereich der Städtischen Bühnen Münster. Fotografie: Thorsten Kracht.

können die verknoteten Linien mit den Verkehrsknoten von Straßenführungen oder mit einer Planetenkonstellation imaginär in Verbindung gebracht werden, um jedoch in erster Linie eine abstrakte Struktur hervorzubringen, die sinnlich erfahrbar ist. Die abstrakten Verlaufsbahnen als Bewegungsablauf im Raum, die beim Vorbeifahren mit dem Fahrrad oder im Auto wahrgenommen werden können, kommentieren die Straßenszene und den Funktionsbau des Theaters im urbanen Kontext (Abb. 36). Der Eckvorplatz ist hier kein Ort, sondern er ist ein Raum der Passage. Dieser Platz ist daher auch kein Ort der Kontemplation, sondern ein durch die Plastik hervorgebrachter Raum, der kollektiv in einer Gruppe oder alleine vorbeigehend, vorbeifahrend oder stehend erschließen kann. Im Blick auf die unterschiedlichen Bewegungstempi im Raum – mal zuckend und geschwind, mal ruhig und fließend –

93 Thwaites, John Anthony: *Kricke*, Stuttgart 1964, S. 33–34.

94 von Wiese, Stephan: »Raumplastik. Krickes Werk im Dialog mit der russischen konstruktiven Kunst«, in: ders. und Kricke-Güse, Sabine (Hg.): *Norbert Kricke – Plastiken und Zeichnungen*, a.a.O., S. 28–36, hier S. 30.

95 Klössel, Barbara: *Moderne Kunst in Münster*, Münster 1986, S. 26–27, hier S. 26.



[36] Harald Deilmann, Max von Hausen, Ortwin Rave, Werner Ruhнау: *Städtische Bühnen Münster*, 1956.

wird deutlich, dass diese plastisch zum Thema gemacht werden.⁹⁶ Ein Werden unterschiedlicher Gestaltungsprozesse bietet sich dem Auge dar, wodurch die verknottete Schlaufe entknotet und zu Kreisbahnen verwandelt wird. Durch den ständigen Wandel der Linienformationen verändert sich auch permanent der Bezug zur Architektur, zur skulptural freigehaltenen Ruine im Hof und zur Verkehrssituation. Die Raumzeitplastik Krickes greift in den öffentlichen Raum ein und verändert diesen auch, indem sie gemeinsam mit dem modernen Theaterbau Formen des Öffnens entwickelt, die sich nach außen hin zur Straße und nach oben hin zum Himmel ausrichten. Offenheit und Öffentlichkeit werden hier miteinander verklammert, um neue Raumordnungen herzubringen. Die Raumzeitplastik Krickes ist mit ihren Verknottungen, Vernetzungen und Verzweigungen an diesem Zusammenhang beteiligt. Sie stellt den transitorischen Übergang und die Streuung in der Bewegung dar und reflektiert zugleich diesen Raum der Passage, um nach der Zeit der totalitären Geschlossenheit den Wandel und die Offenheit zu feiern.

96 Zur Geschwindigkeit im Werk von Nobert Kricke vgl. Kriebel, Svenja: »Nobert Kricke. Der Augenblick und die Geschwindigkeit«, in: Althöfer, Heinz (Hg.): *Informel. Die Plastik – Gestus und Raum*, Museum am Ostwall Dortmund, Dortmund 2003, S. 74–90.