

ANNETTE MENTING

**SCHAUSPIELHAUS
CHEMNITZ**

**ZWISCHEN ZEITEN
UND RÄUMEN**

Theater der Zeit

**SCHAUSPIELHAUS CHEMNITZ
ZWISCHEN ZEITEN UND RÄUMEN**

Theater der Zeit

ANNETTE MENTING

**SCHAUSPIELHAUS
CHEMNITZ**

**ZWISCHEN ZEITEN
UND RÄUMEN**

INHALT

1	Einleitung	
1.1	Schauspielhaus Chemnitz	7
1.2	Architektur und Raum für die Aufführungskünste	10
2	Zeit: Geschichte des Schauspielhauses	
2.1	Actien-Theater, Stadt-Theater, Städtisches Schauspielhaus 1838–1951	12
2.2	Interim I: Adventhaus, Festsaal des Altersheims, Theater am Karl-Marx-Platz 1945–1976	16
2.3	Interim II: Kleiner Saal der Stadthalle und <i>theater oben</i> im Opernhaus 1976–1980	19
2.4	Wiederaufbau, Rekonstruktion und Entwicklung des Schauspielhauses 1976–2022	20
2.5	Von der Puppenbühne zum Figurentheater im Schauspielhaus 1951–2022	24
3	Entwurfsprozesse und Akteure: Ein Theaterhaus für Karl-Marx-Stadt	
3.1	Neues Theaterhaus in Aufbauplänen und Studien 1956–1980	29
3.2	Exkurs: Rudolf Weißer – der Architekt und das Architekturkollektiv	33
3.3	Exkurs: Institut für Kulturbauten und seine Konzeptionen für Karl-Marx-Stadt	39
3.4	Exkurs: Stadthalle und Interhotel 1960–1974	43
3.5	Entwurfs- und Planungsprozesse des Schauspielhauses 1976–1980	50
3.6	Wiederaufbau und Rekonstruktion des Schauspielhauses 1976–1980	56
3.7	Rekonstruktion und Rezeption von Theaterbauten in der DDR	71
4	Fotografische Erkundungen	
	Bildserien von Juliane Henrich und Louis Volkmann	
4.1	Exkurs: Stadthalle und Interhotel	81
4.2	Schauspielhaus Chemnitz	96
4.3	Interim III: Schauspiel und Figurentheater im Spinnbau	139
5	Zustandsaufnahme: Kontexte und Raum der Spielstätte	
5.1	Topologie der Spielstätten in Chemnitz	145
5.2	Städtische Theater Chemnitz	147
5.3	Architektur und Raum des Schauspielhauses	150
6	Raum und künstlerischer Gebrauch: Schauspiel und Figurentheater	
6.1	Spielorte und künstlerischer Gebrauch	160
6.2	Räume und Aufführungen der 1970er- und 1980er-Jahre	162
6.3	Räume, Aufführungen und Programme seit den 2010er-Jahren	171
7	Theaterarbeit: Gespräche zu Raum und Aufführungen	
7.1	„Es war ein Schwarzbau an der Planwirtschaft vorbei ...“ Hartwig Albiro	185
7.2	„Spätestens dann wurde die Dramatische Brigade zum Politikum...“ Hasko Weber	192
7.3	„Aber hier sind wir ein eigenständiges Theater ...“ Carsten Knödler	197
7.4	„Müsst Ihr das wieder in diesem Kulturtempel machen?“ Gundula Hoffmann	204
7.5	„Also muss man dort etwas tun ...“ Raj Ullrich	211
8	Stadt und Theater: Situation und Perspektiven	
8.1	Kultur- und Stadtentwicklung der letzten zehn Jahre	217
8.2	Städtische Theater: Konzeptionen und Entwicklungen seit 2013	221
8.3	Interim III: Schauspiel und Figurentheater im Spinnbau Altchemnitz seit 2021/22	228
8.4	Kulturhauptstadt Chemnitz 2025 und das Theater	235
8.5	„Wir haben die Chance, die performativen und dramatischen Künste [...] in die Fläche der Stadt zu bringen.“ Stefan Schmidtke	236
9	Schluss	241
10	Anhang	
	Quellen und Literatur, Bildnachweis, Personen, Dank	249

hauspielhaus

SCHAUSPIEL

SCHAUSPIEL
FIGUREN THEATER

AB JETZT IM SPINNBAU

SPINNBAU

1 EINLEITUNG

1.1 Schauspielhaus Chemnitz

Diese Arbeit betrachtet die wechselvolle Geschichte des Schauspielhauses Chemnitz in multiperspektivischer Weise, indem Architektur und theaterkünstlerische Praxis miteinander verbunden werden.¹ Sowohl Entwurfsprozesse der Spielorte als auch exemplarische, dort praktizierte Aufführungsweisen aus den letzten fünfzig Jahren werden untersucht. Die Spielorte und Aufführungen entwickelten sich in vielschichtigen, kulturellen und gesellschaftspolitischen Kontexten der DDR-Zeit, den ersten postsozialistischen Dekaden und der Gegenwart, zwischen verschiedenen Zeiten und Räumen. Heute befinden sich Schauspiel und Figurentheater erneut in einer Übergangssituation, da ihr gemeinsames Haus bauliche Veränderungen erfahren soll und die Theater Chemnitz zugleich im Kontext der Kulturhauptstadt Europas 2025 stehen.

Ein umfassenderes Forschungsprojekt zu „Architektur und Raum für die Aufführungskünste“ bildet den Rahmen dieser Darstellung – insofern sind übergreifende Fragen zum Theater ebenso von Interesse wie spezifische Aspekte des Schauspielhauses Chemnitz. Die Untersuchung konzentriert sich nicht allein auf eine Zustandsaufnahme des Gebauten, sondern zugleich auf Konzepte, Gebrauchsweisen und Transformationen. Damit rückt nicht nur das spätmoderne Theaterhaus von Rudolf Weißer in den Fokus, das in einem einzigartigen urbanen Kontext steht: als Anbau an ein Altenpflegeheim und umgeben von einem Stadtpark. Zugleich erweitert die Beobachtung von Architektur und Raum als Prozess eine objektorientierte Perspektive und bezieht verschiedene Akteure, Praktiken und zeitliche Bedingungen ein: Wie verlaufen Entscheidungsprozesse bei der Konzeption eines Theaterhauses und wer beeinflusst seinen Entwurf? Welche Bedeutung haben Rahmenbedingungen wie das Bauen im Bestand und der Denkmalschutz für die Konzeption von Spielstätten? Wie verhalten sich Architektur, Verortung, innere Raumordnung und die Aufführungsformen des Theaters zueinander? Welche Wandlungsfähigkeit haben die Spielorte und welche Relevanz hat dies für die theaterkünstlerische Praxis? Welchen Einfluss hat die Errichtung von anderen Kulturbauten wie Musiktheatern, Kulturhäusern oder Museen auf die Entwicklung von Spielstätten in der Stadt? Zu welchen Aneignungsformen und Szenografien kommt es in Interimsspielstätten und bei

Umnutzung von Bestandsräumen? Diese Fragen zielen, über Erkenntnisse zum Schauspielhaus Chemnitz hinaus, auch auf Situationen von Spielstätten und Räumen für die Aufführungskünste an anderen Orten.

Zeitlich umfasst diese Darstellung die Geschichte, Gegenwart und Perspektive des Schauspielhauses. Seine Entwicklung wird für den Zeitraum von 1945 bis heute skizziert: mit der Zerstörung des alten Städtischen Schauspielhauses, den Interimsspielorten im Adventhaus und im ehemaligen Festsaal des Altersheims, dem Theaterbrand vor der Uraufführung von Volker Brauns *Tinka*, dem Wiederaufbau und der *Rekonstruktion* des Hauses sowie den Interimsspielstätten *theater oben* und Stadthalle. Mit Blick auf die Erweiterung des Spartenangebots durch den Einzug des Figurentheaters in das Schauspielhaus wird auch die Geschichte der kommunalen Puppenbühne in die Betrachtung eingebunden. Angesichts der Fragestellungen werden in dieser Arbeit die Zeiträume der 1970er- bis 1980er-Jahre sowie seit den 2010er-Jahren akzentuiert. Dabei werden in der Zusammenführung von Standorten, die Orte der Theaterentwürfe und der verschiedenen Spielstätten einschließen, die Nutzungs- und Planungsprozesse als Bewegung des Theaters durch die Stadt nachgezeichnet.

Ein thematischer Schwerpunkt sind die Entwurfsprozesse des Theaterhauses für Karl-Marx-Stadt, die zugleich seine außergewöhnlichen Entstehungsbedingungen erschließen. Hierzu werden verschiedene Stränge verfolgt: Die städtebaulichen Konzeptionen mit wechselnden Verortungen für einen Theaterneubau in den Aufbauplanungen des Stadtzentrums seit Mitte der 1950er-Jahre blieben letztlich reine Absichtsbekundung. Die drei Exkurse zum Architekten Rudolf Weißer, zum Institut für Kulturbauten und zur Stadthalle Chemnitz binden Akteure und Aktanten ein, die in den 1970er-Jahren prägend für die Konzeption des Schauspielhauses waren. Die Entstehungs- und Planungsprozesse zu Wiederaufbau und *Rekonstruktion* nach der Brandkatastrophe und der realisierte Bau werden hinsichtlich seiner Publikums- und Aufführungsräume untersucht, insbesondere des Foyers, der Spielorte Große Bühne, Foyertheater, Probenbühne, der Bühnentechnik und Produktionsbereiche. Zur Einordnung der baulichen Maßnahme werden der zeit-

bedingt konnotierte Begriff *Rekonstruktion* und die Rezeption des Theaterbaus in der DDR ausgeführt. Die wechselnden kulturpolitischen Strategien in der DDR zeigen sich in dem 1980 fertiggestellten Theaterhaus: Während die Stadthalle programmatisch als innovatives Kulturhaus entstand, wurde das Schauspielhaus quasi als *Schwarzbau* außer der Reihe üblicher zentralistischer Planwirtschaft errichtet. Dies führte zu produktiven Spannungen zwischen Erneuerungswünschen und *Rekonstruktions*-Auflagen – mit dem Ergebnis von spezifischen räumlichen Situationen wie der Vorbühne mit *Chemnitzer Ecke*, die inzwischen identitätsstiftendes Merkmal ist.

Die gegenwärtige Situation des Schauspielhauses wird in einer Fotoserie dargestellt: der städtische Umraum, die Lage am Altersheim und im Stadtpark, die Räume im Inneren vom Foyer bis zu den verschiedenen Bühnen, ihrer Technik und Magazine. Eine ausführliche fotografische Erkundung zu Ort und Architektur hat Louis Volkmann durchgeführt, dessen Fotoserie durch Aufnahmen von Juliane Henrich ergänzt wird; sie hat auch eine kleine Serie zum Exkurs Stadthalle erstellt. Die anschließende Zustandsaufnahme widmet sich der Topologie der Spielstätten, den Städtischen Theatern Chemnitz als Kulturinstitution und insbesondere dem Schauspielhaus mit seiner Präsenz als Kulturbau, der sich in den rund 40 Jahren seit seiner Fertigstellung merklich gewandelt hat. Beispiele hierfür sind Transformationen wie die Ein- und Anbauten von Theaterclub, Kleiner Bühne des Figurentheaters sowie die Umnutzung der Probehöhne als Spielort Ostflügel.

Im Zentrum der Untersuchung steht die Wechselwirkung von Raumkonzeption und Aufführungspraxis. Um das Verhältnis und die Anordnung von Spiel und Publikum zu betrachten, werden exemplarische Aufführungen von Schauspiel und Figurentheater in verschiedenen Spielorten skizziert. Parallel zu Quellen- und Archivrecherchen wurden dazu Gespräche zur Theaterarbeit geführt und somit der theaterkünstlerische Gebrauch von Räumen durch die Ak-

teure reflektiert. Mit Hartwig Albiro, dem Schauspielregisseur der 70er- und 80er-Jahre, Hasko Weber als Mitglied und Regisseur der *Dramatischen Brigade* und langjährigem Intendanten des Weimarer Nationaltheaters, Carsten Knödler als Schauspielregisseur, Gundula Hoffmann als Direktorin des Figurentheaters sowie Raj Ullrich als Technischem Direktor konnten Gespräche geführt werden, die zu den verschiedenen Themenfeldern ausgewertet und in die Publikation aufgenommen sind.

Zur Darstellung der Situation und Perspektive von Stadt und Theater werden themenbezogen die Kultur- und Stadtentwicklung der letzten zehn Jahre in Chemnitz resümiert, die deutlich von der Bewerbung und dem Status Kulturhauptstadt Europas geprägt sind. Auch die jüngsten baulich-räumlichen Konzeptionen und Entwicklungen des Schauspielhauses seit den 2010er-Jahren sind eingebunden, denn für das Haus besteht dringender baulicher Handlungsbedarf wie bei zahlreichen bundesdeutschen Theatern. Daraus entwickelte sich auch die Diskussion um einen Neubau im Zentrum nahe des Theaterplatzes, womit seinerzeit zugleich die dezentrale Lage des Schauspielhauses verhandelt wurde. Inzwischen steht das Haus unter Denkmalschutz und die stadtpolitischen Schwerpunkte haben sich verlagert, so dass sich mit der geplanten Sanierung und Modernisierung der spätmodernen Theaterarchitektur von Rudolf Weißer neue Aspekte verknüpfen. Vor dem Hintergrund der gegenwärtigen Interimssituation von Schauspiel und Figurentheater im Spinnbau wird zugleich die Bedeutung des Theaters als vielschichtiger Kulturort und Impulsgeber für die Stadt und das Industriequartier Altchemnitz aufgezeigt. In einem Gespräch mit dem Programm-Geschäftsführer Stefan Schmidtke wird die Perspektive des Theaters im Kontext der Stadt Chemnitz als Kulturhauptstadt Europas 2025 aufgezeigt. Über die Fallstudie und den spezifischen Kontext hinaus versteht die Publikation sich auch als Beitrag für die vielschichtigen Diskurse zu Spielstätten, Aufführungsorten und zur Theaterarchitektur.

1.2 Architektur und Raum für die Aufführungskünste

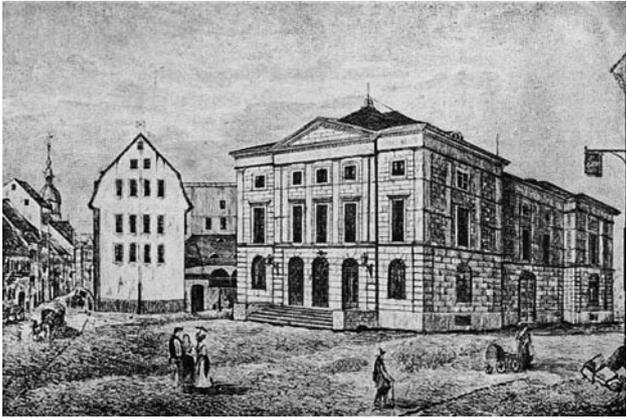
Diese Arbeit entstand im Rahmen des transdisziplinären DFG-Forschungsprojektes „Architektur und Raum für die Aufführungskünste“ von Barbara Büscher und Annette Menting, das Fragen nach dem Zusammenhang zwischen Theater als Bereich der Aufführungskünste und Theater als Ort und Gebäude nachgeht.² Wir fragen danach, wie sich

der Zusammenhang zwischen Architektur und urbaner Verortung der Spielstätten, zwischen deren Raumordnung im Inneren – als Gefüge unterschiedlich funktionaler Räume wie als Schau- und Spielanordnung – und den in und mit ihnen agierenden Präsentationsformen und szenischen Praktiken beschreiben und differenzieren lässt. Ein Strang

unseres Projektes beschäftigt sich mit den Topologien von Spielstätten ausgewählter Städte. Dabei haben wir den Gegenstand unserer Untersuchung von genuinen Theaterbauten auf die Vielzahl unterschiedlicher Orte und Gebäude in einer Stadt erweitert, die mit Aufführungen bespielt werden, und beschreiben ihre Differenzen in Architektur, Raumausstattung und Programmierung. Dass wir bei der Untersuchung von Szenen der Aufführungskünste die Fokussierung auf Theater überschreiten, trägt einer Entwicklung Rechnung, die sich zunächst in den Produktionshäusern der freien Szene und in einigen wenigen Stadttheatern manifestierte, deren Programme von der Öffnung in andere Künste und von diskursiven Formaten zeugen. Erweitert man in dieser Weise die Perspektive, ist aufgrund der Vielzahl und der mit unterschiedlicher Genauigkeit dokumentierten Häuser, Orte und Räume nur eine exemplarische Untersuchung weniger Beispiele möglich. Die Arbeitshefte verstehen wir als einen Baustein in der Fortschreibung von Geschichte(n) und in der Analyse von Praktiken zeitgenössischer Aufführungskünste zwischen Theater, Performance, Tanz, Musik/Theater, visuellen und medialen Künsten. Und wir verstehen sie als einen Baustein zur jüngeren Architekturgeschichte und der Analyse aktueller kultureller Infrastruktur, die Spielstätten in ihrer Verortung im Stadtgefüge beschreibt.³

Aus dem Projektbereich Architektur und Stadt werden in den Arbeitsheften urbane Topologien und Orte für die Aufführungskünste vorgestellt. Sie geben Einblick in das baulich-räumliche Spektrum unterschiedlicher Aufführungsorte, so dass beobachtet werden kann, wie die Künste sich in den Stadtraum bewegen und Zugänge zu diesen Räumen geschaffen werden. Die Fallstudien recherchieren und betrachten exemplarische Spielstätten wie das Schauspielhaus Chemnitz, das Doppeltheater mit Staatsoperette und Theater Junge Generation im Kraftwerk Mitte Dresden und das Produktionshaus Kampnagel Hamburg. Dabei werden neben dem realisierten Bauwerk auch die Entwicklungs- und Planungsprozesse sowie die Gebrauchsweisen untersucht, um zu beobachten, inwiefern die Raumpraktiken als konstitutive Gestaltungsparameter sowohl aus Sicht der Architektur als auch der Aufführung verstanden werden. Perspektiven für die zukünftige Entwicklung sind eingebunden, da in den letzten Jahren eine Intensivierung von Entwurfs- und Bauaktivitäten in diesem Bereich festzustellen ist. Die Recherchen zu diesem Arbeitsheft #5 Schauspielhaus Chemnitz haben in den letzten Jahren etappenweise stattgefunden und wurden im Sommer 2024 abgeschlossen.

- 1 Chemnitz hieß Karl-Marx-Stadt in dem Zeitraum vom 10.5.1953 bis zum 1.6.1990; hier wird die Stadt Chemnitz genannt, wenn der Zeitraum übergreifend gemeint ist.
- 2 Das transdisziplinäre Forschungsprojekt „Architektur und Raum für die Aufführungskünste“ wird gefördert von der DFG 2016–2025 und geleitet von Barbara Büscher, Theater- und Medienwissenschaftlerin, und Annette Menting, Architekturhistorikerin und -kritikerin.
- 3 Bisher erschienen: Arbeitshefte #1, 2 und 4 von Barbara Büscher und Verena Elisabet Eitel zu den Produktionshäusern #1 Forum Freies Theater Düsseldorf, #2 PACT Zollverein Essen, #4 Hellerau, Europäisches Zentrum der Künste Dresden; Arbeitsheft #3 Urbane Topologie Chemnitz und Arbeitsheft #5 Schauspielhaus Chemnitz von Annette Menting. In Planung: Arbeitshefte zu Staatsoperette und Theater Junge Generation im Kraftwerk Mitte Dresden und dem Produktionshaus Kampnagel Hamburg.



1 Stadttheater Chemnitz, Architekt Johann Traugott Heinig, 1838



2 Städtisches Schauspielhaus Chemnitz, Zustand nach dem Umbau 1925



3 Städtisches Schauspielhaus Chemnitz, Kriegsbeschädigung, Zustand am 3.2.1946



4 Stadtzentrum Chemnitz, Zustand vor 1945



5 „Das Zentrum von Karl-Marx-Stadt nach 1945“. Die Zeitangabe lässt den Zustand unmittelbar nach Kriegsende vermuten, allerdings zeigt der Plan bereits erste Neubebauungen an der Wilhelm-Pieck-Straße/Innere Klosterstraße (1953–1956).

2 ZEIT: GESCHICHTE DES SCHAUSPIELHAUSES

Um die Entwicklungen des Schauspielhauses zusammenhängend nachzuvollziehen, wird der Entstehung des Theaters als Institution sowie als Ort und Gebäude im Folgenden ein Rückblick gewidmet. Dabei geht dieser historische Abriss cursorisch auf die Architektur- und Planungsgeschichte, auf die Nutzung und künstlerische Arbeit in den verschiedenen Bauten und Räumen ein. Die nachfolgenden Kapitel widmen sich vertiefend einzelnen Zeiträumen und Themenfeldern, die für das Thema besondere Relevanz haben.

2.1 Actien-Theater, Stadt-Theater, Städtisches Schauspielhaus 1838-1951

Bereits 1805 gab eine bürgerliche Initiative den wesentlichen Impuls für die städtische Theatergeschichte, indem sie den Ersten Chemnitzer Theaterverein gründete und beschloss, einen Theatersaal in Schützes Hof, dem ehemaligen Hotel de Saxe, einzurichten.¹ Ein Jahr später wurde die neue Spielstätte eröffnet und bis 1828 für Schauspiel und Oper genutzt. In der expandierenden Textilindustrie-Stadt entwickelte sich das Interesse an einem eigenständigen Theaterhaus, dessen Bau unmittelbar am historischen Stadtkern 1836 durch einen neugegründeten Actienverein initiiert wurde. Zwei Jahre später war das Theater nach Plänen von Johann Traugott Heinig fertiggestellt und wurde in der ersten Spielzeit 1838 mit zeitgenössischen Schauspielstücken wie *Die Schule des Lebens* (1835) von Ernst Raupach, *Die Jungfrau von Orleans* (1801) von Friedrich Schiller und *Faust I* (1808) von Johann Wolfgang von Goethe, neben verschiedenen Opernaufführungen, eröffnet. Die für rund 900 Zuschauer:innen geplante Spielstätte wurde zunächst als privates Actien-Theater betrieben. Der Rat der Stadt erwarb 1862 das Haus an der Theaterstraße und führte es seither als Stadt-Theater.

Anfang des 20. Jahrhunderts wurde ein zweites Theaterhaus errichtet, da die Stadt prosperierte und sich als *Sächsisches Manchester* im 19. Jahrhundert zu einem der weltweit wichtigsten Industriezentren entwickelt hatte. Unter der langjährigen Theaterdirektion von Richard Jesse wurde im Zuge des Stadtausbaus ein Neues Theater (1902–1909) am Königsplatz (seit 1922 Theaterplatz) nach dem Entwurf von Richard Möbius errichtet, das seit 1925 als Opernhaus genutzt wurde. Etwas später wurde das alte Stadt-Theater unter dem Intendanten Anton Richard Tauber umgebaut, wobei eine moderne Bühnentechnik installiert wurde. Außerdem erfolgte die Umgestaltung des Baukörpers mit neuem Säulenportikus am Haupteingang und Mittelrisaliten an den Längsseiten. 1925 wurde das

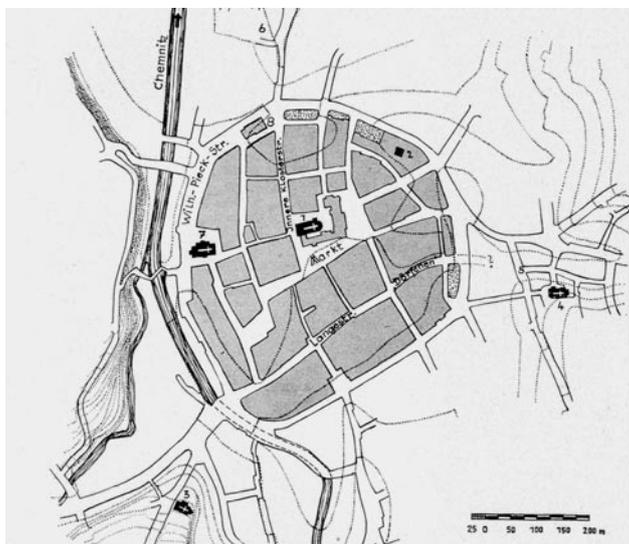
zum Städtischen Schauspielhaus umgewidmete Theaterhaus wiedereröffnet und bot im Parkett und auf seinen drei Rängen Platz für 777 Zuschauer:innen.²

In Chemnitz lebten vor der Zerstörung im Zweiten Weltkrieg rund 350.000 Einwohner:innen in einer dicht bebauten Stadt; in den letzten Kriegsmonaten, Anfang März 1945, wurden bis zu 80 Prozent der Stadt zerstört. Die Kartierungen des Zustands vor und nach 1945 zeigen die verheerenden Ausmaße der Stadtzerstörung insbesondere im Zentrum. Das zentral gelegene Schauspielhaus an der Theaterstraße war zwar stark beschädigt, allerdings standen die Umfassungsmauern und die Fassaden erhalten. Diese Bausubstanz wurde letztlich nicht für den Wiederaufbau gesichert, sondern Mitte 1951 abgebrochen und vollständig abgetragen. Zunächst hatte es 1946 noch vom Rat der Stadt eine *Wiederaufbau-Lotterie für das Opern- und Schauspielhaus Chemnitz* gegeben, 1947 hieß es allerdings aufgrund unzureichender Mittel, dass der Betrag ausschließlich für den Wiederaufbau der Oper genutzt werde.³ Das Schauspielhaus war bis 1949 noch fester Bestandteil in den frühen Aufbauplänen von Stadtbaudirektor Georg Funk, doch nach einem Amtswechsel gab es seit 1950 keine Perspektive mehr für seinen Wiederaufbau. Dies war nicht allein auf Finanzierungsfragen zurückzuführen, sondern auch auf die zunehmende Abhängigkeit der lokalen Stadtplanung vom staatlichen Ministerium für Aufbau und die nunmehr beschlossene Neugestaltung des Stadtzentrums mit neuer Verkehrsplanung und Ausbau der Ringstraße.⁴ Nach verschiedenen Ansätzen unternahm der Chemnitzer Architekt Gerhardt Lohs einen seiner letzten Erhaltungsversuche, indem er Ende 1949 bis Anfang 1950 der Theater-Intendanz, dem Oberbürgermeister und dem Rat der Stadt verschiedene Vorschläge für einen Theater-Pavillon unterbreitete. Der Pavillon-Entwurf sah Teile des Schauspielhauses zur Erhaltung vor – wie beispielsweise den

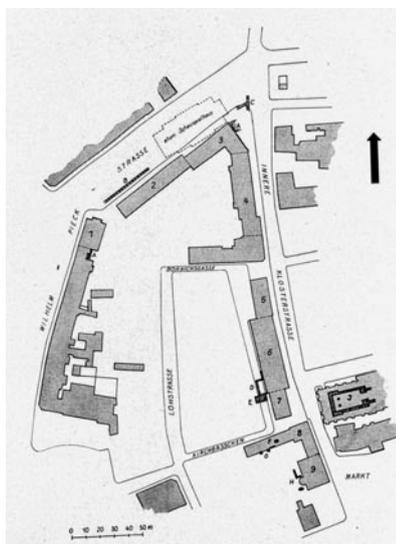
Portikus und die ehemalige Kassenhalle, die für Theaterwerbung und -Kartenverkauf umgestaltet werden sollten.⁵ So wäre ein Fragment des Schauspielhauses auf dem geplanten grünen Mittelstreifen der Ringstraße erhalten. Lohs stellte sein Konzept gegenüber der Stadtverwaltung jedoch nicht mit seiner Erhaltungsabsicht vor, sondern verwies auf die Bemühungen, mehr Publikum für den Theaterbesuch zu gewinnen und entsprechend Werbung zu machen.⁶ Seine Entwürfe wurden im Auftrag des Rats der Stadt Anfang 1950 vom Stadtplanungsamt, Hochbauamt und von den Städtischen Theater geprüft, verhandelt und zunächst als provisorische Situation für umsetzbar befunden.⁷ Während Theater und Hochbauamt deutlich für den Entwurf plädierten, lehnte das Stadtplanungsamt ihn letztlich mit der Begründung, die Pläne würden einer optimierten Verkehrsführung im Weg stehen, ab.⁸ Daraufhin erfolgte am 22. Mai 1950 der Beschluss zum Abbruch der Theaterhausruine durch den Rat der Stadt.⁹ Die Ausführung der Abbrucharbeiten zog sich noch über ein Jahr hin. Das alte Schauspielhaus wurde im Juni 1951 vollständig abgebrochen – und damit im selben Jahr, in dem das Schauspiel mit dem umgebauten Festsaal des Altersheims eine verbesserte Spielstätte erhielt und die aufwändige *Rekonstruktion* des Opernhauses fertiggestellt wurde.¹⁰ 1951 erfolgte au-

ßerdem die Umbenennung der Theaterstraße in die Wilhelm-Pieck-Straße, so dass der historische Theaterort im Stadtzentrum auch durch die neue Namensgebung überschrieben und die Erinnerungsspuren für die nächsten 40 Jahre verwischt wurden.¹¹

Im Unterschied zum kriegsbeschädigten Schauspielhaus hatten die Bauarbeiten am ausgebrannten Opernhaus bereits im Frühjahr 1946 begonnen.¹² In großen Lettern stand am Bauzaun: „Das Opernhaus wird das Theater des Volkes – Helft mit am Aufbau – Besucht die Städt. Theater“. Die baulichen Maßnahmen unterscheiden zwischen Außen- und Innengestaltung: Während der Baukörper und die Fassaden weitgehend rekonstruiert wurden, erfolgte im Inneren eine Erneuerung nach dem Entwurf von Karl Wilhelm Ochs und Walter Henn, um grundsätzliche Veränderungen und Verbesserungen zu erzielen.¹³ Die Foyers und der Saal wurden in ihrer Gestaltung vereinfacht, indem Stuck und Ornamente des neobarocken Originalbaus entfielen, um die Großzügigkeit des Raums zu betonen. Die drei Ränge des Saals wurden beibehalten, wobei die Sichtverhältnisse durch eine stärkere Akzentuierung der ersten beiden Ränge verbessert wurde. Die neue Bühnentechnik plante Kurt Hemmerling, der 1952 die Abteilung Theaterbau in der Bau-



6 „Karl-Marx-Stadt, Stadtkern vor der Zerstörung, 1 St. Jacobi (rom. Marktkirche), 2 Roter Turm, 3 St. Nikolai und Nikolaivorstadt, 4 St. Johannis und Johannisvorstadt, 5 Sitzplan, 6 Klostervorstadt, 7 St. Pauli (vorh. Franziskanerkloster), 8 Schauspielhaus“. Obgleich der Plan den Zustand vor 1945 zeigt, findet sich anstelle der historischen Theaterstraße bereits die Neubezeichnung Wilhelm-Pieck-Straße von 1951.



7 Karl-Marx-Stadt, Wilhelm-Pieck-Straße/Innere Klosterstraße. Im Rahmen der Stadtkernforschung ist neben den Spuren der mittelalterlichen Stadtbefestigungsanlagen, wie Stadt- und Zwingermauer A bis C, auch der angrenzende Standort des ehemaligen Schauspielhauses markiert.



8 Opernhaus Chemnitz, *Rekonstruktion* 1946 bis 1951, Bauzaun mit Appell: „Das Opernhaus wird das Theater des Volkes – Helft mit am Aufbau – Besucht die Städt. Theater“

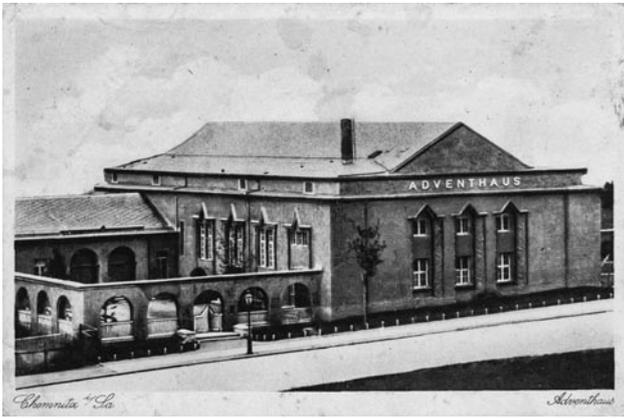


9 Opernhaus Chemnitz mit Frontinschrift „Die Kunst gehört dem Volke“, *Rekonstruktion*, Architekten Karl Wilhelm Ochs und Walter Henn, 1951

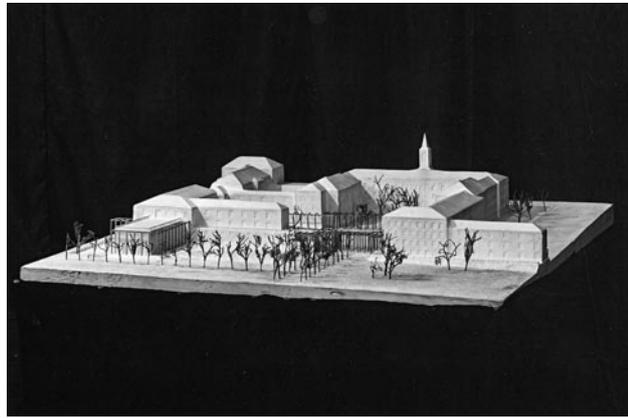
akademie und 1960 das Büro für Technologie kultureller Einrichtungen beim Ministerium für Kultur begründen und leiten sollte. Sein Konzept für die Chemnitzer Bühne formulierte er mit Blick auf realistische Inszenierungen: „Die früher so hart gezogene Trennung zwischen Zuschauer- und Bühnenraum durch das ausgesprochene Proszenium muß einer Lösung weichen, die einer räumlichen Zusammenführung förderlich ist.“¹⁴ Für den Opernhausaufbau wurden auch geborgene Materialien des alten Schauspielhauses verwendet, das nicht mehr für den Wiederaufbau vorgesehen war.¹⁵ Das Opernhaus wurde als repräsentativer Ort der Theater Chemnitz wiederaufgebaut, während die Sparten Schauspiel und Operette in einfachen Provisorien untergebracht waren. Am 26. Mai 1951 wurde es mit der Ankündigung von Lenins Leitmotiv „Die Kunst gehört dem Volke“ an der Opernhausfront feierlich eröffnet. Zunächst wurde im Opernhaus auch Schauspiel aufgeführt, was Teil der Wiederaufbauüberlegungen war – im September 1951 hatte *Faust I* hier Premiere.¹⁶ Doch wurden die Intervalle zwischen den vereinzelt Aufführungen immer größer, bis der Schauspielbetrieb dort seit den 1970er-Jahren kaum mehr stattfand: „Die Oper war für Schauspieler eigentlich nicht günstig und ich habe mich dann mit dem Ensemble entschieden, dass wir nur noch in Ausnahmefällen in der Oper spielen – also eigentlich nicht“, kommentiert der damalige Schauspieldirektor Hartwig Albiro.¹⁷



10 Opernhaus Chemnitz, Ankündigung der Neuinszenierungen *Don Carlos* von Giuseppe Verdi und *Faust, der Tragödie I. Teil* von Johann Wolfgang von Goethe, Herbst 1951



11 Adventhaus Chemnitz, Hans-Sachs-Straße 9, Postkarte



12 Städtisches Altersheim Chemnitz, Architekt Fred Otto, Modellfoto

13 Städtisches Altersheim Chemnitz, Architekt Fred Otto, Blick vom Park zum Festsaal mit Rankspalieren, um 1931



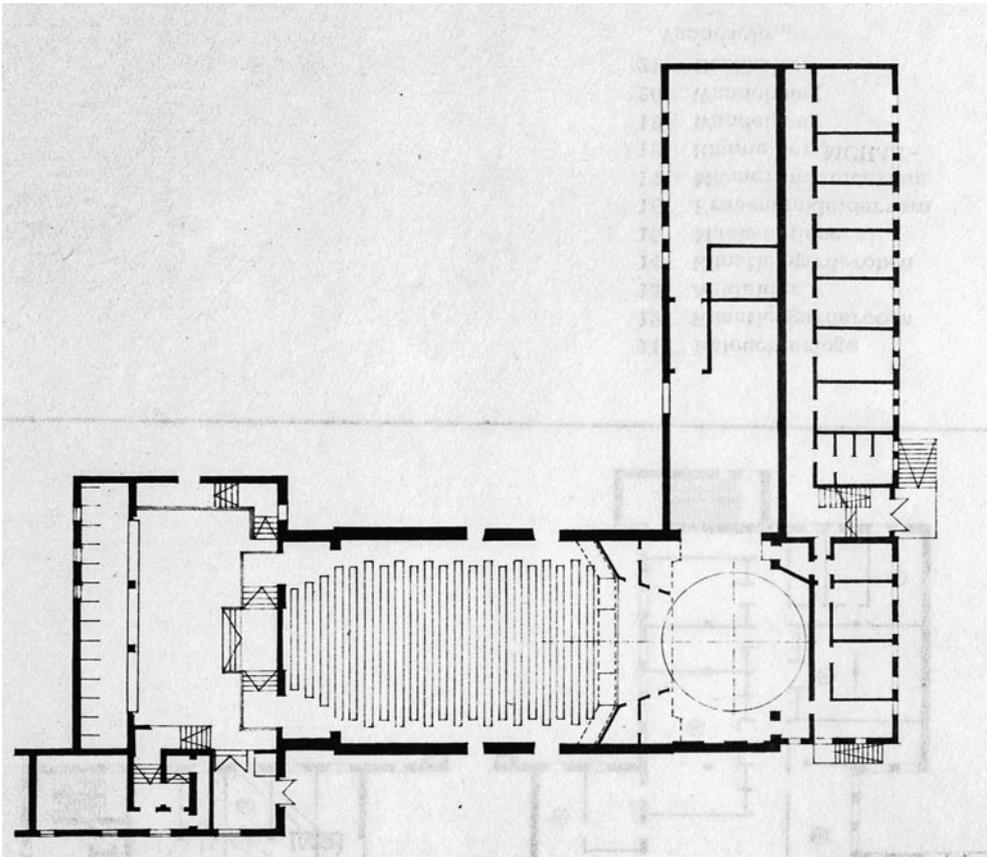
2.2 Interim I: Adventhaus, Festsaal des Altersheims, Theater am Karl-Marx-Platz 1945–1976

In den ersten Nachkriegsjahren nutzte das Schauspiel-Ensemble verschiedene Orte als Ausweichspielstätten. Die erste Schauspiel-Aufführung war der *Kreidekreis* von Klambund am 21. Juli 1945 im Adventhaus.¹⁸ Die Kirche der Adventisten, einer protestantischen Freikirche, war 1923 errichtet worden. Sie liegt östlich vom Stadtzentrum im Lutherviertel, das weniger kriegszerstört war. Ihr großer Saal war auch Spielstätte der Oper, die hier eine Woche zuvor Verdis *Rigoletto* aufgeführt hatte. Der Saal konnte je nach Sparte und Aufführung in drei unterschiedlichen Größen für 258, 402 oder 484 Zuschauer eingerichtet werden; mit zusätzlich 111 Plätzen auf Sperrsitzen und Balkon. Die Städtischen Theater nutzten ihn bis 1951 für die Sparten Schauspiel und Oper.

Unweit vom Adventhaus befand sich am damaligen Karl-Marx-Platz das Städtische Altersheim mit Festsaal, der seit

1949 zur Spielstätte des Schauspiels provisorisch umgebaut wurde.¹⁹ Die Anlage war 1929 nach dem Entwurf des Stadtbaurats Fred Otto im gestalterischen Ausdruck der Sachlichkeit errichtet worden. Das Altersheim hatte ebenso wie das Adventhaus kaum Kriegsschäden und bereits 1945 wurde der Festsaal von den Chemnitzer Theatern genutzt. Am 16. September 1945 wurde er von der Operette *Csárdásfürstin* von Emmerich Kálmán als Spielstätte eröffnet. Nachdem die Operette wenig später in das ehemalige Ballhaus Marmorpalast umzog, kam es zu einem ersten Umbau des Festsaals und baulicher Ergänzung mit einem Garderobentrakt.²⁰ Am 23. April 1949 erfolgte die „Eröffnung des neu errichteten [sic] Theaters am Karl-Marx-Platz“.²¹ Wenig später kam es erneut zu Baumaßnahmen im Bestand, indem das Zuschauerparkett erhöht wurde und der Einbau einer Drehbühne erfolgte. Am 5. April 1951 wurde das Haus mit *Auch in Amerika* von Gustav von Wangenheim wieder-

14 Theater am Karl-Marx-Platz im ehemaligen Festsaal des Altersheims, Grundriss Erdgeschoss, Zustand 1949 bis 1976



eröffnet.²² Damit war die Situation im ehemaligen Festsaal verbessert, jedoch bestanden weiterhin deutliche Einschränkungen mit lediglich rund 450 Plätzen, fehlendem Bühnenturm und fehlenden Räumen wie Probesaal und Magazin.²³ 1975 wurde der Ort des Theaters umbenannt und hieß nicht länger Karl-Marx-Platz, sondern Park der Opfer des Faschismus. Anfang der 1950er-Jahre war in der Anlage des ehemaligen Johannisfriedhofs und des damaligen Karl-Marx-Platzes ein Mahnmal zum Gedenken an die Opfer des Faschismus (1952) von Hanns Diettrich errichtet worden, das namensprägend für den Ort wurde. Die räumliche Situation des Theaters am Karl-Marx-Platz war im Vergleich zum alten Schauspielhaus äußerst provisorisch, insofern erklärt sich, dass in den Plänen zum Aufbau des Stadtzentrums von Karl-Marx-Stadt seit Mitte der 1950er-Jahre der Neubau eines Schauspielhauses verfolgt wurde.

Das Schauspiel-Ensemble erreichte mit seinen Aufführungen besonderes Renommee, das in der eigenen Beschreibung der Städtischen Theater zur künstlerischen Qualität und kulturpolitischen Wirksamkeit dargestellt wird:

Das geistig-kulturelle Leben des Bezirks und der Stadt Karl-Marx-Stadt wird zu einem wesentlichen Teil von den Städtischen Theatern Karl-Marx-Stadt gestaltet. [...] Auf der Grundlage des Ministerratsbeschlusses wurden die Städtischen Theater Karl-Marx-Stadt in die Gruppe A eingestuft. Diese Einstufung erhielten die Berliner Theater sowie Theater Dresden, Leipzig, Rostock und Halle zuerkannt. Den Theatern unserer Stadt obliegt die Aufgabe, über den Bezirk Karl-Marx-Stadt hinaus durch Aufführungen mit hohem künstlerischen Niveau unseren Arbeiterbezirk zu repräsentieren.²⁴

Mitte der 1970er-Jahre wurde das Theater von 120.000 Besucher:innen frequentiert, die aus Stadt und Bezirk sowie aus anderen Bezirken und aus Berlin kamen. Auch heute bezieht sich die Selbstdarstellung des Schauspielhauses auf die 1970er- und 1980er-Jahre und verweist auf eines der avanciertesten Häuser der DDR.²⁵ Da dem Schauspielhaus seit den 1960er-Jahren das Studio angegliedert ist, in dem Schauspielstudierende nach ihrem Grundstudium in der Praxis ausgebildet werden, kamen von der Theaterhochschule "Hans Otto" Leipzig viele angehende Schauspielerinnen und Schauspieler an das Theater Karl-Marx-Stadt, die später als renommierte Künstler:innen auf ihre frühere Wirkungsstätte verwiesen.

Brand in der Nacht vom 4./5. Mai 1976

Eine deutliche Zäsur und zugleich ein Neubeginn für das Schauspielhaus ereignete sich nach rund 25-jähriger Spielzeit in der Nacht vom 4./5. Mai 1976 durch einen Brand, der unmittelbar nach der Generalprobe und vor der Uraufführung *Tinka* von Volker Braun ausgelöst wurde. Dabei wurden das Bühnenhaus und der Zuschauerbereich, einschließlich der gesamten Ausstattung, stark beschädigt. „Die Brandursache war fahrlässiges Verhalten eines Nachtpförtners“, heißt es später in einem Bericht.²⁶ Der Brand wurde durch ein Ladegerät für ein Blitzlicht ausgelöst, das im Stellwerk der Unterbühne an das Stromnetz angeschlossen und nicht kontrolliert wurde. Das Blitzlicht sollte in der bevorstehenden *Tinka*-Aufführung eingesetzt werden.²⁷ Die Proben des in Berlin zur Aufführung nicht-genehmigten Stücks waren von Stasi-Beobachtern begleitet, erklärt Hartwig Albiro. Er ist sich „ziemlich sicher, dass die Behörden, also konkret die Staatssicherheit, die Aufführung *Tinka* behindern wollte, vielleicht auch verhindern. Das ist aus dem Ruder gelaufen, denn die wollten das Schauspielhaus bestimmt nicht abbrennen, aber wir hatten bei *Hinze und Kunze*, auch eine Volker-Braun-Inszenierung, einen ähnlichen Vorfall.“²⁸ In den 1970er-Jahren nahmen Staatskontrolle und Interventionen im Kunstbereich erheblich zu, was in der Ausbürgerung Wolf Biermanns im Herbst 1976 kumulierte. Die Petition von Intellektuellen der DDR gegen die Ausbürgerung unterzeichnete auch Volker Braun, dessen politische Wirksamkeit der Theaterkritiker Ernst Schumacher beschreibt: In Berlin sei kolportiert, der Generalintendant Gerhard Meyer „selbst habe das Theater angezündet, weil auf Brandstiftung nur fünf Jahre Gefängnis, auf die Aufführung dieses Braun-Stückes aber mindestens zehn Jahre stünden“.²⁹ Unabhängig davon reagierte die Kulturabteilung beim Rat der Stadt unmittelbar und bereits einen Tag nach dem Brand wurde beschlossen, die Premiere von *Tinka* kurzfristig in den Kleinen Saal der Stadthalle zu verlegen. Weitere Ausweichmöglichkeiten für das Schauspiel sollten geprüft werden, um kurz zuvor fertiggestellte Inszenierungen wie *Das Jahrmarktsfest zu Plundersweilern* von Peter Hacks, *Theaterwerkstatt I* in der Regie von Irmgard Lange, *Sendestörung* von Károly Szakonyi spielen zu können. Dazu sollten neben größeren und kleineren Sälen in Karl-Marx-Stadt, wie dem Opernsaal, dem Museumssaal, dem Plenarsaal des Rats des Bezirks und dem Theaterclub in der Bahnhofstraße, auch Orte außerhalb der Stadt für Spielmöglichkeiten einbezogen werden.³⁰

2.3 Interim II: Kleiner Saal der Stadthalle und theater oben im Opernhaus 1976–1980

Während der rund vierjährigen Planungs- und Bauzeit für Wiederaufbau und *Rekonstruktion* des Theaterhauses 1976–1980 nutzte das Schauspiel verschiedene Spielstätten in der Stadt und im Bezirk. In Karl-Marx-Stadt wurden vor allem der Kleine Saal der Stadthalle und das *theater oben* im Opernhaus als Interimsspielstätten genutzt.

Kleiner Saal der Stadthalle 1976–1980

Der Kleine Saal der erst zwei Jahre zuvor fertiggestellten Stadthalle wurde bereits wenige Wochen nach dem Brand als Ausweichspielstätte genutzt, um am 29. Mai 1976 die Uraufführung von *Tinka* nachzuholen. Die Aneignung des Saals war aufgrund der räumlichen Gegebenheiten eine Herausforderung für die Inszenierung, denn sie war für die Guckkastenbühne des Schauspielhauses konzipiert. Es war nicht die erste Aufführung des Schauspiels an diesem Ort: Bereits im Oktober 1974 hatte Piet Drescher hier zur Eröffnung der Stadthalle inszeniert. Die erste Aufführung war *Glanz und Tod Joaquin Murietas* von Pablo Neruda, für die der Regisseur die Raumpotentiale der Arenabühne in dem neuen, variablen Kleinen Saal genutzt und in Spielanordnung und Bühnenbild eingebunden hatte. In der Interimsspielstätte wurden insgesamt acht Inszenierungen des Schauspiels in der Stadthalle gezeigt. Wenige Wochen nach *Tinka* folgte *Die fromme Marta* von Tirso de Molina; beide Inszenierungen waren Übernahmen aus dem Schauspielhaus in die Interimsspielstätte und folgten dementsprechend einer Guckkastenbühnen-Anordnung, ebenso wie die Inszenierung *Jegor Bulytschow und die anderen* von Maxim Gorki ein Jahr später. Die weiteren Aufführungen waren für den Raum des Kleinen Saals in Arena-Anordnung konzipiert. Von diesen Inszenierungen wird *Der kaukasische Kreidekreis* 1978 in der Regie von Hartwig Albiro hinsichtlich Raum und Aufführung in Kapitel 6 näher betrachtet: „Die erste Inszenierung, bei der wir den Raum des Kleinen Saals richtig erfasst haben, war der ‚Kaukasische Kreidekreis‘, Brecht in der Arena.“ Allerdings nutzte das Schauspiel die Stadthalle nach 1980 nicht mehr, da sie sich in der Praxis als ungeeignet erwies: „[S]ie ist außerordentlich ungünstig für Schauspiel, sowohl der Kleine wie der Große Saal. Wir haben notgedrungen nach dem Brand 1976 im Kleinen Saal gespielt. Wir haben lange gebraucht, bis wir uns angepasst haben – vor allem an die akustischen Bedingungen. Den Großen Saal haben wir gemieden.“³¹

theater oben im Opernhaus 1977–1980

Nach dem Brand des Schauspielhauses kam es noch einmal zu Aufführungen in der Oper, in der seit 1951 nur gelegentlich Schauspiel gezeigt wurde. Als Interimsspielstätte wurde in den Jahren 1977 bis 1980 allerdings nicht die große Bühne, sondern ein provisorisches Studiotheater im Dachgeschoss des Hauses für etwa 100 Zuschauer:innen eingerichtet, das aufgrund seiner Lage innerhalb des Hauses den Namen *theater oben* erhielt. Bei dem Raum handelte es sich um den Proberaum des Städtischen Orchesters, das zugunsten des Schauspiels in die Stadthalle auswich. Durch Eigenarbeit der Schauspieler:innen und der Bühnentechniker wurde der Raum zum *theater oben* umgestaltet und es entstand eine Experimentierbühne mit sehr dichter Atmosphäre. Allerdings gab es klimatische Probleme, es fehlten Garderoben und Bühnentechnik, so dass ständig improvisiert werden musste. Mit einer *Theaterwerkstatt II* der Regisseurin Irmgard Lange wurde die Studiobühne im Februar 1977 eröffnet; ihre Inszenierungen *Das Nest des Au-erhahns* von Viktor Rosow war im März 1980 die letzte Premiere in dieser Interimsspielstätte. Das *theater oben* stand nach 1980 nicht mehr zur Verfügung, da dieser Raum bei der bevorstehenden erneuten *Rekonstruktion* des Opernhauses entfallen musste: „Das zur Zeit vorübergehend im Opernhaus eingerichtete ‚Theater Oben‘ (welches zu Beginn der Rekonstruktion geschlossen werden muß und nach dem Umbau als Musikerprobenraum benötigt wird) bestätigt schon nach den wenigen Vorstellungen den Bedarf in Karl-Marx-Stadt.“³² Die Entwicklung experimenteller Formate im *theater oben* hatte Einfluss auf den Wiederaufbau des Schauspielhauses, da sie zur Planung eines zusätzlichen, variablen Spielortes im Foyer führte.

2.4 Wiederaufbau, Rekonstruktion und Entwicklung des Schauspielhauses 1976–2022

Die Theaterleitung reagierte bereits einen Tag nach dem Brand, um in Übereinstimmung mit der SED-Bezirksleitung zu „Beginn der neuen Spielzeit die Besspielbarkeit des Schauspielhauses zu sichern.“³³ In diesem Moment wurde noch von einer wenige Monate dauernden Instandsetzung bis Ende 1976 ausgegangen. Für die Abstimmung der erforderlichen Maßnahmen sollte ein Aufbaustab mit Vertretern der SED-Stadt- und Bezirkspolitik, der Stadtverwaltung, des Ministeriums für Kultur und der Städtischen Theater gebildet werden. Ihr Technischer Direktor Gerhard Schettler hatte schon eine Woche später, am 11. Mai 1976, einen umfassenden Fragen- und Auflagenkatalog für den Wiederaufbau des Schauspielhauses zusammengestellt. Dieser ging angesichts erforderlicher Brandschutzmaßnahmen über eine reine Wiederherstellung des Bestands deutlich hinaus, da ein Eiserner Vorhang und damit ein Bühnenturm vorgeschlagen wurde. Weiterhin wurden Räume für den Publikumsaufenthalt außerhalb des Saals gefordert, da die bisherige Ausstattung für ein Theater der Klasse A unter dem Mindeststandard lag.³⁴

Der Brand löste in den Folgewochen Zugeständnisse von den verantwortlichen Politikern und den Beteiligten des Aufbaustabes für den Wiederaufbau des Schauspielhauses aus, die jenseits der üblichen Verfahrensweisen einer Planwirtschaft standen. Die außerordentliche Dynamik der ersten Abstimmungen und Planungsvorbereitungen, die sich angesichts der unmittelbaren Betroffenheit des Katastrophenfalls entwickelten, erzeugten großen Handlungsdruck und überführten die Absichtserklärungen letztlich in eine Umsetzungsphase. So fanden in einem sehr kurzen Zeitraum von Mai 1976 bis April 1977 sämtliche Abstimmungen mit den Planungsbeteiligten vor Ort und im Ministerium statt: zu Raumprogrammen, Entwurfskonzepten, Finanzierung, Einsatz von Baupersonal, Bauweisen und -material sowie Terminen. Es entwickelten sich Prozesse in allen Bereichen, die ineinandergriffen und das endgültige Programm für Wiederaufbau und *Rekonstruktion* des Schauspielhauses definierten. Die Bezeichnung der Baumaßnahme verweist auf die Errichtung des Theatersaals auf Teilen der noch erhaltenen Wände und Fundamente des Vorgängerbau. Unabhängig davon wurde das Haus umfangreich erweitert mit Bühnenturm, großzügigem Eingangsbereich, Foyer, Gastronomie, Probebühne und Funktionsräumen; diese Aspekte sind in Kapitel 3.5 und 3.6 ausführlich dargestellt.

„Es war ein *Schwarzbau* an der Planwirtschaft vorbei“, beschreibt Hartwig Albiro den Wiederaufbau. „Den Begriff *Schwarzbau* hat Siegfried Lorenz im Gespräch mit mir 1980 gebraucht: ‚Das war der größte Schwarzbau der DDR, den wir gemacht haben. Das wäre heute nicht mehr möglich.‘“³⁵ Der Begriff *Schwarzbau* ist angesichts der üblichen Planungspraxis zu kontextualisieren: Das Projekt entstand nicht etwa unabhängig von der zentralistischen Staatspolitik, sondern es konnte sich entwickeln, obwohl die erforderlichen Ressourcen nicht langfristig bereitgestellt waren. Der unmittelbare Wiederaufbau wurde möglich, weil der Brand und die Zerstörung als Katastrophenfall eingestuft wurden und insofern von einer langwierigen Projektierung innerhalb von Fünfjahresplänen abgesehen werden konnte. Siegfried Lorenz, Erster Sekretär der SED-Bezirksleitung Karl-Marx-Stadt seit 1976, wurde als theaterfreundlicher Politiker eingeschätzt, der Dinge ermöglichen wollte und den Wiederaufbau bis an die Staatsspitze vermittelte.³⁶ Die anfänglich sehr ambitionierten Termine mussten angesichts von Programmweiterungen und knappen Ressourcen zwar in der Folgezeit angepasst werden – doch nach vier Jahren Planungs- und Bauzeit konnte die Eröffnung des Theaterhauses am 5. Oktober 1980 mit Büchners *Dantons Tod* erfolgen. In den Beschlüssen zu Wiederaufbau und *Rekonstruktion* des Hauses 1976 bis 1977 war explizit formuliert worden, dass der Bau keine endgültige Lösung für das Schauspiel sei, sondern bei der Realisierung des erforderlichen Neubaus eine neue Funktion als Kinder- und Jugendtheater erhalten könne. Insofern wurde die eingeschränkte Raumsituation des Hauses für rund 420 Besucher:innen akzeptiert. Damit bezog man sich auf die seinerzeit parallel laufenden Planungen für einen Neubau des Schauspielhauses im Stadtzentrum für etwa 700 Zuschauer:innen. Diese Konzeption wurde 1974 bis 1976 im Kontext einer erneuten *Rekonstruktion* der Oper erstellt und bis 1980 verfolgt. 1980 wurde im Rat der Stadt erklärt: „Das wiedererbaute Schauspielhaus ist keine Interimsstätte, sondern ein voll funktionierendes Schauspielhaus mit kompletten technischen Ausrüstungen.“³⁷ Insofern sollte der Neubau des Theaters erst langfristig weiterverfolgt werden. 2015 kam es angesichts von Modernisierungsbedarfen zu neuen Debatten um den Standort Theaterplatz.

Die Spielplankonzeption zur Eröffnung des Schauspielhauses 1980 wurde bereits ein Jahr zuvor mit der Kulturpolitik abgestimmt: „Die bisherigen Schwerpunkte der Spielpla-

nung (zeitgenössische Dramatik der DDR, russische und sowjetische Dramatik, nationale und internationale Klassik, Antike, internationales Volkstheater) sind auch in Zukunft verbindliche Ausgangspunkte. In der Perspektive zu diesem Programm sind Ergänzungen in folgenden drei Bereichen wichtig: Dramatik des ausgehenden 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts, Dramatik der sozialistischen Länder, progressive Dramatik kapitalistischer Länder der Gegenwart.⁴³⁸ Das Schauspielhaus wurde am 5. Oktober 1980 eröffnet und in dem Festakt verwies Siegfried Lorenz, 1. Sekretär der SED-Bezirksleitung, auf Geschichte und Tradition des Theaters im *sächsischen Arbeiterbezirk*. „Das Ensemble deutete seine Haltung zum sozialistischen Volkstheater in einem Programm – , ... das höchste Ziel des Theaters ist die Wahrheit!‘ – an, das Texte von Lessing bis Volker Braun enthielt.“³⁹ Die fünf Eröffnungsszenierungen seien nicht auf eine einfache Formel nicht zu bringen, konstatiert der Kritiker Martin Linzer: „Büchner und Albert Wendt, Wampilow

und Raditschkow, die Dramatisierung von Thomas Wolfes Romans. Nimmt man das heterogene Angebot als Versuch, ein neues Repertoire aufzubauen, das in den kommenden Monaten verbreitert werden soll durch Brecht und Heiner Müller, Ostrowski und Viktor Rosow (Übernahme von ‚Nest des Auerhahns‘), Goldoni und Caragiale, Schiller und Goethe (Wiederaufnahme von ‚Faust I‘ und seine Ergänzung durch der ‚Tragödie Zweiten Teil‘ zum GoetheJubiläum 1982), so erkennt man unschwer, daß eine langfristige Spielplanpolitik ihre Fortsetzung findet, die sich orientiert an literarischem Anspruch, an den Bedürfnissen des Publikums im Territorium, nicht zuletzt an den Bedürfnissen des Ensembles.“⁴⁰ Das Ensemble stellte sich als Kollektiv unterschiedlicher schauspielerischer Individualitäten vor ebenso wie „die fünf etatmäßigen Regisseure des Hauses [...], die gleichfalls ein festes Kollektiv bilden, sich dabei aber doch durch unterschiedliche Handschriften ausweisen.“

15 Schauspielhaus, Schauspiel-Ensemble auf der Bühne, DDR-Fahne und Rednerpult in der *Chemnitzer Ecke*, Matinee zur Eröffnung am 5. Oktober 1980





16 Luxor-Palast Karl-Marx-Stadt, Gerhard Meyer vorne an der Bühne, Hartwig Albiro und Hasko Weber in der Gruppe seitlich der Bühne, Auflösung der geplanten Schauspiel-Lesung zum 40. Jahrestag der DDR-Gründung am 7. Oktober 1989



17 Luxor-Palast Chemnitz, Zustand 2023



18 Erinnerung an den friedlichen Schweigegang am 7. Oktober 1989, Denkstein vor dem Luxorpalast (2011)

1989 und danach

Das Schauspielhaus mit Großer Bühne und Foyertheater war knapp zehn Jahre in Nutzung, als es Anfang 1989 zur Einrichtung einer weiteren Spielstätte für und durch das Schauspielstudio kam. Die sieben Studierenden dieses Studios verfolgten eine stärkere Eigenständigkeit, gaben sich den Namen *Dramatische Brigade* und wollten mit einer externen, informellen Spielstätte einen eigenen Ort für ihre Inszenierungen schaffen.⁴¹ Der Intendant Gerhard Meyer hatte ihnen eine leerstehende Wohnung in der Elisenstraße 4 zur Verfügung gestellt, beschreibt Hasko Weber, der eines der sieben *Brigade*-Mitglieder und Regisseur war:

Das Haus war quasi abrisstauglich, aber Strom war da, Wasser war da, Toiletten halbe Treppe. Wir entschieden, in der ersten Etage eine Wohnung umzubauen, haben eine Wand rausgerissen, aus zwei Zimmern eins gemacht und eine Mini-Bühne mit 30 Zuschauerplätzen eingebaut. Das wurde die Spielstätte der Dramatischen Brigade, die sich damit irgendwie auch gründete. [...] Wir haben alles selbst gemacht als Dramatische Brigade [...] So entstand eine Gemeinsamkeit. Wir wussten, was dazu gehört, damit Theater entsteht: Durch ein Verständnis für das Zusammenspiel der Dinge. Wir lebten in einer Zeit, die das provoziert hat.⁴²

Zur Aufführung kam dort *Schlötzel oder Was solls*, eine Komödie von Christoph Hein, mit dessen staats-ironisierender Inszenierung die *Brigade* ins Visier der Staatssicherheit geriet. Ende des Jahres 1989 schrieb Hasko Weber in einem Offenen Brief unter dem Motto „Der Charakter unserer Zeit ist der des Zerfalls“, dass der Versuch, die *Dramatische Brigade* als halbexterne Gruppierung des Theaters beizubehalten, nicht fortgesetzt werde.⁴³ Zwei Mitglieder hatten die Stadt und das Theater im Juli und im November verlassen, so dass die *Schlötzel*-Inszenierung „nach 16 Vorstellungen in der selbständig ausgebauten Spielstätte“ in der Elisenstraße abgesetzt wurde. Zum 1. Januar 1990 wurden die anderen *Brigade*-Mitglieder befristet für ein Jahr ins Schauspiel-Ensemble aufgenommen – damit waren der Status der Gruppe und der externe Spielort aufgelöst.⁴⁴ Eine zweite und letzte *Brigade*-Inszenierung *Klein Eyolf* kam Mitte Februar 1990 nicht mehr in der Elisenstraße, sondern im Foyertheater des Schauspielhauses zur Aufführung.⁴⁵

Zuvor waren das Schauspielensemble und die *Dramatische Brigade* im Herbst 1989 an den Protesten und friedlichen Demonstrationen in Karl-Marx-Stadt beteiligt. Dabei wurde der

Luxor-Palast, der seit Frühjahr 1988 als Interimsspielstätte der Oper diente, am 7. Oktober 1989, dem 40. Jahrestag der DDR, zum Ort der friedlichen Revolution, indem dort „eine Lesung des Schauspielensembles mit Resolutionen und Texten neuer Organisationen“ stattfinden sollte.⁴⁶ Bereits früh morgens

war der Luxor-Palast umstellt von Staatssicherheit, alle hatten denselben Mantel an und denselben Schirm dabei, wie in einem schlechten Film. Sie standen in Hauseingängen und hatten das ganze Areal abgegrenzt. Wir saßen in der Kantine und diskutierten, wie wir der Situation gerecht werden können. In einer Seitenstraße neben der Chemnitz formierten sich Leute in ziviler Kleidung, aber mit Bauhelmen. Das waren Einheiten der Kampfgruppen aus den Karl-Marx-Städter Betrieben, die als Erkennungszeichen diese Helme aufhatten. Es sammelten sich sehr viele Menschen auf dem Vorplatz an. Gerhard Meyer nahm mich beiseite und sagte: Hasko Weber, das sind viele Menschen, wir müssen jetzt aufpassen, dass uns hier nichts passiert. Dann wurde der Luxor-Palast gestürmt. Es ist nachweislich die Staatssicherheit selbst gewesen, die die Türen aufgebrochen hat und damit Chaos erzeugte. Es war ein Hexenkessel!⁴⁷

Die geplante Veranstaltung sollte aus Sicherheitsgründen nach draußen verlegt werden und die Menschen versammelten sich auf dem Vorplatz, wo sich zwischen 800 und 1500 Menschen aus einem Impuls heraus als schweigender Demonstrationzug in Richtung Stadtzentrum in Bewegung setzten. „Wir liefen mittenrein, ohne Transparent oder irgendwas, verfolgt von den Kampfgruppen. [...] Es war nicht ungefährlich und gab Verhaftungen, aber keine wie in Berlin, wo Hunderte in Rummelsburg eingesperrt wurden.“⁴⁸ Am Abend desselben Tages wurde auch das Schauspielhaus zum Ort des Widerstands, da beim Gastspiel des Staatsschauspiel Dresden seine tags zuvor aufgesetzte Resolution durch den Schauspielregisseur Albiro verlesen wurde: „Wir treten aus unseren Rollen hinaus. Die Situation in unserem Land zwingt uns dazu. [...] Machtgebrauch ohne demokratische Kontrolle und ohne Opposition führt zu Machtmissbrauch.“⁴⁹ Auch Hasko Weber hatte eine Protestresolution formuliert und verlas sie am selben Abend in der Spielstätte der *Dramatischen Brigade*.⁵⁰ „Abends lief in der Elisenstraße unsere *Schlötzel*-Vorstellung, dort verlasen wir anschließend unsere Resolution. Der Text liest sich heute eher krude, man erkennt den Versuch einer offiziellen Sprache, den sozialistischen Sound, dennoch stand da eine klare Forderung nach freiem Denken und freier Äußerung.“⁵¹

In der Folge verließ der fünfundsechzigjährige Intendant Gerhard Meyer (1915–2002) das Theater, das er ein Vierteljahrhundert gestaltet und geprägt hatte. Hartwig Albiro begleitete das Schauspiel nach der Wende durch die ersten Jahre der gesellschaftspolitischen Umbrüche bis 1996. Anfang der 1990er-Jahre kam es aus ökonomischen Gründen zu deutlichen Einschränkungen bei der Personalausstattung. Zugleich verließen einige der Schauspieler das Karl-Marx-Städter Ensemble, um an Berliner Theatern zu arbeiten wie der Schauspieler Gerd Preusche, der mit Frank Castorf am Deutschen Theater und an der Volksbühne Berliner weiterarbeitete, oder Dietmar Huhn, der zunächst an der Volksbühne und dann regelmäßig im Film spielte. Im Schauspielhaus kam es Anfang der 2000er-Jahre zu ersten

Um- und Einbauten, indem eine Erweiterung durch einen hofseitigen Theaterclub-Anbau auf Wunsch des Schauspielregisseurs Manuel Soubeyrand erfolgte und im weitläufigen Foyer die Kleine Bühne eingebaut wurde. 2011 zog das Figurentheater ins Schauspielhaus und nutzt seither die Kleine Bühne. Zugleich ließ Schauspielregisseur Enrico Lübke die Probebühne, als Studiobühne vor allem für Ur- und Erstaufführungen, zum Spielort Ostflügel umbauen. Als 2013 Carsten Knödler neuer Schauspielregisseur wurde, entwickelte er die Foyerbühne als weiteren, informellen Spielort. Schauspiel und Figurentheater zogen aufgrund von dringend erforderlichen Modernisierungsmaßnahmen 2021/2022 nach Altchemnitz in den Spinnbau, der für die nächsten Jahre Interimsspielstätte sein wird.

2.5 Von der Puppenbühne zum Figurentheater im Schauspielhaus 1951–2022

Chemnitz hat eine lange Puppentheater-Tradition, die sich seit dem 19. Jahrhundert entwickelt hatte und mit 19 Amateur-Handpuppenbühnen und zwei Berufs-Handpuppenbühnen bis Mitte der 1930er-Jahre stark ausgebaut war.⁵² 1951, im Jahr der Eröffnung des Opernhauses und der Wiedereröffnung des Schauspielhauses, wurde die Städtische Puppenbühne Chemnitz am 3. Dezember als erstes kommunales Puppentheater der DDR gegründet, was mit der besonderen Wertschätzung dieser Theatersparte in der Sowjetunion korrespondierte.

Als der weltberühmte sowjetische Puppenspieler, Prof. Sergej Oblaszow, im Jahre 1951 mit seinem Puppentheater durch die DDR reiste, bewies er mit seinem Programm für Erwachsene, daß das Puppenspiel eine vollwertige Theatergattung wie Oper, Operette und Schauspiel darstellt. [...] In Karl-Marx-Stadt wurde 1951 nach dem ersten Besuch von Prof. Sergej Oblaszow durch die tatkräftige Unterstützung des Rates der Stadt die erste Städtische Puppenbühne der DDR gegründet.⁵³

Der erste Theaterleiter war Gerhard Diezmann und zusammen mit seiner Frau Hanna inszenierte er ein erstes aufwändiges Puppenspiel: *Die Entführung aus dem Serail* nach der Oper von Wolfgang Amadeus Mozart, das von Sängern und Kammerorchester begleitet und in dem vom Schauspiel genutzten Theater am Karl-Marx-Platz am 3. Dezember 1951 aufgeführt wurde. Die Puppenbühne konzentrierte sich in den nächsten Jahren vor allem auf das

Spiel mit Hand- und Stabpuppen, das in wechselnden provisorischen Spielstätten gezeigt wurde. Im März 1955 bezog sie Räume in der stadteigenen Alten Aktienspinnerei (1859) am Schillerplatz/Straße der Nationen, die sie rund 40 Jahre nutzte.⁵⁴ Der schmale August-Friedel-Saal bot Platz für 244 Zuschauer:innen. Die Behelfsmäßigkeit dieser Spielstätte wurde 1962 in einer Ratsvorlage deutlich formuliert:

Das Puppentheater benötigt ihr [sic] neues Haus schnellstens, da die derzeitige Unterbringung zusammen mit dem VEB Kraftverkehr im Haus am Schillerplatz eine unerträgliche Situation darstellt. Die zwangsläufig durch den VEB Kraftverkehr verursachte Geräuschkulisse gestattet den Mitarbeitern des Puppentheaters keine vollwertige Arbeit und beeinträchtigt ebenso negativ die Gegebenheiten für die Besucher. Die Eltern nehmen auch vielfach davon Abstand, ihre Kinder in dieses Verkehrszentrum zu schicken.⁵⁵

Der Stadtrat verabschiedete den Beschluss zum Investitionsvorhaben, mit dem 1964 bis 1965 ein Puppentheater mit rund 260 Plätzen geschaffen werden sollte. Als Standort war der Rosenhof vorgesehen, nachdem frühere Vorschläge zum Standort am Zentralen Platz um 1960 verworfen worden waren.⁵⁶ In den Plänen der 1960er- und 1970er-Jahre zum Wiederaufbau des Stadtzentrums finden sich sowohl für das Puppentheater als auch für das Schauspiel jeweils Standorte für einen Neubau, allerdings wurden diese Vorhaben nicht umgesetzt.

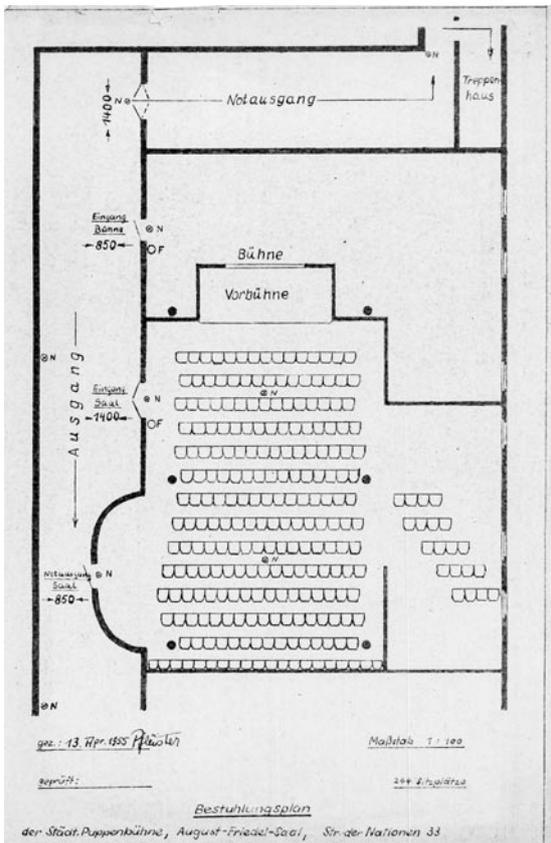


19 „Die Entführung aus dem Serail. Städtische Puppenbühne Chemnitz. Premiere am 3. Dezember 1951 um 19:30 Uhr im Theater am Karl-Marx-Platz“, Plakat, 1951.

20 „Wir ziehen um! Neue Spielstätte ab 13. März 1955, Haus am Schillerplatz“, Plakat, 1955



21 August-Friedel-Saal in der Alten Aktienspinnerei am Schillerplatz, Bestuhlungsplan für 244 Plätze, Spielort der Städtischen Puppenbühne Karl-Marx-Stadt bzw. des Puppentheaters Chemnitz 1955 bis 1996



22 „Städtisches Puppentheater Karl-Marx-Stadt spielt für uns alle“, Plakat, 1963



1993 wurde das Puppentheater an die Städtischen Theater Chemnitz angeschlossen, das somit ein Fünfsparten-Theater wurde. Aufgrund des baulich-räumlich unhaltbaren Zustands in der Aktienspinnerei bekam es 1996 zwar eine neue, allerdings kaum geeignete Spielstätte im Luxor-Palast, der bereits bis 1992 als Interimsspielstätte während des Opernhaus-Umbaus gedient hatte. Inzwischen war der Luxor-Palast als Kinohaus mit mehreren Sälen eingerichtet, von denen einer dem Puppentheater bis zum frühen Abend zur Verfügung stand; danach wurden im selben Raum Filme gezeigt. Das brachte ungünstige Rahmenbedingungen hinsichtlich Verfügbarkeit, Sichtverhältnissen und Raumausstattung mit sich. „Also konnten wir abends nicht probieren, nicht umbauen, nicht spielen“, beschreibt Manfred Blank, damaliger Direktor des Puppentheaters, die Situation. „Und der Saal hatte eine gedämpfte Kino-Akustik, sodass wir nur schwer zu verstehen waren. Ausgestattet war er mit Kinositzen, bei denen Kinder kaum über die Lehne sehen konnten – wir haben uns mit Sitzkissen beholfen. Und schon die erste Reihe war vier bis fünf Meter von der Bühne entfernt. In der letzten Reihe war nur noch zu ahnen, was wir spielten.“⁵⁷ 2001 erfolgte die Umbenennung der Sparte von Puppen- zu Figurentheater, da zum Ausdruck gebracht werden sollte, dass nicht mehr ausschließlich mit Hand- oder Stabpuppen oder Marionetten, sondern auch mit

Objekten und Gegenständen gespielt wird.⁵⁸ Als der Luxor-Palast den Kinobetrieb aus Rentabilitätsgründen 2011 einstellen musste, wurde das Figurentheater quasi ortlos. Es bezog im selben Jahr, zu seinem 60-jährigen Bestehen, mit der Kleinen Bühne im Schauspielhaus seine neue Spielstätte. Zu den Nutzungsmöglichkeiten dieser 2003 entstandenen Bühne hatte der damals verantwortliche Schauspiel-direktor Manuel Soubeyrand seinerzeit erläutert, sie sei „nicht nur ein Ort für die ‚kleine Form‘, die wir bislang ja praktisch kaum aufführen konnten, ein Ort vielleicht auch, wo dereinst das Figurentheater sich ansiedeln könnte“.⁵⁹ Drei Jahre nach Einzug des Figurentheaters ins Schauspielhaus wurde Gundula Hoffmann 2014 seine neue Direktorin.

23 Luxor-Palast Chemnitz, einer der Kinosäle war 1996 bis 2011 Spielstätte des Figurentheaters, Zustand 2023



- 1 Vgl. Otto, Karl: „Beiträge zur Geschichte der Chemnitzer Theater“, in: Müller, Hans: *Festschrift zur Eröffnung des Opernhauses Chemnitz 26. und 27. Mai 1951, Chemnitz 1951* (o. S./30).
- 2 Vgl. Städtische Theater Chemnitz: Ausgefüllter Fragebogen zum Handbuch „Das Deutsche Theater“ des Generalbauinspektors für die Reichshauptstadt, Büro von Lüpke, vom 3.1.1941. Archiv: Architekturmuseum der Technischen Universität Berlin, Theaterbausammlung, Inv. Nr. TBS 084,01.
- 3 „Der Reingewinn der Theater-Lotterie im Betrag von rund ½ Millionen RM wird restlos für den Wiederaufbau des Chemnitzer Opernhauses verwendet. Die Summe reicht bei Weitem nicht aus, das Theater in der früheren Form wiederherzustellen, so daß zur Beseitigung des Kriegsschadens noch weitere Mittel beschafft werden müssen.“ (Rat der Stadt Chemnitz, Bürgermeister: Schreiben an Finanzamt, Steueramt Chemnitz-Stadt vom 30.8.1947. Stadtarchiv Chemnitz: A 0316, Rat der Stadt, 1945-90, Sign. 17974).
- 4 Vgl. Stadt Chemnitz, Stadtplanungsamt: Schreiben an das Büro des Oberbürgermeisters vom 15.3.1950 Betr. Theaterwerbung im ehemaligen Schauspielhaus. Stadtarchiv Chemnitz: A 0301, Sign. 11080, S. 270-270b.
- 5 Zum „Ausbau der noch vorhandenen Säulenhalle am Schauspielhaus“ erläutert der Architekt: „In diesem Entwurf ist hinter dem einen Schaukasten der Vorverkauf für die Theater und hinter dem zweiten, ein kleiner Verkaufsraum für die HO vorgesehen.“ (Lohs, Gerhardt: Schreiben an die Intendanz der Städtischen Theater Chemnitz vom 19.11.1949. Stadtarchiv Chemnitz: A 0301, Sign. 11080, S. 260).
- 6 Der Architekt Lohs verweist auf die geringen Besucherzahlen der Theater und empfiehlt Werbung, indem der „vorzügliche erhaltene Säulenvorbau“ des Schauspielhauses „zu einem repräsentativen Schau-Pavillon der Chemnitzer Theater“ ausgebaut werden sollte. (Lohs, Gerhardt: Schreiben an die Intendanz der Städtischen Theater Chemnitz undatiert, vor dem 19.11.1949). Stadtarchiv Chemnitz: A 0301, Sign. 11080, S. 261-262b).
- 7 Die Hauptabteilung Hochbau schätzt das Vorhaben positiv ein und schreibt an den Bürgermeister Riesner: „Die Errichtung eines pavillonartigen Baus an der Stelle des Schauspielhauses kann eine reizvolle Bereicherung des Straßenbildes ergeben.“ (Stadt Chemnitz, Hauptabteilung Hochbau: Schreiben an den Bürgermeister Riesner vom 9.1.1950. Stadtarchiv Chemnitz: A 0301, Sign. 11080, S. 265).
- 8 Das Stadtplanungsamt hatte Anfang Januar 1950 erklärt, dass für die zukünftige Verkehrsplanung mit einer Beseitigung der Ruine gerechnet werde: „Die Erhaltung der Vorhalle und der Kassenhalle des Schauspielhauses und ihre Umgestaltung zu einem Werbepavillon für die städtischen Theater könnte daher nur als Provisorium gelten. Unter dieser Voraussetzung werden wir den sehr brauchbaren Vorschlag von Herrn Architekt Lohs gern unterstützen.“ (Stadt Chemnitz, Stadtplanungsamt: Niederschrift vom 2.1.1950 zum Vorschlag Architekt Lohs zur Umgestaltung der Kassenhalle des Schauspielhauses für Theaterwerbung. Stadtarchiv Chemnitz: A 0301, Sign. 11080, S. 263/274). In seinem Schreiben von März 1950 bekräftigt das Stadtplanungsamt die Erfordernis zum zukünftigen Umbau der Theaterstraße für die Verkehrsführung und die Anlage einer Promenade. Daher müsse der geplante Theater-Pavillon vor Beginn der Baumaßnahmen wieder beseitigt werden. Angesichts der temporären Maßnahme wird ein Werbeerfolg hinterfragt und der Aufbau eines neuen Werbepavillons am Stalinplatz vorgeschlagen. (Vgl. Stadt Chemnitz Stadtplanungsamt, Schreiben 15.3.1950).
- 9 „Klärung der Frage des Abbruchs der Schauspielhausruine an der Theaterstraße. Obm. Müller führt hierzu aus, daß der Wiederaufbau des Schauspielhauses im Rahmen der zukünftigen Stadtplanung nicht erfolgen könne. Das stehe nunmehr nach vielen Erwägungen endgültig fest. Die Schauspielhausruine könne demnach restlos abgebrochen werden. Auch von einem Umbau eines Teiles der Ruine zu einem Werbepavillon muß Abstand genommen werden. Nach weiterer kurzer Aussprache beschließt der Rat, die Schauspielhausruine völlig abzubauen.“ (Hastedt: Auszug aus dem Protokoll der 15. Ratsitzung vom 22.5.1950. Abschrift an die Ratskanzlei vom 23.5.1950. Stadtarchiv Chemnitz: A 0301, Sign. 11080, S. 255).
- 10 „Die Durchführung der Arbeiten wird sich über einen größeren Zeitraum erstrecken. Als vorläufiger Fertigstellungstermin ist der 30.6.1951 festgesetzt.“ (Stadt Chemnitz, Stadtplanungsamt, Sachgeb. Entrümmerung: Aktennotiz vom 16.9.1950. Stadtarchiv Chemnitz: A 0301, Sign. 11080, S. 253).
- 11 Seit 1991 hat die Straße wieder den Namen Theaterstraße.
- 12 Vgl. Otto: „Beiträge zur Geschichte der Chemnitzer Theater“ (o. S./109).
- 13 Vgl. Ochs, Karl Wilhelm: „Das Zuschauerhaus“, in: Müller, Hans: *Festschrift zur Eröffnung des Opernhauses Chemnitz 26. und 27. Mai 1951, Chemnitz 1951* (o. S./143–144).
- 14 Vgl. Hemmerling, Kurt: „Die moderne Bühnentechnik“, in: Müller, Hans: *Festschrift zur Eröffnung des Opernhauses Chemnitz 26. und 27. Mai 1951, Chemnitz 1951* (o. S./152).
- 15 „Selbstverständlich war es für eine sparsame Verwaltung, daß die aus dem zerstörten Schauspielhaus geborgenen Materialien mit verwendet wurden.“ (Otto, „Beiträge zur Geschichte der Chemnitzer Theater“ (o. S./141)).
- 16 „Die Oper braucht die Illusionsbühne [...] aber das in den Ausdrucksmitteln realere Schauspiel kann auf die Vorbühne heraustreten aus der Welt des Scheines in die Wirklichkeit des Auditoriums und sich mit den Hörern noch stärker verbinden, indem es die immer im Bühnenraum spürbaren Grenzen sprengt. [...] Sicher ist, das alles wird in dem Hause darzustellen sein, denn man kann in jedem Opernhaus Schauspiele, aber nicht in jedem Schauspielhaus Opern aufführen.“ (Ochs, „Das Zuschauerhaus“ (o. S./143–144)).
- 17 Hartwig Albiro im Gespräch, Kapitel 7.1 dieser Publikation.
- 18 Vgl. Otto: „Beiträge zur Geschichte der Chemnitzer Theater“ (o. S./109).
- 19 Der Ort ist der frühere Johannisfriedhof, südöstlich der Johanniskirche, und trug bereits seit 1928 den Namen Karl-Marx-Platz bis er 1975 in Park der Opfer des Faschismus umbenannt wurde.
- 20 Vgl. Otto: „Beiträge zur Geschichte der Chemnitzer Theater“ (o. S./67).
- 21 Ebd. (o. S./111).
- 22 Ebd. (o. S./113).
- 23 Vgl. Rat der Stadt Karl-Marx-Stadt, Abteilung Kultur: Fakten zum wiederaufgebauten und rekonstruierten Schauspielhaus Karl-Marx-Stadt vom 30.9.1980. Stadtarchiv Chemnitz: A 0301, Rat der Stadt, Sign. 01653, S. 41–48.
- 24 Städtische Theater Karl-Marx-Stadt, Waury (Ökonom. Direktor) und Schettler (Techn. Direktor): Wiederherstellung und Teilrekonstruktion des Schauspielhauses bis zum 31.7.1977, Bericht vom 31.5.1976. Stadtarchiv Chemnitz: A 0301, Rat der Stadt, Sign. 2088, S. 253 (252–260). Die Darstellung ist Teil der „Konzeption zur Grundfondsreproduktion des Theaters“, die auch die Entwicklung der kulturellen Leistungen umfasste und „Aussagen über die kulturpolitische Wirksamkeit und künstlerische Qualität“ beinhalten sollte.
- 25 Vgl. Stadt Chemnitz (Hg.): Städtische Theater, Schauspiel. (<https://www.chemnitz.de/chemnitz/de/kultur/staedtische-theater/index.html>, Zugriff am 15.3.2022).
- 26 Rat der Stadt Karl-Marx-Stadt, 30.9.1980, S. 41–48.
- 27 Vgl. Ministerium für Staatssicherheit: 6. Mai 1976, Information Nr. 351/76 über den Brand im Schauspielhaus Karl-Marx-Stadt am 5. Mai 1976. Stasi-Unterlagen-Archiv, BStU, MfS, ZAIG 2624, Bl. 42–43 (<https://www.ddr-im-blick.de/jahrgaenge/jahrgang-1976/report/brand-im-schauspielhauskarl-marx-stadt/>, Zugriff am 1.10.2022).
- 28 Hartwig Albiro im Gespräch, Kapitel 7.1 dieser Publikation. Vgl. Möller, Karl-Hans/Verein Kunst für Chemnitz e.V. (Hg.): *Nicht ohne Narrheit. Geschichte in Geschichten von und über Hartwig Albiro*, Nürnberg 2008, S. 118–122.
- 29 Schumacher, Ernst: „Das kann nicht alles sein“, in: Hörnigk, Frank/Theater der Zeit (Hg.): Volker Braun Arbeitsbuch, Berlin 1999, S. 137.
- 30 Vgl. Rat der Stadt Karl-Marx-Stadt, Abteilung Kultur: Zwischenbericht über eingeleitete Maßnahmen – Komplex Schauspielhaus vom 6.5.1976. Stadtarchiv Chemnitz: A 0301, Rat der Stadt, Sign. 25304, S. 3.
- 31 Hartwig Albiro im Gespräch, Kapitel 7.1 dieser Publikation.
- 32 Rat der Stadt Karl-Marx-Stadt: Informationsvorlage für den 3.3.1977 – betrifft „Wiederaufbau und Teilrekonstruktion Schauspielhaus“ (ohne Datierung). Stadtarchiv Chemnitz: F 0204, Städtische Theater, Sign. 14397, S. 1–7.

- 33 „In Übereinstimmung mit der SED-Bezirksleitung besteht das Ziel, mit Beginn der neuen Spielzeit die Bspielbarkeit des Schauspielhauses zu sichern.“ (Rat der Stadt Karl-Marx-Stadt, 6.5.1976, S. 4).
- 34 Städtische Theater Karl-Marx-Stadt, Technische Leitung, Schettler: Anlage 1 Offene Probleme bzw. zu erwartende Beauftragungen beim Wiederaufbau des Schauspielhauses vom 11.5.1976. Stadtarchiv Chemnitz: A 0301, Rat der Stadt, Sign. 25304, S. 1–2. Vgl. Rat der Stadt Karl-Marx-Stadt, Abteilung Kultur: 2. Zwischenbericht Komplex Schauspielhaus vom 12.5.1976. Stadtarchiv Chemnitz: A 0301, Rat der Stadt, Sign. 25304.
- 35 Hartwig Albiro im Gespräch, Kapitel 7.1 dieser Publikation. Vgl. Möller: *Nicht ohne Narrheit*, S. 121.
- 36 Vgl. Hartwig Albiro im Gespräch, Kapitel 7.1 dieser Publikation.
- 37 Rat der Stadt Karl-Marx-Stadt, 30.9.1980, S. 41–48.
- 38 Rat der Stadt Karl-Marx-Stadt, Abteilung Kultur, Stadtrat Utschpilkat: Informationsvorlage Rat der Stadt für die Sitzung am 20.9.1979, Spielplankonzeption 1980 der Städtischen Theater und der Stadthalle Karl-Marx-Stadt. Stadtarchiv Chemnitz: A 0316, Rat der Stadt, 1945–90, Nr. 16493, 1978–1979, S. 1–9.
- 39 Linzer, Martin: „Karl-Marx-Stadt: Schauspielhaus wiedereröffnet“, in: *Theater der Zeit*, H. 12, 1980, S. 73.
- 40 Linzer, Martin: „Karl-Marx-Stadt: Einheit in der Vielfalt, Zur Eröffnung des neuen Schauspielhauses in Karl-Marx-Stadt“, in: *Theater der Zeit*, H. 1, 1981, S. 10. Das Eröffnungsprogramm war mit fünf Premieren umfangreich, nach *Dantons Tod* von Georg Büchner folgten *Die Dachdecker* von Albert Wendt, *Der Tanz auf dem Birnbaum* von Jordan Raditschkow, *Entenjagd* von Alexander Wampilow und *Schau heimwärts*, *Engel* von Thomas Wolfe/Ketty Frings; sämtliche Aufführungen wurde in Theater der Zeit 1980/81 besprochen.
- 41 Zur *Dramatischen Brigade* gehörten in der Gründungsphase Frühjahr 1989 neben Hasko Weber auch Torsten (Roy) Borm, Beate Düber, Thomas Höhne, Andreas Möckel, Silke Röder und Jürgen Stegmann (Angaben von Hasko Weber).
- 42 Hasko Weber im Gespräch, Kapitel 7.2 dieser Publikation.
- 43 Weber, Hasko: „Brief an Martin Linzer“, in: *Theater der Zeit*, H. 2, 1990, S. 25.
- 44 Vgl. Ebd.; Hasko Weber beschreibt unter dem Titel „Der Charakter unserer Zeit ist der des Zerfalls“, dass die halbexterne Existenz der Gruppe nur noch bis zum 1.1.1990 bestehe und die einzelnen Mitglieder auf Grundlage befristeter Verträge bis 1991 ins Ensemble aufgenommen werden. Die Effektivität des Experiments sei auf ein Minimum reduziert, was durch Weggang von zwei Mitgliedern im Juli und im November des Jahres in den Westen verstärkt wurde.
- 45 „Im November wurde umgehend mit der Arbeit an einem neuen Projekt, Ibsens *Klein Eyolf*, begonnen, um die Dramatische Brigade substantiell zu erhalten. Aber nach weniger als drei Wochen gefährdeten technische Schwierigkeiten wie Heizungsprobleme und eine defekte Elektroanlage jegliche Weiterarbeit grundlegend. Der Punkt NULL wurde erreicht, als sich die Leitung der Städtischen Theater nach einem Versuch der Gruppe, zur Lösung der Probleme den Status der Dramatischen Brigade in den einer gleichberechtigten Sparte zu verändern, außer Stande sah, in Anbetracht der fortschreitenden Desolation in allen Bereichen des Hauses die notwendige Soforthilfe zu leisten.“ (Weber, „Brief an Martin Linzer“, S. 25).
- 46 Hasko Weber im Gespräch, Kapitel 7.2 dieser Publikation.
- 47 Ebd.
- 48 Ebd.
- 49 Kuberski, Angela/Zentrum für Theaterdokumentation und -information (Hg.): *Wir treten aus unseren Rollen heraus: Dokumente des Aufbruchs, Herbst '89*, Theaterarbeit in der DDR, Band 19, Berlin 1990, S. 29.
- 50 „Wir wollen hiermit als Mitglieder unserer Gesellschaft dieses Schweigen durchbrechen und zum öffentlichen Dialog anregen, in dem Beschönigungen und ängstliche Selbstzensur keinen Platz mehr finden dürfen. Die Form des Protestes verstehen wir als letztes und erstes Mittel, den rasanten Verfall gesamtgesellschaftlichen Vertrauens aufzuhalten.“ (Reum, Monika/Steffen "Gullymoy" Geissler (Hg.): *Auferstanden aus Ruinen – und wie weiter? Chronik der Wende in Karl-Marx-Stadt/Chemnitz 1989/1990*, Chemnitz 1991, S. 48–49) (Auszug aus der Resolution der Städtischen Theater Karl-Marx-Stadt. Chronologie der Ereignisse, 7. Oktober 1989). Vgl. Kuberski, *Wir treten aus unseren Rollen heraus*, 1990, S. 36–37; 136–137; 323–327 (Erstfassung der Protestresolution der Städtischen Theater Karl-Marx-Stadt vom 5.10.1989, ergänzt 19.10.1989; Schreiben 23.10.1989; Demonstration „Trotz alledem!“ 20.11.1989).
- 51 Hasko Weber im Gespräch, Kapitel 7.2 dieser Publikation.
- 52 Vgl. Rebehn, Lars: Puppen- und Figurentheater Chemnitz. Unveröffentlichte Präsentationsfolien des Oberkonservators der Puppentheatersammlung SKD zum Vortrag am 15.5.2018 im Rahmen der Ringvorlesung zur Geschichte der Aktienspinnerei an der TU Chemnitz.
- 53 Rat der Stadt Karl-Marx-Stadt: Ratsvorlage Nr. /62 der Tagesordnung vom 19.7.1962, Stand 26.6.1962, Aufgabenstellung des Investitionsvorhabens „Städtisches Puppentheater“ im II. Bauabschnitt des Stadtzentrum Karl-Marx-Platz. Stadtarchiv Chemnitz: A 0301, Rat der Stadt, Sign. 11080, Bl. 165–182, S. 3.
- 54 Vgl. Staatsbetrieb Sächsisches Immobilien- und Baumanagement (Hg.): *Alte Aktienspinnerei – Umbau und Sanierung zur Zentralbibliothek der Technischen Universität Chemnitz*, Dresden 2020, S. 11.
- 55 Rat der Stadt Karl-Marx-Stadt, 26.6.1962, S. 3.
- 56 Vgl. N.N.: „Rosenhof“, in: *Deutsche Architektur*, H. 4, 1966, S. 215 (Lageplan).
- 57 N.N.: „Eine Truppe, die funktioniert, Das Figurentheater feiert sein 60-jähriges Bestehen – Manfred Blank ist 28 Jahre dabei und seit 16 Jahren Direktor“, in: Städtische Theater Chemnitz (Hg.): *Theaterzeitung*, Herbst 2011, S. 4.
- 58 Vgl. Kölgen, Ulrike: *Von der Puppenbühne zum Figurentheater. 50 Jahre Puppen- und Figurentheater in Chemnitz*, Chemnitz 2001. Vgl. Blank, Manfred/Theater Chemnitz (Hg.): *60 Jahre Figurentheater in Chemnitz*, Chemnitz 2011.
- 59 Soubeyrand, Manuel: „Auferstanden aus Ruinen oder der Weg zu neuen Orten“, in: Möller, Karl-Hans/Müller, Harald (Hg.): *Theater für die Stadt Chemnitz. Die Intendanz Rolf Stiska 1992–2006*, Berlin 2006, S. 228.

3 ENTWURFSPROZESSE UND AKTEURE: EIN THEATERHAUS FÜR KARL-MARX-STADT

3.1 Neues Theaterhaus in Aufbauplänen und Studien 1956–1980

Noch bevor im Juni 1951 die Theaterruine am Stadtkern zugunsten einer verkehrsorientierten Stadtplanung abgebrochen und die Straße nach Wilhelm Pieck benannt wurde, war das Theater am Karl-Marx-Platz im ehemaligen Festsaal des Altersheims durch weitere Umbauten bis April 1951 verbessert worden. Die Raumsituation blieb jedoch ein Provisorium. Dies wurde zunächst nicht öffentlich artikuliert, doch sah die Stadtpolitik offensichtlich Handlungsbedarf, da sich in den Planungen zum Aufbau des Stadtzentrums seit Mitte der 1950er-Jahre Vorschläge für einen Theaterneubau finden. Nachfolgend werden die Etappen dieser Stadtplanung betrachtet, in denen auch Standorte eines neuen Theaterhauses für Schauspiel verhandelt wurden; seit 1960 findet sich auch ein Neubau für das Puppentheater in den stadtplanerischen Konzepten.

Ein neues Theaterhaus in den Aufbauplänen seit 1956

Die ersten Planungen für den Aufbau der kriegszerstörten Stadt erfuhren in den frühen 1950er-Jahren aus politischen Gründen immer wieder veränderte Rahmenbedingungen, so dass es trotz verabschiedetem Aufbaugesetz von 1950 kaum zu Bauaktivitäten kam.¹ 1952 war zwar eine städtebauliche Gesamtplanung für Chemnitz vom Ministerrat der DDR beschlossen worden, doch mit der Verwaltungsreform und Konstituierung von Bezirken im Juli desselben Jahres kam der neuen Bezirksstadt erweiterte Bedeutung für die Region zu. Daher sollte die Neugestaltung der inzwischen nach Karl Marx benannten Stadt – mit dem Zentralen Platz als politischem und kulturellem Mittelpunkt – zwischen 1953 und 1954 über einen städtebaulichen Wettbewerb weiterentwickelt werden. Das Haus der Kultur, das Haus der Parteien und Massenorganisation und das Karl-Marx-Museum waren als repräsentative Orte herausgestellt; darüber hinaus wurden keine Aussagen zu weiteren öffentlichen Bauten gemacht.²

Mitte der 1950er-Jahre waren die Aufbauplanungen in der DDR angesichts der neuen Ära Chruschtschow vom Paradigmenwechsel geprägt, mit dem die *16 Grundsätze des Städtebaus* und das Leitbild der *Architektur nationaler*

Bautraditionen von 1950 in Frage gestellt und stattdessen der sozialistisch-moderne Städtebau und die industriellen Bauweisen zu Prämissen erklärt wurden. 1956 verantwortete Werner Oehme, Stadtarchitekt im Stadtplanungsamt Karl-Marx-Stadt, die Planung einer modernen Großstadt. Er verband damit einerseits den Erhalt der historischen Altstadt und zugleich die Neugestaltung des Promenadenrings, wo er die stadtpprägenden Kulturbauten verortete: „Hier werden die großen Gebäude des gesellschaftlichen Lebens unserer Stadt stehen, z. B. das zentrale Kulturhaus, das Schauspielhaus, Operettentheater und Gaststätten.“³ Somit wurde fünf Jahre nach Abbruch des historischen Theaterhauses ein Neubau in repräsentativ-zentraler Lage projektiert. Der Plan von Oehme stand in Teilen dem alten Leitbild nahe, das bald schon keinen Bestand mehr hatte. Doch der Vorschlag, die Kultur- und Gesellschaftsbauten am Stadtring anzusiedeln, wurde in den nächsten Planungen weiterverfolgt.⁴

Zwei Jahre später sollte gemäß dem Beschluss des V. SED-Parteitag 1958 der Aufbau des Zentrums von Karl-Marx-Stadt forciert werden. In einer Arbeitsgemeinschaft mit dem neuen Stadtarchitekten Walter Pester und Georg Funk, Professor am Institut für Städtebau der Technischen Hochschule Dresden und ehemaliger Stadtbaudirektor von Chemnitz, wurde 1958 bis 1959 eine Grundkonzeption im Sinne der sozialistisch-modernen Stadt entwickelt – mit neuer Verkehrsführung, Freiraumplanung und städtebaulicher Gestaltung auf Basis eines differenzierten Funktionsprogramms. Das Zentrum sollte allen Aspekten des sozialistischen Lebens erschlossen und der Zentrale Platz als Mittelpunkt der Bezirksstadt akzentuiert werden: „Die an ihm liegenden Gebäude sollen somit auch den kulturellen, geistigen und gesellschaftlichen Mittelpunkt baulich zum Ausdruck bringen. [...] Das Hauptgebäude bildet dabei das Haus der Kultur und Wissenschaften, das an der Westseite des Karl-Marx-Platzes [sic] liegt.“⁵ Neben öffentlichen Neubauten für Politik, Wirtschaft und Kultur sowie dem Karl-Marx-Denkmal ist in diesem Plan auch ein neues Schauspielhaus an der Brückenstraße in unmittelbarer Nachbarschaft zum Haus der Kultur ausgewiesen: „An dieser Straße stehen die wichtigsten Gebäude der Bezirks-

hauptstadt, wie die Verwaltungen und Institute der Industrie, das Haus der Partei, das Gebäude der Bezirks-SED-Zeitung ‚Volksstimme‘, das neue Schauspielhaus und das Kulturhaus.“⁶

Konzepte für Stadtzentrum und Zentralen Platz seit 1960

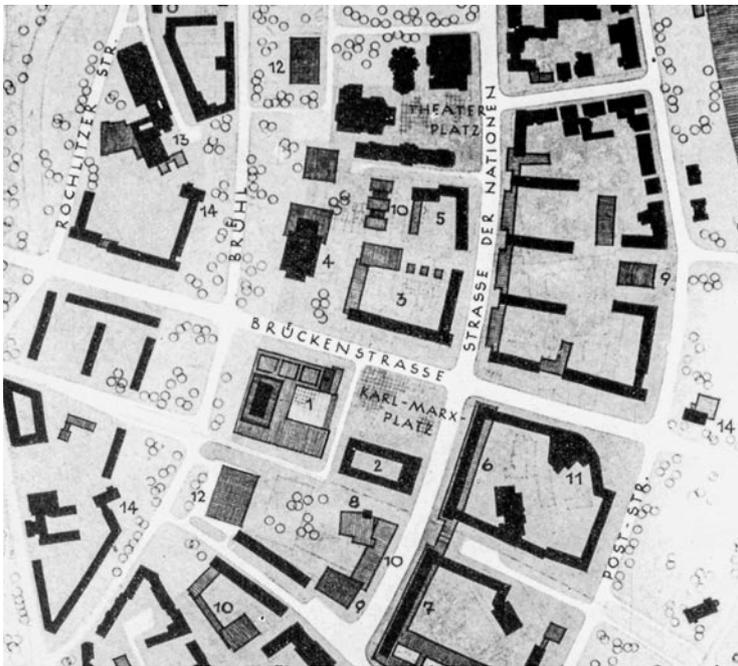
Diese Grundkonzeption war die Basis für eine Wettbewerbsauslobung zur Bebauung des Zentralen Platzes, denn es galt, „eine Konzeption zu finden, die dem neuen Geist der Stadt auch städtebaulich Ausdruck verleiht“, und die Fragen nach Höhendominante und Platzform gestalterisch zu definieren.⁷ Der Wettbewerb wurde im September 1960 entschieden und der Entwurf von dem Architekturkollektiv mit Peter Andrä, Klaus Griebel, Walter Krätzer, Erhard Schmidt, Wolfgang Schmutzler von der Hochschule für Architektur und Bauwesen Weimar mit dem 1. Preis prämiert. Die Entwurfsverfasser planten am Zentralen Platz erwartungsgemäß das Haus der Kultur und Wissenschaften, allerdings vis-à-vis an der Brückenstraße neben dem Haus der Partei eine Höhendominante als Turmhaus für die Vereinigungen der Volkseigenen Betriebe. Damit war das Schauspielhaus nicht mehr unmittelbar auf das Kulturhaus bezogen, sondern hinter die Höhendominante zurückgesetzt, so dass sein Vorplatz und Haupteingang zum Blockinneren sowie zur Mühlenstraße orientiert waren. „Die Einordnung des Schauspielhauses im Bereich der Mühlenstraße mit dem dabei entstehenden Grünraum und Fußgängerbereich erscheint als möglich“, wurde diese unerwartete Positionierung vom Preisgericht explizit kommentiert.⁸ Bei dem Entwurf waren westlich des Kulturhauses ein Puppentheater, ein Varieté und ein Konzertsaal angeordnet. 1961 beschloss die Stadtverordnetenversammlung den Plan zum Neuaufbau des Stadtzentrums in Karl-Marx-Stadt.⁹

In den Folgejahren konnte allerdings der prämierte Wettbewerbsentwurf mit den zahlreichen Kultur- und Gesellschaftsbauten aus ökonomischen Gründen nicht umgesetzt werden. Daher wurden der Chefarchitekt Rudolf Weißer und sein Architekturkollektiv im Volkseigenen Betrieb (VEB) Hochbauprojektierung Karl-Marx-Stadt für den Entwurf eines Kulturhauses mit Höhendominante beauftragt. „Der Rat der Stadt Karl-Marx-Stadt stellte dem VEB Hochbauprojektierung Karl-Marx-Stadt im Juni 1966 die Aufgabe, durch Bearbeitung einer Studie zum Vorhaben ‚Stadthalle und Interhotel‘ die bautechnische Zuarbeit zur technisch-ökonomischen Zielstellung zu leisten.“¹⁰ In der

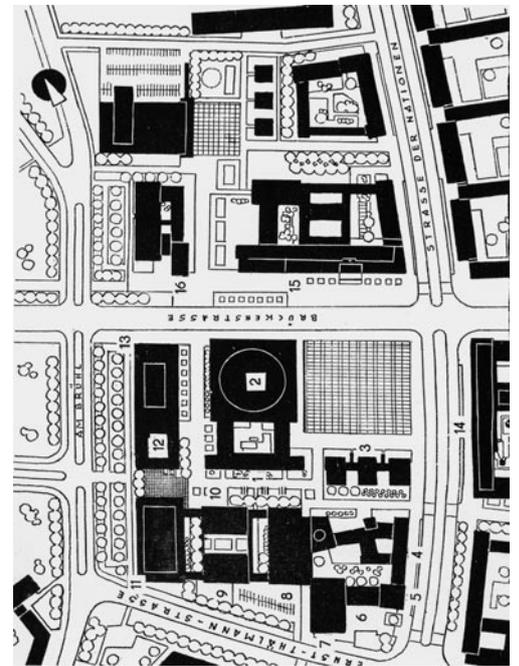
Entwurfserläuterung von Weißer wird deutlich, dass dieses Konzept auf die Gestaltung der Bauten auf dem Zentralen Platz fokussierte und das Stadtplanungsamt die Konzeption des angrenzenden Areals übernahm. Im Stadtplan von 1966 war der Standort für das Schauspielhaus weiterhin hinter dem Haus der Partei im Blockinneren ausgewiesen und das Theater mit dem Opernhaus verbunden.¹¹ Für das Puppentheater war inzwischen der Rosenhof als neuer Standort geplant. Demgegenüber wies die Bebauungskonzeption für das Stadtzentrum von 1973 keinen Theaterstandort mehr aus; möglicherweise stand dies im Kontext des kurz zuvor verabschiedeten Wohnungsbauprogramms und der Priorisierung dieser Bauaufgabe.¹² Das Ensemble aus Stadthalle und Hotelhochhaus konnte bis 1974 nach dem Entwurf von Rudolf Weißer und seinem Architekturkollektiv sowie dem Institut für Technologie kultureller Einrichtungen fertiggestellt werden.

Studien zur Rekonstruktion des Opernhauses mit neuem Theaterhaus

Dennoch beschäftigten sich Mitarbeiter des Instituts für Technologie kultureller Einrichtungen der DDR aus Berlin nach Fertigstellung der Stadthalle mit Studien für ein neues Theaterhaus, das nunmehr nördlich des Opernhauses als Anbau geplant wurde. Im Zuge der als *Rekonstruktion* der Oper geplanten Baumaßnahme sollte ein Neubaukomplex entstehen, der ein Funktionsgebäude für Werkstätten und Proberäume sowie ein neues Schauspielhaus und eine Puppenbühne vorsah. Dazu entstanden zwischen 1974 und 1976 verschiedene Konzeptstudien, die im Kapitel 3.3 ausgeführt sind. Obwohl das Schauspielhaus bis 1980 einen Wiederaufbau erhielt, wurde von der städtischen Kulturpolitik noch im gleichen Jahr bekräftigt, dass die Vorbereitungen für eine langfristige Konzeption am Theaterplatz fortgeführt werden sollten.¹³ Die Maßnahmen zur unmittelbaren *Rekonstruktion* des Opernhauses wurden priorisiert und der Chefarchitekt Peter Koch des VEB Komplexer Wohnungsbau Karl-Marx-Stadt wurde 1981 beauftragt, als Architekturkollektiv zusammen mit Günter Hauptmann, Jochen Krüger und Karl-Heinz Barth den Umbau des Bestands und einen Magazin-Ergänzungsbau zu projektieren, der zwischen 1988 und 1992 baulich umgesetzt wurde.¹⁴ Der im Etappenplan vorgeschlagene Bau von Schauspielhaus und Puppentheater kam angesichts der veränderten gesellschaftspolitischen Situation später nicht mehr zur Ausführung.



24 Bebauungsplan für das Zentrum Karl-Marx-Stadt 1959: „1 Haus der Kultur und Wissenschaften – 2 Hotel am Karl-Marx-Platz – 3 Haus der Partei – 4 Schauspielhaus – 5 Industrie- und Handelskammer – 6 Haus der Industrieverwaltung – 7 Hauptpostamt – 8 Roter Turm mit Café – 9 Lichtspieltheater – 10 Kaufzentrum – 11 Kaufhaus am Ring – 12 Parkhaus – 13 Hallenbad – 14 Hochhaus“

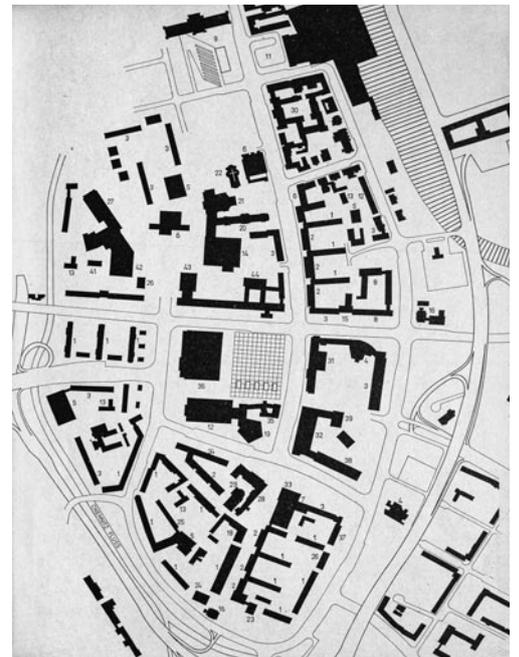


25 Wettbewerbsentwurf Zentraler Platz Karl-Marx-Stadt, Architekturkollektiv Andrä, Griebel, Krätzer, Schmidt, Schmutzler, 1960. Lageplan: „1 Haus der Kultur und Wissenschaften – 2 Großer Festsaal – 3 Ausstellungspavillons – 4 Schnellimbiss – 5 Milchbar – 6 Limonadenbar – 7 Lichtspieltheater – 8 Parkhaus – 9 Rundfunkstudio – 10 Planetarium – 11 Variété – 12 Puppenbühne – 13 Konzertsaal – 14 Hotel – 15 Haus der Partei – 16 Turmhaus für die Vereinigungen Volkseigener Betriebe“ und dahinter das Schauspielhaus (ohne Nummer).



26 Zentraler Platz Karl-Marx-Stadt mit Stadthalle und Hotelhochhaus, Rudolf Weißer und Architekturkollektiv, Modell um 1966. Der Standort des projektierten Schauspielhauses befindet sich hinter dem Haus der Partei.

27 Stadtzentrum Karl-Marx-Stadt mit Bestandsbauten und Planungen, 1966: „14 Schauspielhaus – 20 Museum – 21 Oper – 22 Petri-Kirche – 36 Kongresshalle [sic] und Interhotel“. In diesem Planstand ist das Schauspielhaus mit dem Museum und der Oper baulich verbunden.



Standortsuche in der Stadt

In den verschiedenen Planungsetappen zum Aufbau von Karl-Marx-Stadt und in Konzeptionsstudien waren über einen Zeitraum von rund 25 Jahren Standorte für ein neues Schauspielhaus und ein Puppentheater berücksichtigt. Dabei ist zu beobachten, dass das Theater sich im Verhältnis zu seiner historischen Lage sukzessive vom Stadtkern weiter nördlich bis zum Schillerplatz verschob. Trotz langjährigem Verfolgen eines Theater-Neubaus wurde letztlich

keine der Projektierungen umgesetzt. Nach 1989 wurden angesichts der politischen Wende andere Schwerpunkte in der Kultur- und Stadtpolitik von Chemnitz gesetzt. Forderung nach neuen baulich-räumlichen Konzepten für das Theater brachte Christoph Dittrich, der derzeitige Intendant der Städtischen Theater, 2015 wieder ein, wobei der Standort für einen Ergänzungsbau hinter der Oper in Verbindung mit einem neuen Schauspielhaus wieder aufgegriffen wurde – allerdings ohne auf die früheren Planungen explizit zu verweisen.



28 Chemnitz/Karl-Marx-Stadt mit Standorten des Schauspielhauses 1945 bis 1980: A Städtisches Schauspielhaus Theaterstraße 1838–1951 – B Planung am Zentralen Platz 1956 – C Planung an der Brückenstraße 1959 – D Planung im Block 1961 – E Planung im Block mit Verbindung zum Opernhaus 1966 – F Planung am Schillerplatz im Rahmen der *Rekonstruktion* des Opernhauses 1974–1980 – S Theater am Karl-Marx-Platz 1949–1976/Schauspielhaus am Park der Opfer des Faschismus 1980

3.2 Exkurs: Rudolf Weißer – der Architekt und das Architekturkollektiv

Mit dem nachfolgenden Überblick wird der Architekt des Schauspielhauses Rudolf Weißer (1910–1981) vorgestellt, in dessen Werk sich die architekturhistorischen Entwicklungen der Stadt seit der Nachkriegszeit widerspiegeln.¹⁵ Weißer hatte nach einer Maurerausbildung und einem Fachschulstudium in Chemnitz (1928–1931) ein Architekturstudium an der Technischen Hochschule Hannover begonnen und 1935 in Dresden abgeschlossen.¹⁶ Die Angaben zu seinem weiteren beruflichen Werdegang in den Folgejahren sind lückenhaft. Er verfolgte den Weg eines in der Landesbauverwaltung angestellten Architekten und war von Januar bis August 1939 Regierungs-Baumeister in der erst 1936 gegründeten Landesplanungsgemeinschaft Sachsen.¹⁷ Eine nächste Angabenlücke fällt mit dem Beginn des Zweiten Weltkriegs im September 1939 zusammen, denn als weitere Etappe ist erst wieder seine Dienstverpflichtung als Regierungs-Baumeister in Łódź von Januar 1941 bis April 1942 datiert. Die nächste Angabe zur beruflichen Tätigkeit folgt erst wieder nach seiner Rückkehr aus dem Krieg und der Gefangenschaft: Von September 1948 bis zum 31. März 1950 war er im Architekturbüro Martin in Hohenstein-Ernstthal beschäftigt.¹⁸ Rudolf Weißer widmete sich seit dem 1. April 1950 dem Aufbau seiner kriegszerstörten Heimatstadt Chemnitz – zunächst als Architekt und Fachgruppenleiter, später als Chefarchitekt im Volkseigenen Entwurfs- und Projektierungsbüro, das im Laufe der Zeit unterschiedlich konstituiert und benannt war. Gegründet wurde das Zweigbüro Chemnitz des VEB Bauplanung Sachsen von einer kleinen Gruppe, zu der auch Weißer gehörte. Es wurde bis 1954 erweitert und unter wechselnden Bezeichnungen geführt. Anschließend firmierte es als Entwurfsbüro für Hochbau des Rates des Bezirks Karl-Marx-Stadt (1954–1959), VEB Hochbauprojektierung Karl-Marx-Stadt (1959–68) und VE Wohnungsbaukombinats (WBK) „Wilhelm Pieck“ Karl-Marx-Stadt – Kombinatsbetrieb Projektierung (1968–1981).¹⁹ Im Ruhestandsalter war Weißer nach 1976 projektbezogen noch als Architekt für das WBK tätig, insbesondere für Wiederaufbau und *Rekonstruktion* des Schauspielhauses 1976 bis 1980, seinem letzten realisierten Bau. Sein letzter Entwurfsauftrag war ein Neubau für die Akademie der Künste Ost-Berlin 1976 bis 1980. Rudolf Weißer wird von seinem früheren Mitarbeiter Peter Koch als ein Chefarchitekt beschrieben, der mit seinen langjährigen Mitarbeitern wie Konrad Reimann ein vertrauensvolles Arbeitsverhältnis hatte und zugleich den kollegialen Austausch zu Entwurfsfragen mit der jüngeren Generation seines Architekturkollektivs pflegte.²⁰

Wiederaufbau in den 1950er-Jahren und *Architektur nationaler Bautraditionen*

In den frühen 1950er-Jahren entwarf Rudolf Weißer als Architekt im volkseigenen Entwurfsbüro entsprechend dem Leitbild der *Architektur nationaler Bautraditionen* in klassizistisch- oder barock-historisierender Architektursprache. Einer seiner ersten Bauten war 1950 bis 1953 ein Bildungsbau: die Grundschule an der Annenstraße in einem der frühen Aufbaubereiche in der Nähe der Reitbahnstraße südlich des Stadtzentrums. Der Schulkomplex ist als Dreiflügelbau konzipiert, dessen Hauptgebäude, Klassenflügel und Sporthalle mit einem flacheren Klassen- beziehungsweise Erschließungstrakt verbunden sind.²¹ Charakteristisch sind die klare Baumassengliederung, die großzügige Erschließung und die zurückhaltend-klassizistische Gestaltung mit ihren feinen Details und Proportionierungen. In Anlehnung an diesen Bau errichtete das Architekturkollektiv Weißer weitere Schulbauten in Johanngeorgenstadt (1950–53), Auershammer (1951–53) und Oelsnitz (1953–56).²² Seine Leitidee zum Schulbau als Ort des Kindes formuliert er später in einem Entwurfs-Handbuch: „Die Schule gehört zur Welt des Kindes, die durch natürliche Einfachheit gekennzeichnet ist. Sie muß in ihrer architektonischen Aussage, im Maßstab, in der inneren Ausgestaltung und in der Gestaltung des gesamten Schulgrundstückes der Mentalität des Kindes entsprechen, sie muß das Haus der Kinder sein.“²³

29 Schule Annenstraße, Reitbahnviertel Chemnitz, Architekt Rudolf Weißer, 1952

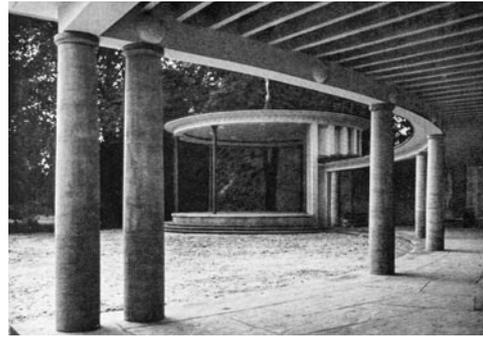




30 Sigert'sches Haus im Stadtzentrum Karl-Marx-Stadt, Architekt Rudolf Weißer, 1954



31 Café am Roten Turm am Stadtzentrum, Karl-Marx-Stadt, Architekt Rudolf Weißer, 1958



32 Musikpavillon auf der Schlossteichpark-Insel, Karl-Marx-Stadt, Architekt Rudolf Weißer, 1955



33 Hochhaus-Typus am Rosenhof im Stadtzentrum, Rudolf Weißer und Architekturkollektiv, 1966

Das Architekturkollektiv Weißer nahm Anfang der 1950er-Jahre an den ersten städtebaulichen Ideenwettbewerben zur Konzeption des Zentralen Platzes teil. Mit dem Aufbaugesetz wurden 1950 die *Grundsätze des Städtebaus* und der architektonischen Gestaltung in der DDR verbindlich definiert. Neben Berlin hatten die acht wichtigsten Industriezentren, darunter auch Chemnitz, Vorrang beim Aufbau, wobei der Schwerpunkt auf dem Stadtzentrum als politischem Mittelpunkt lag. Dieser Aufgabe widmete sich das Architekturkollektiv Weißer und die Entwürfe aus den Jahren 1951 und 1952 wurden jeweils mit dem zweiten Preis ausgezeichnet.²⁴ Angesichts des definierten Leitbildes ging es in den frühen 1950er-Jahren um den Erhalt der historischen Stadtstruktur und die Gestaltung eines individuellen, einmaligen Stadtbildes:

5. Der Stadtplanung zugrunde gelegt werden müssen das Prinzip des Organischen und die Berücksichtigung der historisch entstandenen Struktur der Stadt bei Beseitigung ihrer Mängel. [...] 14. Die Stadtplanung ist die Grundlage der architektonischen Gestaltung. Die zentrale Frage der Stadtplanung und der architektonischen Gestaltung der Stadt ist die Schaffung eines individuellen, einmaligen Antlitzes der Stadt. Die Architektur verwendet dabei die in den fortschrittlichen Traditionen der Vergangenheit verkörperte Erfahrung des Volkes.²⁵

Der Erhalt historischer Bauten kam den Intentionen von Rudolf Weißer entgegen und so finden sich in seinem Werk verschiedene Wiederaufbau- und Rekonstruktionsprojekte im Stadtzentrum: die barocken Häuser Markt 20/21, das Carola-Hotel und der Rote Turm. Darüber hinaus ist die in den Grundsätzen angesprochene „dienende, der Bevölkerung nicht hinderliche“ Verkehrsplanung ein weiterer Aspekt, mit dem sich Weißer langfristig beschäftigte. So artikulierte er auch in den 1960er-Jahren wiederholt sein Plädoyer für eine fußgängergerechte Stadtgestaltung und verfolgte in seinen Projekten entsprechende Lösungen.

Die Wiederaufbau- und Rekonstruktionsprojekte verstand Weißer als wichtige Beiträge zur Stadtgestaltung. 1953 bis 1954 erstellte er ein Konzept für das stark kriegsbeschädigte Siegert'sche Haus (1741), ein barockes Wohn- und Geschäftshaus am Markt 20/21. Bei Rekonstruktion der Barockfassaden plante er das Gebäudeinnere neu und ergänzte den Bestand mit einem neuem Bau, dessen Fassade die barocken Gestaltungsprinzipien weiterführt.²⁶ 1956 bis 1958 konnte er das historistische Carola-Hotel (1867/1890) rekonstruieren, das vis-à-vis vom Hauptbahnhof ein prä-

nanntes Entree zur Stadt bildete und als HO-Hotel wiedereröffnet wurde.²⁷ In der selben Zeit entstand mit der Wiederherstellung des kriegsbeschädigten Roten Turms ein weiteres Wiederaufbauprojekt. Dieses Zeugnis der mittelalterlichen Stadtbefestigung hatte wenige Jahre zuvor, im Rahmen der Planung zum Zentralen Platz, noch zur Disposition gestanden und war 1953 vom Berliner Aufbau-Ministerium zum Abbruch empfohlen.²⁸ Bis 1958 rekonstruierte das Architekturkollektiv Weißer das Dach und ergänzte den Turm mit einem großen Café-Anbau. Der mehrflügelige Neubau bildete eine bauliche Einheit mit dem Roten Turm und seine großzügige Verglasung setzt einen kontrastierenden Akzent gegenüber dem Bestand.²⁹ Einen besonderen Bau für Kultur und Freizeit führte er mit dem kleinen Musikpavillon auf der Insel im Schlossteichpark (1954–1955) aus. Dieser neuerrichtete Rundpavillon verbindet sich mit einem niedrigeren Wandelgang, der eine kreisförmige Platzfigur konturiert. Seine elegante Form greift klassizistische Elemente auf, erzeugt zugleich eine Leichtigkeit durch das scheinbar schwebende Pavillondach und nimmt sich gestalterisch als Gartenarchitektur gegenüber dem umgebenden Park zurück.

Moderne Architektur und industrielle Bauweisen seit den 1960er-Jahren

In der Nachkriegszeit nahm der Wohnungsbau sowohl im Stadtzentrum als auch in den Stadtquartieren einen großen Teil der Planungsarbeit vom Architekturkollektiv Weißer ein. Die Bau- und Gestaltungsweisen von Wohnbauten lassen den Übergang vom Leitbild der *Architektur nationaler Bautraditionen* zum industriellen Bauen anschaulich werden. In den frühen 1950er-Jahren entwarf Weißer unter anderem die Wohnhausgruppe im Lutherviertel (1954), die unmittelbar an das Gemeinschaftshaus der Landeskirchlichen Gemeinschaft angrenzt und zugleich eine Seite des Lutherplatzes bildet. Die Wohnhäuser Hans-Sachs-Straße 31-35 entwarf er in dezent klassizistischer Formensprache und Gliederung. In einer der Wohnungen lebte er mit seiner Familie. Offensichtlich wird die Orientierung an der Moderne und den industriellen Bauweisen etwa zehn Jahre später bei dem prägnanten Typus eines Wohnhochhauses, das sowohl im neuen Quartier Rosenhof als auch an fünf anderen Standorten in der Stadt errichtet wurde. Das 15-geschossige Wohnhochhaus (1963–1966) im Stadtkern bildet städtebaulich den Abschluss der Nordwest-Achse gegenüber dem Stadtring und akzentuiert einen neuen Boulevard, mit dem der historische Stadtgrundriss überschrieben wurde.³⁰ Der Bau wurde in Großplatten-Bauweise

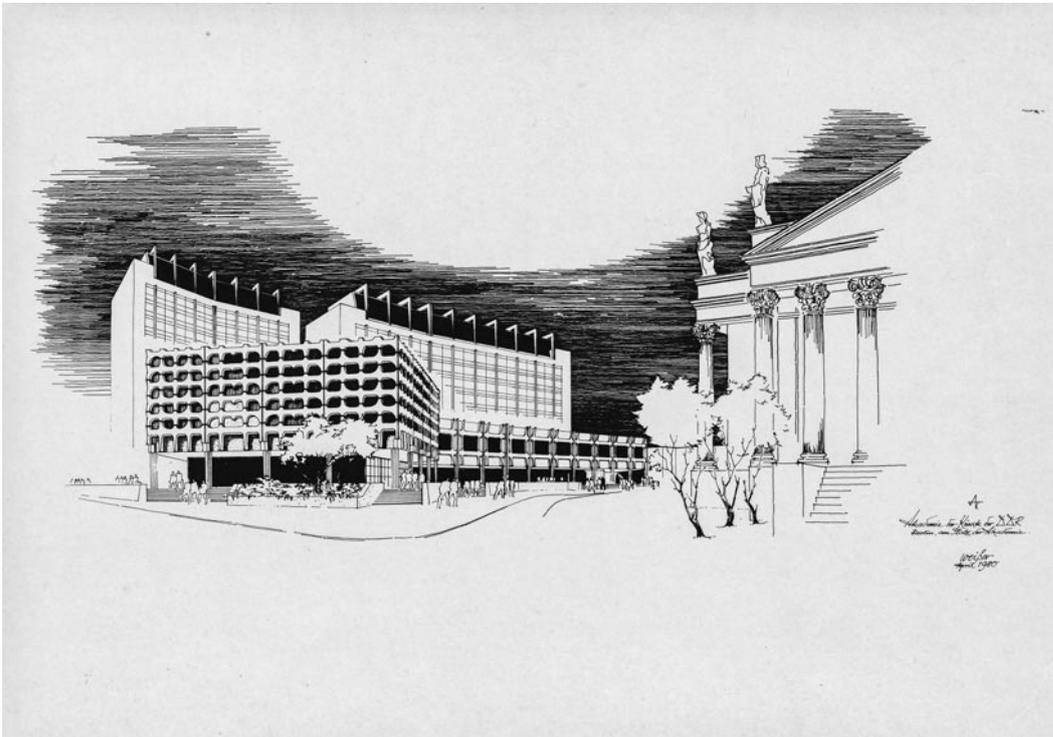
mit 196 Einraum-Wohneinheiten und mit Gewerberäumen im Erdgeschoß errichtet. Bemerkenswert ist die Baukörpergestaltung, da durch die vorgelagerten Balkone im Zusammenspiel mit dem separierten Erschließungskern und zurückgestaffelten Dachgeschoss eine Plastizität des Baukörpers entsteht. Weißer plädierte bei Wohnbauten für eine regional verbindliche Typisierung und schrieb im Entwurfs-Handbuch 1967: „Es besteht im Wohnungsbau nicht nur die Möglichkeit, sondern auch die Notwendigkeit zur Anwendung von regional verbindlichen Typenentwürfen auf der Grundlage standardisierter Bauteile und Konstruktionselemente, die eine industrielle Fertigung in großen Serien und weitgehende Montage auf der Baustelle zulassen.“³¹ In diesem Beitrag veröffentlicht er auch den Hochhaus-Typus, der in Karl-Marx-Stadt an insgesamt sechs Standorten errichtet wurde.

Rudolf Weißer ist insbesondere durch sein Spätwerk und insofern als Architekt der Moderne bekannt, die er angesichts des Leitbildwandels im Sinne industrieller Bauweisen verfolgte. Mit dem Gebäude für die Industrie- und Handelskammer und den Rat des Bezirks an der Straße der Nationen (1955–1960) zeigt sich der allmähliche Übergang von traditioneller zu moderner Architektursprache. Während die strukturelle Gliederung des Gebäudemittelteils in Skelettbauweise gestalterisch mit schlanken Pfeilern hervorgehoben wird, bilden massivere Eckkrisalite und ein Walmdach den Gebäudeabschluss. Auf die prominente Nachbarschaft mit den Bauten am Theaterplatz reagiert der

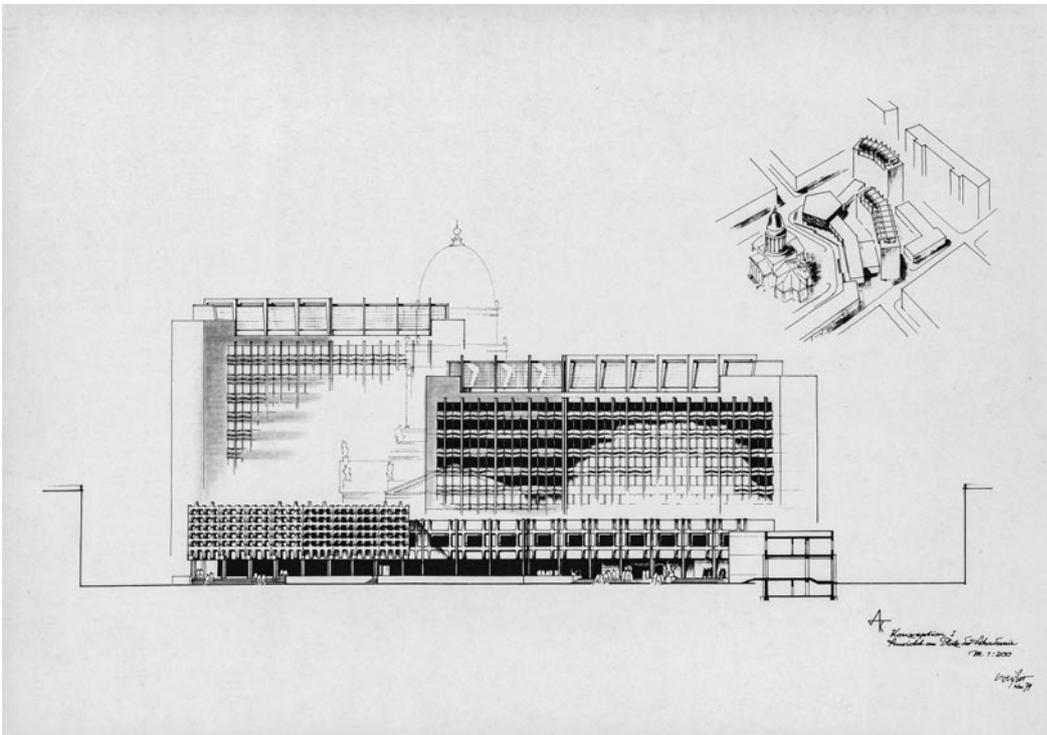
repräsentative Bau mit Travertin-bekleideten Fassaden.³² Das renommierteste Projekt von Rudolf Weißer ist das Ensemble aus Stadthalle und Interhotel, das er 1965 bis 1974 als Chefarchitekt mit seinem Architekturkollektiv im VEB Hochbauprojektierung (seit 1968 VE WBK „Wilhelm Pieck“) und mit dem Institut für Technologie kultureller Einrichtungen, Wladimir Rubinow, realisierte; zu diesem bedeutenden Baukomplex folgt ein Exkurs im Kapitel 3.4. Für die gestalterische Lösung des Ensembles Stadthalle und Interhotel erhielt das Kollektiv 1975 den Nationalpreis der DDR, II. Klasse für Kunst und Literatur. Das ist eine bemerkenswerte Auszeichnung, denn in dieser Kategorie wurden nur äußerst selten Architekturkollektive gewürdigt, sondern vor allem Vertreter der Bildenden und Darstellenden Kunst, der Musik und Literatur.³³ 1976 kam es für Rudolf Weißer im regulären Ruhestandsalter mit dem Projekt Wiederaufbau und der Rekonstruktion des Schauspielhauses unerwartet zu einer weiteren Entwurfsaufgabe, die er mit Konrad Reimann übernahm. 1981 erhielten sie für den Bau den Architekturpreis des Bezirkes Karl-Marx-Stadt.³⁴ Rudolf Weißer war seit Ende 1976 bis kurz vor seinem Tod im Februar 1981 mit Entwurfsstudien für ein bedeutendes Projekt außerhalb von Karl-Marx-Stadt beauftragt: Für die Akademie der Künste der DDR am Platz der Akademie in Berlin-Mitte (seit 1991 wieder Gendarmenmarkt) entwickelte er verschiedene Varianten einer Grundkonzeption. Einen Neubau mit komplexem Raumprogramm projektierte er neben dem Deutschen Dom, einschließlich eines Bürobaus für die Akademie der Wissenschaften.³⁵ Das Ensemble setzte sich mit



34 Industrie- und Handelskammer an der Straße der Nationen, Rudolf Weißer und Architekturkollektiv, 1960



35 Entwurf für die Akademie der Künste der DDR in Berlin, Architekt Rudolf Weißer, April 1980. Ein pentagonaler Plenarsaal mit Ausstellungsebene ist als Solitär neben dem Deutschen Dom geplant, dahinter weitere Bauten für die Akademie der Künste und Akademie der Wissenschaften.



36 Entwurf für die Akademie der Künste der DDR in Berlin, Architekt Rudolf Weißer, November 1979

polygonalen und abgewinkelten Baukörpern von der Orthogonalität und Symmetrie der historischen Platzbebauung ab und knüpfte insofern gestalterisch an die Stadthallen-Konzeption an. Er erarbeitete Entwurfsvarianten anhand von Plänen, Skizzen und Modellen. In diesem persönlichen Direkt-auftrag von der Akademie, unabhängig von seiner Einbindung in Betrieb oder Institution, kommt eine besondere Wertschätzung der baukünstlerischen Arbeit von Rudolf Weißer zum Ausdruck.³⁶

Positionierungen

Weißer war seit 1953 Mitglied in dem ein Jahr zuvor gegründeten Bund Deutscher Architekten (ab 1971 Bund der Architekten der DDR). Parallel zu seiner Architekturpraxis übernahm er 1959 bis 1967 Lehraufträge für Entwerfen und Gebäudelehre an der Fakultät Bauwesen, Abteilung Architektur, der Technischen Hochschule Dresden (seit 1961 Technische Universität), mit denen der Austausch zwischen der Praxis volkseigener Entwurfsbüros und der Architekturlehre befördert werden sollte.³⁷ Er brachte sich darüber hinaus in Architekturfragen ein, indem er einen umfangreichen Beitrag in dem 1967 von Heinrich Rettig, Professor an der Technischen Universität Dresden, herausgegebenen Entwurfs-Teil des Ingenieur *Taschenbuchs Bauwesen* leistete.³⁸ Neben seinen Projektbeschreibungen in der Fachzeitschrift *Architektur der DDR* (bis 1974 *Deutsche Architektur*), die von dezidierten Entwurfserläuterungen geprägt sind, gibt es vereinzelte, schriftliche Äußerungen von ihm. In einer Einführung zum Aufbau von Karl-Marx-Stadt reflektierte er 1966 die „Atmosphäre der Stadt“ und die Wichtigkeit der „menschlichen Resonanz“ in Bezug auf die neue Stadtgestaltung und Architektur. Dabei hob er die Bedeutung von

Kunst und Landschaftsgestaltung im Stadtraum hervor, die auch in seinen Projekten besonderen Stellenwert haben.³⁹ In einer Umfrage äußerte sich Rudolf Weißer 1973 offensiv zu „Fragen der schöpferischen Arbeit im Entwurfsprozeß“. Zur Rolle des Architekten im Kollektiv benennt er keine konkreten Einzelaspekte, sondern verweist auf die Gesellschaft und ihre Anforderungen an Architektur, so dass die Frage nicht von ihm, sondern aus gesellschaftlicher Perspektive zu beantworten sei. Zur Suche nach einer guten Projektlösung empfiehlt er, sich nicht geistig einzuengen, sondern zunächst das Wesen und die Spezifik der Aufgabe zu erkennen, anstatt voreilig modischen Tendenzen zu folgen: „Architektur ist nicht nur, sondern auch eine ästhetische Aufgabe, entscheidend ist das ‚Milieu‘, das durch sie gebildet wird, weil das vor allem den Menschen anspricht oder auch kalt lässt.“⁴⁰ Er fordert stärkere Wertschätzung der Projektierungsbetriebe von den Kombinatdirektoren, da sie nicht nur für die Quantität ihrer Bauten, sondern auch für die Architektur Verantwortung tragen – und damit äußert er offenkundig Kritik an den gegebenen Verhältnissen. Auf die Frage nach den Voraussetzungen für die progressive Entwicklung sozialistischer Architektur fordert er: „Mehr Mut, vielmehr Mut zum Risiko“, nicht auf Basis von Effekthascherei oder Eitelkeit, sondern aus Überzeugung, mit fundiertem Standpunkt und Praxisverbundenheit. Weißers Antworten wirken offensiv und dezidiert auch im Vergleich zu den anderen befragten Architekten der volkseigenen Baukombinate. Drei Jahrzehnte hat Rudolf Weißer insbesondere seine Heimatstadt Chemnitz/Karl-Marx-Stadt geprägt und ein anspruchsvolles, vielfältiges Werk geschaffen, zu dem gleichermaßen die *Architektur nationaler Bautraditionen* und die Architektur der Ostmoderne gehören.⁴¹

3.3 Exkurs: Institut für Kulturbauten und seine Konzeptionen für Karl-Marx-Stadt

Ergänzend zur Darstellung Rudolf Weißers als Entwurfsarchitekten des Schauspielhauses soll auch das an seiner Planung beteiligte Institut für Kulturbauten vorgestellt werden, mit dessen Vorgänger-Institut der Architekt bereits bei der Stadthalle zusammengearbeitete hatte. Architektur und Städtebau unterstanden als Teil der DDR-Volkswirtschaft grundsätzlich dem Ministerium für Bauwesen. Allerdings galten für Kulturbauten andere Bedingungen, da für ihre Planung das Ministerium für Kultur und das dort zugeordnete Institut für Kulturbauten zuständig war. Die Kulturpolitik der DDR war somit nicht nur für die künstlerische Arbeit und Inhalte zuständig, sondern auch für ihre räumlichen Rahmenbedingungen als Bestandteil des künstlerischen Produktionsprozesses. Der Architekturhistoriker und -theoretiker Bruno Flierl resümiert die eingeschränkten Möglichkeiten der Stadtplaner und Architekten der DDR und hebt demgegenüber die Bedeutung des Instituts für Kulturbauten hervor:

Die radikale Zuordnung von Städtebau und Architektur zum Bauwesen als einem Volkswirtschaftszweig führte nicht nur zur Geringschätzung, sondern geradezu auch zur Beschneidung ihrer kulturellen Dimension. [...] Das Institut für Denkmalpflege wie auch das Institut für Kulturbauten unterstanden dem Ministerium für Kultur. Zum Glück, denn hätten sie dem Ministerium für Bauwesen unterstanden, wären nicht so viele denkmalgeschützte Bauten in der DDR erhalten, gepflegt und sinnvoll genutzt worden, und ebenso wären nicht so viele auch international beachtete Leistungen beim Bau von Kulturbauten möglich gewesen.⁴²

Das Institut für Kulturbauten war den Bauherren, wie den Räten von Bezirken und Städten, sowie den örtlichen Architekten und Planern in den Baukombinaten bei der Projektentwicklung und der Planung von Kulturbauten an die Seite gestellt und hatte gleichermaßen impulsgebende, beratende und kontrollierende Funktion. In der Projektentwicklung hatten die Vorstudien des Instituts und seine Empfehlungen unterstützenden Charakter, denn es hatte die Aufgabe, die „fortschrittlichsten Arbeitsergebnisse auf der Grundlage wissenschaftlicher Erkenntnisse in engster Verbindung mit der künstlerischen Praxis“ zu vermitteln.⁴³ Die Kontrollfunktion bezog sich auf die Investitionsvorbereitungen im Rahmen der volkswirtschaftlichen Zielstellungen und die Entscheidungen durch die Gutachterstelle

beim Ministerium für Kultur. Bei der Konzeption kooperierten die Vertreter des Instituts und die Architekten der Entwurfs- und Projektierungsbüros im Planungsprozess.

Vom Büro und Institut für Technologie kultureller Einrichtungen (1960–1975) zum Institut für Kulturbauten (1975–1990)

Im Ministerium für Kultur wurde 1960 das Büro für Technologie kultureller Einrichtungen der DDR gegründet, das 1963–1975 als Institut für Technologie kultureller Einrichtungen fortgeführt wurde. Kurt Hemmerling (1898–1977), Spezialist für Bühnentechnik im Theaterbau, leitete die von ihm gegründete Einrichtung bis etwa 1963. Unmittelbar nach dem Krieg hatte er unter anderem bei Wiederaufbau und *Rekonstruktion* des Nationaltheaters Weimar (1946–1948), der Oper Chemnitz (1946–1951) und der Oper Unter den Linden Berlin (1951–1955) mitgewirkt.⁴⁴ Anschließend leitete er die Vorgängereinrichtung des Instituts, die 1952 gegründete Abteilung Theaterbau an der Bauakademie Berlin. Dort war es Ziel, „eine Richtlinie für den Theaterbau auszuarbeiten, um von der subjektiven Meinung zu einer allgemein verwendbaren, technisch-ökonomischen Lösung des Gesamtproblems ‚Theaterbau‘ zu kommen. Schon im Laufe der nächsten Jahre befaßten sich die Mitarbeiter mehr und mehr auch mit anderen Gebäudegattungen auf dem Gebiet der kulturellen Einrichtungen.“⁴⁵ In dieser Theaterbau-Abteilung war Wladimir Rubinow seit 1956 tätig.⁴⁶ Aus der sukzessive erweiterten Abteilung ging 1960 das Büro und später das Institut hervor, das sich mit Entwicklungsaufgaben, Anleitung und Konsultation zu Technologien kultureller Einrichtungen der DDR beschäftigte und zugleich die Ausbildung und Qualifizierung von technisch-wissenschaftlichen Kräften förderte.⁴⁷ Hemmerling holte 1961 Klaus Wever in das Büro nachdem er mit ihm beim Entwurf für das Haus der sozialistischen Kultur Dresden von Leopold Wiel zusammen gearbeitet hatte.⁴⁸ Ihre Reflexionen und Konzepte zu Theatern, Kulturhäusern und Mehrzwecksälen in der DDR publizierten Rubinow und Wever in dem Mitteilungsblatt *Scena*, das seit 1962 herausgegeben und in dem über die Arbeitsergebnisse informiert wurde.⁴⁹ Es erschien 1962 bis 1976 als Beilage zur Zeitschrift *Theater der Zeit* in unregelmäßigen Abständen.

Etwa Mitte der 1960er-Jahre hatte Hans Gußmann die Direktion des Instituts übernommen und Anfang 1974 folgte

der Architekt Joachim Näther als Direktor, der diese Position bis 1990 innehatte.⁵⁰ Mit seiner Ernennung wurde „eine neue Arbeitsweise mit der Zielstellung entwickelt, das Institut stärker zur wissenschaftlichen Einrichtung für die Forschung, Entwicklung und Erprobung der gesamten Palette der Kulturbauten umzuprofilieren.“⁵¹ Diese Änderung machte sich auf verschiedenen Ebenen bemerkbar. Das Institut entwickelte neue Kommunikations- und Darstellungsweisen und bereits 1974 wurde das erste Heft der neuen Schriftenreihe *Grundlagen für den Neubau und die Rekonstruktion von Kulturbauten* herausgegeben, die sich den verschiedenen Typologien von Kulturbauten, wie Bibliotheken, Kulturhäusern, Klubs und Theatern, widmete.⁵² Für das Institut galt ab Januar 1975 ein neues Statut, in dem die neuen Aufgabenstellungen und deren Umfang definiert wurden.⁵³ Damit war auch eine Umbenennung in Institut für Kulturbauten verbunden, durch die nicht mehr die Technologie im Namen hervorgehoben, sondern gleichermaßen funktionelle, technologische, kulturelle und gesellschaftliche Aspekte impliziert wurden. Seit 1976 erschien das erste Heft der Zeitschrift *Bauten der Kultur*, in der wissenschaftliche Arbeiten, Debatten und Entwicklungen sowie Neubauten und *Rekonstruktionen* von Kultureinrichtungen vorgestellt wurden.⁵⁴ Neben dem zentralen Institutssitz in Berlin wurden zwei Außenstellen gegründet: Der Sitz in Dresden war für den südlichen und der in Rostock für den nördlichen Raum der DDR zuständig. In einem Resümee zum zwanzigjährigen Jubiläum des Instituts 1980 heißt es hinsichtlich der Kulturbauten in der DDR und im Ausland, dass die Liste der Objekte sehr umfangreich sei, an denen das Institut

*in Form von Studien, Gutachten oder Konsultationen in den letzten Jahren mitgewirkt hat. Ich möchte in diesem Zusammenhang nur die Stadthalle Karl-Marx-Stadt, die Semperoper und das Theater der Jungen Generation in Dresden, das Schauspielhaus in Karl-Marx-Stadt, das Deutsche Theater und die Kammerspiele Berlin, das Gewandhaus Leipzig, das Kulturhaus 500 für die Nationale Volksarmee sowie die Kultureinrichtungen des gesellschaftlichen Zentrums im Neubauwohngebiet Leipzig-Grünau, aber auch das Nationaltheater Havanna und den Kulturpalast Prag nennen.*⁵⁵

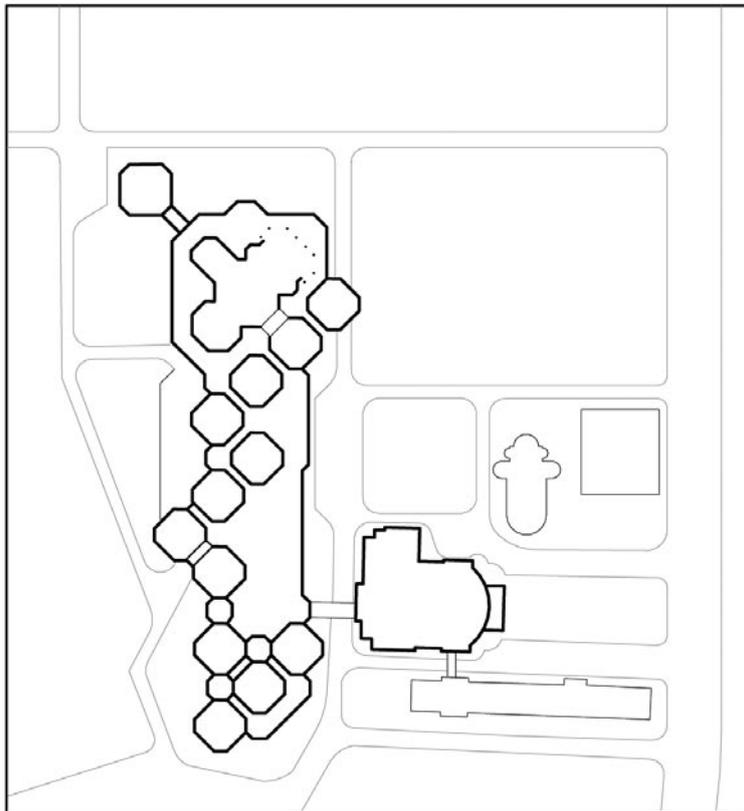
1982 konzipierte das Institut eine Wanderausstellung, die Kulturbauten aus rund 30 Jahren der Deutschen Demokratischen Republik präsentierte. Der Begleitkatalog erschien dreisprachig: deutsch, französisch und spanisch und verdeutlicht damit den Anspruch auf Einbindung der

Institutsarbeit und der Kulturbauten in den internationalen Kontext.⁵⁶

Konzeptionen für Chemnitz/Karl-Marx-Stadt seit 1946

Die Planer des Instituts für Kulturbauten und seiner Vorgänger-Einrichtungen hatten verschiedene Konzeptionen für Chemnitz/Karl-Marx-Stadt erarbeitet und waren mit den kulturellen Entwicklungen in der Stadt vertraut. Die erste *Rekonstruktion* des Opernhauses 1951 war unter Mitwirkung des Institutsgründers Kurt Hemmerling erfolgt. Für das Puppentheater hatte Wladimir Rubinow bereits um 1960 im Rahmen der Funktionsprogramme für den Zentralen Platz eine erste Studie erstellt. Nachdem das Institut für Technologie kultureller Einrichtungen zur Gestaltung, Funktionalität und Polyvalenz von hexagonalen Mehrzwecksälen geforscht hatte, übernahm Rubinow in den 1960er-Jahren die Projektierung der bühnentechnischen Konzeption der Säle in der Stadthalle Karl-Marx-Stadt, die nach dem Entwurf von Rudolf Weißer und seinem Architekturkollektiv 1965 bis 1974 umgesetzt wurde.

1976 wurde eine erneute *Rekonstruktion* des Opernhauses auf dem IX. SED-Parteitag beschlossen, für die das Institut für Kulturbauten frühzeitig umfassende Studien vorlegte. Die Vorstudien umfassten die *Rekonstruktion* des Bestandshauses und seine Ergänzung um ein Funktionsgebäude; darüber hinaus waren in dem Gesamtprojekt Bauten für ein neues Schauspielhaus und ein Puppentheater projektiert. Klaus Wever erstellte bereits 1974 eine Studie für den Gesamtkomplex: Für das Schauspielhaus war ein Großer Saal mit 800 Plätzen, einer Hauptbühne, Neben- und Hinterbühnen geplant, sowie ein Probestudio mit 400 Plätzen und drei Probebühnen; sein Haupteingang sollte über den Schillerplatz erfolgen. Direkt von der Oper zugänglich sollten die Werkstätten für Tischlerei, Schlosserei, Malsäle und Montagesaal sein. Außerdem war ein Puppentheater mit 300 Plätzen vorgesehen, dessen Eingang hinter dem Theaterplatz zwischen Oper und Kunstsammlungen lag.⁵⁷ Auffällig ist die architektonische Gestaltung, die auf dem Prinzip des Diagonalquadrats und einer strukturalistisch-modularen Gestaltung basiert. Dieses Prinzip entspricht Wevers früheren Konzepten und Forschungsarbeiten zu Kulturhäusern und Theaterbauten.⁵⁸ Er verweist auf diagonalquadratische Mehrzwecksäle, die eine hohe Flexibilität und Nutzungsvielfalt durch unterschiedliche *Kontaktformen* mit linearen, ringförmigen oder richtungslosen Raumordnungen ermöglichen. Mit der baulichen Form von



37 „Städtische Theater Karl-Marx-Stadt, Neubau Vorbereitungsgebäude [Oper], Schauspielhaus, Erdgeschoss-Grundriss 12.07.1974, Verfasser: Institut für Technologie Kultureller Einrichtungen der DDR, Berlin, Bearbeiter: Klaus Wever“, Schemaskizze nach Originalplan

Theaterkomplexen hatte sich Wever in einer Reihe von Entwurfsuntersuchungen beschäftigt, insbesondere mit *Kontaktfragen als theatralischem Mittel* und der räumlichen Konzeption von Theatern hinsichtlich der Konstellation Publikum-Darstellende und Saal-Bühne. Um den vielfältigen Ansprüchen der dialektischen Spiel- und Wirkungsweisen gerecht zu werden, hatte er ein polygonales Gehäuse für Saal und Bühne konzipiert.⁵⁹ Bei der Studie für Karl-Marx-Stadt verwendete er eine Polygonalform als Modul und setzte sie auch in den anderen Funktionsbereichen fort, so dass eine durchgängige Struktur entstand. Zwei Jahre später beschäftigte sich Peter Albert, seit 1965 Architekt im Institut für Kulturbauten, mit der Studie für das Gesamtprojekt.⁶⁰ Deutlich erkennbar ist die Reduktion des Raumprogramms gegenüber dem vorherigen Konzept. Insbesondere im Bereich des Schauspielhauses kam es zu Einsparungen, indem der Theatersaal auf 750 Plätze verkleinert wurde, es gab kein Probestudio mehr und nur noch zwei Probebühnen – dennoch war die Gesamtanlage sehr großzügig projektiert. Ihre Gestaltung beruhte nunmehr auf einem Orthogonal-Raster und es entstand eine eher schematische Form und Gliederung der Baukörper.

1977 sollte das Gesamtprojekt an der Oper vorgebracht werden, dessen Verwirklichung in drei Etappen geplant war: „Die Aufgabenstellung wurde auf der Grundlage der vom Institut für Kulturbauten Berlin vorgenommenen grundfondswirtschaftlichen Untersuchungen und der funktionell-räumlichen und technologischen Studie zur Vorbereitung der Rekonstruktion des Opernhauses Karl-Marx-Stadt einschließlich des Neubaus eines Funktionsgebäudes und der städtebaulichen Vorplanung des Neubaus eines Schauspielhauses und einer Puppenbühne‘ vorgelegt.“⁶¹ 1980 wurden die langfristigen Neubauplanungen für das Schauspielhaus noch einmal bestätigt, zugleich konstatierte der Stadtrat, dass das wiedererbaute Schauspielhaus keine Interimsstätte sei. Während die für die *Rekonstruktion* der Oper erforderlichen Maßnahmen beschlossen, seit Anfang der 1980er-Jahre planerisch verfolgt und bis 1992 baulich umgesetzt wurden, kam es für die geplanten Neubauten Schauspielhaus und Puppentheater nicht zur Realisierung.



38 „Karl-Marx-Stadt, Stadtzentrum Baugebiet VI, Rekonstruktion Opernhaus, Funktionsgebäude, Realisierungsetappen, 1. Bauabschnitt: 1) Funktionsgebäude Teil 1 – 2. Bauabschnitt: 2) Probebühnenkomplex (Funktionsgebäude Teil 2) – 3. Bauabschnitt: 3.1) Puppenbühne, 3.2) Funktionsgebäude Teil 3, 3.3) Schauspielhaus, Verfasser: Büro des Stadtarchitekten beim Rat der Stadt Karl-Marx-Stadt, 22.9.1976“, Lageplan mit Eintrag der Konzeption des Institut für Kulturbauten, Peter Albert, von 1976

3.4 Exkurs: Stadthalle und Interhotel 1960–1974

Der Exkurs zum Ensemble Stadthalle und Interhotel ist mehrfach motiviert: Zum einen ist das Ensemble am Zentralen Platz unmittelbar verknüpft mit dem Aufbau des Stadtzentrums, dessen Planungsprozesse zur Verlagerung der Standorte für einen Schauspielhaus-Neubau führten. Zugleich arbeiteten Rudolf Weißer und sein Architekturkollektiv im VEB Hochbauprojektierung Karl-Marx-Stadt sowie das Institut für Technologie kultureller Einrichtungen bei der Stadthalle zusammen, behaupteten ihren Entwurf auch gegenüber Ministeriums-Skeptikern und setzten ihn bis 1974 um. Darüber hinaus wurde in dem variabel nutzbaren Kleinen Saal der Stadthalle nicht nur zur Eröffnungssaison mit *Glanz und Tod Joaquin Murietas* von Pablo Neruda eine Inszenierung des Schauspiels aufgeführt, sondern Ende der 1970er-Jahre wurde er zur Interimsspielstätte während der Bauphase zum Wiederaufbau und zur *Rekonstruktion* des Schauspielhauses.

Nachdem der 1960 prämierte Wettbewerbsentwurf für den Zentralen Platz des Architekturkollektivs aus Weimar auch aus Kostengründen nicht weiter verfolgt werden konnte, entstanden ein Jahr später weitere Konzeptentwicklungen durch den VEB Hochbauprojektierung Karl-Marx-Stadt – im Rahmen einer volkswirtschaftlichen Aufgabenstellung zur Umsetzung des *Hauses der Kultur und Wissenschaften* mit einer neuen Höhendominante am Zentralen Platz.⁶² Zwar wurde das Bauvorhaben 1962 grundsätzlich vom Rat der Stadt beschlossen, doch wurde bald deutlich, dass das umfangreiche Programm nicht finanzierbar war. 1964 erarbeitete das Architekturkollektiv im VEB Hochbauprojektierung eine kostensparende Variante. Doch erst Ende 1964 wurde das Projekt aufgrund der Möglichkeit, die Höhendominante als Interhotel zu planen und damit das Gesamtprojekt über das Ministerium für Außenhandel und die in Gründung befindliche Interhotel-Kette finanzieren zu können, umsetzungsfähig. Die Verantwortlichen in Stadt und Bezirk beschlossen, keinen neuen Wettbewerb auszuschreiben, um weitere Verzögerungen zu vermeiden.⁶³

Kraftprobe beim Entwurf des Ensembles Stadthalle und Interhotel 1965–1967

Rudolf Weißer und das Architekturkollektiv erarbeiteten seit 1965 – in Zusammenarbeit mit dem Institut für Technologie kultureller Einrichtungen, Wladimir Rubinow und Hans-Jürgen Hartmann, die für die funktionell-technologische Konzeption verantwortlich waren – den Entwurf der

beiden Bauten am Zentralen Platz.⁶⁴ In Erarbeitung einer *Technisch-ökonomischen Zielstellung*, gemäß dem Neuen Ökonomische System der Planung und Leitung der Volkswirtschaft (NÖS), entstand der Entwurf für das Ensemble *Haus der sozialistischen Kultur und Interhotel Karl-Marx-Stadt*. Bereits hier sowie in den weiteren Planungen mit dem endgültigen Titel *Stadthalle und Interhotel Kongress* zeigte sich eine grundlegend veränderte Raumgestalt gegenüber den früheren Konzepten. Die Grundstruktur der Anlage ist nicht mehr orthogonal wie in den vorherigen Entwurfsversionen, sondern basiert auf einem Dreiecksraster, das mit den Saalformen korrespondiert und ein organisches Einfügen in den Stadtraum erlaubt. Mit diesem Gestaltungsprinzip greift Weißer Tendenzen zeitgenössischer Architektur wie den Strukturalismus auf, der sich unter anderem in dem zeitgleich entstehenden Theater St. Gallen zeigte.⁶⁵ Ausgehend von den hexagonalen Mehrzwecksälen wurde das Dreieck als Grundelement der konstruktiven und gestalterischen Ordnung definiert, die als modulares Prinzip das gesamte Bauwerk bestimmt. „Das ist notwendig, um die Einheit und die Harmonie aller Räume und aller Teile zum Ganzen und insbesondere zum Hauptraum, dem großen Saal, zu gewährleisten.“⁶⁶ Angesichts dieser architektonischen Innovation in der Architektur der DDR bedurfte es wiederholt konsequenter Argumentation zu den Vorteilen des Dreiecksrasters hinsichtlich Funktionalität, Gestaltung und Effizienz bei Finanzen und Bauzeiten.

39 Karl-Marx-Stadt, Zentraler Platz mit Stadthalle und Interhotel, Rudolf Weißer und Architekturkollektiv, Modellfoto 1968

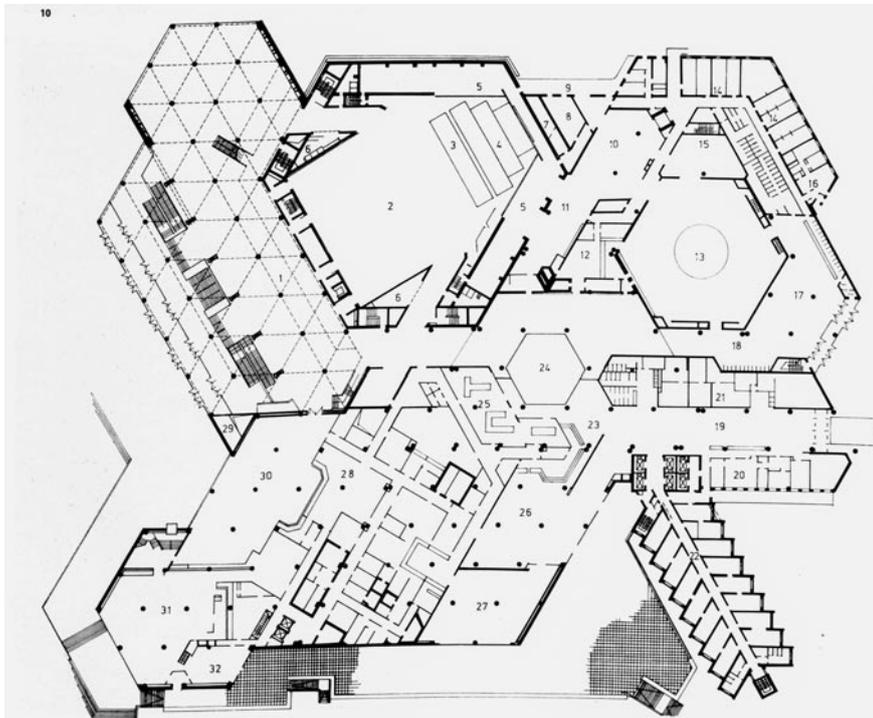


Wladimir Rubinow unterstützte das architektonische Konzept und lieferte ein Funktionsschema mit der Erläuterung, dass aufgrund besserer Wechselbeziehungen und Bindegliedfunktionen von Räumen und Raumgruppen die frühere Form aufgeben werden müsse und bekräftigt im Januar 1966 „die Notwendigkeit, den gegebenen Viereckbaukörper aufzulösen.“⁶⁷ Gegenüber den skeptischen Stimmen aus dem Ministerium für Bauwesen Berlin stellte Rudolf Weißer die architektonische Intention des Entwurfs heraus und verband dies zugleich mit einer deutlichen Kritik an schematischer Gestaltung von Gesellschaftsbauten:

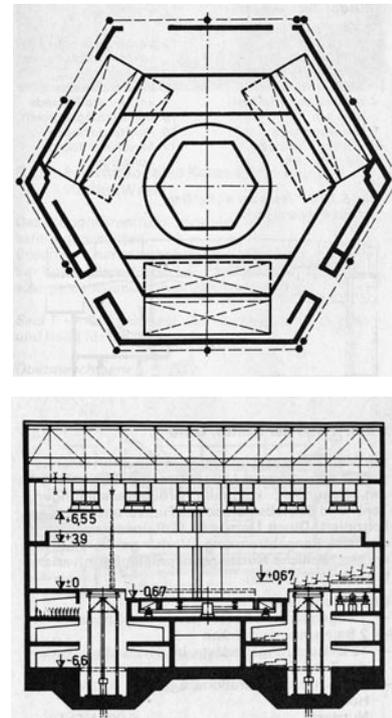
... eine Stadthalle als zentrale Begegnungsstätte einer sozialistischen Großstadt zu bauen und sie mit einem Hotel zu einem organischen Ganzen zu verschmelzen, ist neu und ohne Modellfall. [...] In Konsultation mit

Berlin – Leipzig – Dresdenprojekt kamen die Beteiligten zur Erkenntnis, daß unsere moderne Architektur bei Bauten mit gesellschaftlichem Inhalt zu einer unerträglich werdenden Erstarrung und Charakterlosigkeit der Form und zu einem volkswirtschaftlich unverantwortlichen Aufwand führt, wenn die modische und technisch problematische Vorhangfassade zum alleinigen Gestaltungsprinzip wird. Daher wurde der Durchbruch zu neuen lebendigen Architekturformen, die ein gesellschaftliches Bedürfnis sind, gesucht. Sie entstanden nicht als ein Ergebnis subjektiver, ungebundener, phantastischer Erfindungen. Sie gründen sich auf sehr konkreten, sich weiter entwickelnden Bedingungen und Möglichkeiten neuer Methoden der Bautechnik und der Fertigung, die ihrerseits eng an ökonomische Bedingungen gebunden sind.⁶⁸

40 Stadthalle und Interhotel Karl-Marx-Stadt, Rudolf Weißer und Architekturkollektiv, Grundriss Erdgeschoß, 1974



41, 42 Kleiner Saal der Stadthalle Karl-Marx-Stadt, Rudolf Weißer und Architekturkollektiv, Grundriss und Schnitt, 1974



Damit griff Weißer den Diskurs zur Kritik an der Moderne auf, er verweigerte sich dem rationalistischen Schema und konzipierte ausgehend von Funktion und Geometrie des Saals eine strukturalistische Gestalt. Diese architektonische Position entspricht den Überlegungen von Wladimir Rubinow zur Polyvalenz von Mehrzwecksälen. Aufgrund der Skepsis der Ministeriumsvertreter entstand im Rahmen der *Technisch-ökonomischen Zielstellung* im Januar 1967 eine Entwurfsvariante mit Orthogonal-Raster, um darzulegen, dass das Dreiecks-Raster auch kosten- und zeiteffizienter sei.⁶⁹

Nicht nur angesichts der architektonischen Gestaltung kam es im Frühjahr 1967 noch kurz vor dem geplanten Beschluss im Rat der Stadt zu einer Kraftprobe zwischen der Gutachterstelle beim Ministerium für Bauwesen Berlin und den verschiedenen Gutachtern und Planungsakteuren in Karl-Marx-Stadt. Die Ministeriumsvertreter forderten, die Variantenuntersuchung umfassend zu vertiefen, denn „die in der Konzeption aus sechseckigen Grundformen eigenwillige Baukörperbildung und innenräumliche Gestaltung [stelle] keine überzeugende Lösung dar.“⁷⁰ Daher sei Anfang April unter Schirmherrschaft des Bauministeriums noch einmal ein Kolloquium zur städtebaulichen Konzeption anzusetzen, das nicht nur Einfluss auf den Städtebau, sondern auch auf Konstruktion und Raumordnung des Hauses habe. Dagegen verwehrt sich Weißer vehement nach vielen Jahren vergeblicher Städtebau-Wettbewerbe und mehr als einjähriger intensiver Entwurfs- und Planungszeit zu Stadthalle und Interhotel, denn dies würde „den Baubeginn endgültig zum Scheitern bringen.“ Äußerst deutlich formuliert er Kritik an dem Vorschlag: „Ein solcher Eingriff erinnert an die Neuauflage der Architekturkontrolle.“⁷¹ Diese Kraftprobe wurde mit dem Beschluss im Rat der Stadt März 1967 und der Bestätigung des Investitionsteilvorhabens Stadthalle durch das Ministerium für Kultur im April 1967 zugunsten des Projektes entschieden. Damit war der Entwurf von 1965 bis auf einzelne Änderungen Grundlage für die Umsetzung. 1968 wurde das Konzept in der Fachzeitschrift *Deutsche Architektur* veröffentlicht, 1969 war Baubeginn und 1974 Fertigstellung. Die Eröffnung erfolgte Anfang des Jahres für Hotel und Klub und mit dem 25. Jahrestag der DDR am 7. Oktober 1974 wurde für die Eröffnung der Stadthalle ein politisches Datum gewählt.⁷²

Struktur als gestalterisches Ordnungsprinzip

Mit dem Entwurf für das Ensemble aus Stadthalle und Hotelhochhaus wollte Rudolf Weißer unter Berücksichtigung des industriellen Bauens eine charakteristische Architektur im Stadtzentrum entstehen lassen: „Es geht darum, die Lösung zu finden, durch die die Anwendung moderner Baumethoden, also auch die industrielle Vorfertigung und Montage, möglich wird und zu typischer architektonischer Aussage führt.“⁷³ Mit diesem Ansatz sollte der unterstellte Widerspruch zwischen Montagebau und Architektur aufgelöst werden. Das Dreiecksraster wird bei diesem Entwurf nicht nur als konstruktives, sondern zugleich als gestalterisches Ordnungsprinzip verstanden, das mit den beiden hexagonalen Sälen als zentralen Elementen der Stadthalle korrespondiert. Zugleich wurden neue Raumqualitäten im Innen- und Außenraum verfolgt. „Die Charakteristik dieser aus konstruktiven Überlegungen entstandenen Modularordnung in ihrer Auswirkung auf die Gestaltung der Räume und Raumfolgen sowie der Differenzierung im Aufbau der Baumassen ergab wertvolle gestalterische Möglichkeiten, die am fertigen Bauwerk ablesbar sind.“⁷⁴ Das innere Ordnungsprinzip der Stadthalle prägt auch die Baukörper-Stafelung von Großem und Kleinem Saal und Klub zum Flachbau.⁷⁵ Auch das Hochhaus reagiert mit seiner Diagonalpositionierung auf das Ordnungsprinzip. Die polygonale Gebäudeform bietet als offene Struktur stärkere Verzahnungen mit dem umgebenden Stadtraum und zugleich entfaltet sich eine allseitige Wirkung des plastischen Baukörpers. Statt einer hierarchischen Frontseite akzentuiert der Komplex an der Süd- und Nordseite einladende Zugangssituationen, die weitgehend verglast sind und Einblicke in die Foyers erlauben. Der Große Saal ist nicht nur durch seine Höhe, sondern auch durch seine Fassadengestaltung, die von einer vorgehängten plastisch-durchbrochenen Betonstruktur geprägt ist, besonders hervorgehoben. Die von dem Bildhauer Hubert Schiefelbein entwickelten Betonformsteine erzeugen eine abstrakte Ornamentstruktur, die dem Saal durch die Filigranität und das Licht-Schatten-Spiel eine besondere Charakteristik verleiht.⁷⁶ Diese Konzeption berücksichtigt die unterschiedlichen Nah- und Fern-Wirkungen des Ensembles und insbesondere seine Proportionierung zum Platz beziehungsweise zum Stadthallen-Park.

Raumkontinuum und architekturbezogene Kunst

Die Materialität der Stadthalle ist von einer Konzentration auf wenige, ausgewählte Materialien bestimmt: „Die Materialien, die die äußere Gestaltung bestimmen, sind Sichtbeton, Sichtbetonstrukturen, Rochlitzer Porphyrt und Glas.“ Ihre Auswahl erklärt sich sowohl aus dem industriellen Bauen als auch aus regionalem Vorkommen wie Rochlitzer Porphyrt. „An den Innenwänden, welche an die Glasflächen anschließen, wurde der Rochlitzer Porphyrt der Außenwandflächen weitergeführt, um die Einheit zwischen innen und außen zu gewährleisten. Das gleiche gilt für die Fortführung der äußeren Betonflächen der Säle im Innenraum der Foyers.“⁷⁷ Somit unterstützt der Materialeinsatz gestalterisch die fließenden Übergänge von Innen und Außen. Das Raumkontinuum der Stadthalle wird auch mit Arbeiten der architekturbezogenen Kunst akzentuiert, die auf unterschiedliche Weise eine strukturierte Flächigkeit von Wänden und Decke erzeugen. Rudolf Weißer hat sich früh mit dieser Fragestellung beschäftigt: „Die Ausgestaltung der Räume mit Werken der bildenden Kunst wurde frühzeitig während der Projektierung konzipiert, um den notwendigen Zusammenklang von Architektur und Bildkunst zu erreichen und die bildende Kunst nicht zur nachträglichen, dekorativen Zutat zu degradieren.“⁷⁸ Der abstrakten Kunst kommt eine besondere Bedeutung bei der Stadthalle zu, denn sie ist unauflösbar mit Raum und Bau verbunden und sehr prägend. Dazu gehört die Vorhangstruktur für die Fassaden des Großen Saals von Hubert Schiefelbein, die foyerseitig gestalteten Betonstrukturwände der beiden Säle von dem Bildhauer Hans Brockhage, die plastischen Stuckelemente der Foyerdecken von dem Bildhauer Eberhard Reppold und die von Achim Kühn gestalteten Haupteingangstüren. Durch die Verwendung struktureller Formen werden die jeweiligen Bauteile betont. Als architekturbezogene-figürliche Kunst finden sich das raumhohe Wandbild *Befreiung der Wissenschaft durch die sozialistische Revolution* von Horst Zickelbein und die Bronze-Plastik ... *und sie bewegt sich doch – Galilei* von Fritz Cremer im Eingangsfoyer sowie das achteilige Wandrelief *Musik* von Christa Sammler im Foyer am Kleinen Saal.⁷⁹ Besonders prägnant im Außenraum positioniert sind die Betonplastik *Würde des Menschen* von Gerd Jaeger auf der Terrasse des Haupteingangs und die Stele *Wissenschaft als Produktivkraft* von Wieland Förster, die am Eingang zum Kleinen Saal und Hotel den Rochlitzer Porphyrt der Fassaden aufnahm.⁸⁰

Foyers und fließende Raumfolgen

Die Beziehungen der einzelnen Baukörper zum Stadtraum waren für den Entwurf in mehrfacher Hinsicht relevant: „Da der große Saal funktionsbedingt nicht unmittelbar am Zentralen Platz stehen kann, muß die Eingangsarchitektur entweder ein energischer Hinweis auf den großen Saal sein, oder sie muss großflächig transparent gestaltet werden, daß der Baukörper des großen Saals durch das Foyer hindurch nach außen ablesbar wird.“⁸¹ Weißer beschreibt die Bedeutung des Foyers, das neben seiner Funktion als Aufenthaltsraum insbesondere verbindendes Element zwischen den beiden Sälen und dem Hotel ist. Es wird das Ziel verfolgt, „durch Mehrfachnutzungen den Nutzeffekt der Investition zu erhöhen“, und daher sei eine Weiträumigkeit für zusätzliche Ausstellungsnutzungen unter anderem gerechtfertigt. Die großzügige Raumwirkung des Foyers wurde unterstützt, indem die Garderoben in das Untergeschoss verlegt und die Versorgung der Besucher:innen mit Speisen und Getränken nicht im Foyer geplant wurde, sondern in einer angrenzenden Selbstbedienungs-Gaststätte. „Wir vertreten die Auffassung, daß das Foyer einen festlichen Raumcharakter erhalten muß, damit die durch die Darbietungen im Saal erzielte Einstimmung der Besucher während der Pausen nicht verloren geht.“⁸² Das Foyer ist als Raum gestaltet, der in mehrfacher Hinsicht Vermittlerfunktion hat: zwischen Außen und Innen, zwischen dem Großen und Kleinen Saal und in den Übergängen von Stadthalle und Hotel. „Grundprinzip des Raumzuschnittes und der Raumgestaltung der Publikumsräume war es, eine fließende Raumfolge zu erreichen, durch die die Gesamtanlage als Einheit empfunden wird.“⁸³ Eine Besonderheit bildet das Pflanzenhaus, das Troparium, das an der Schnittstelle von den beiden Sälen und der Hotelhalle angeordnet ist.

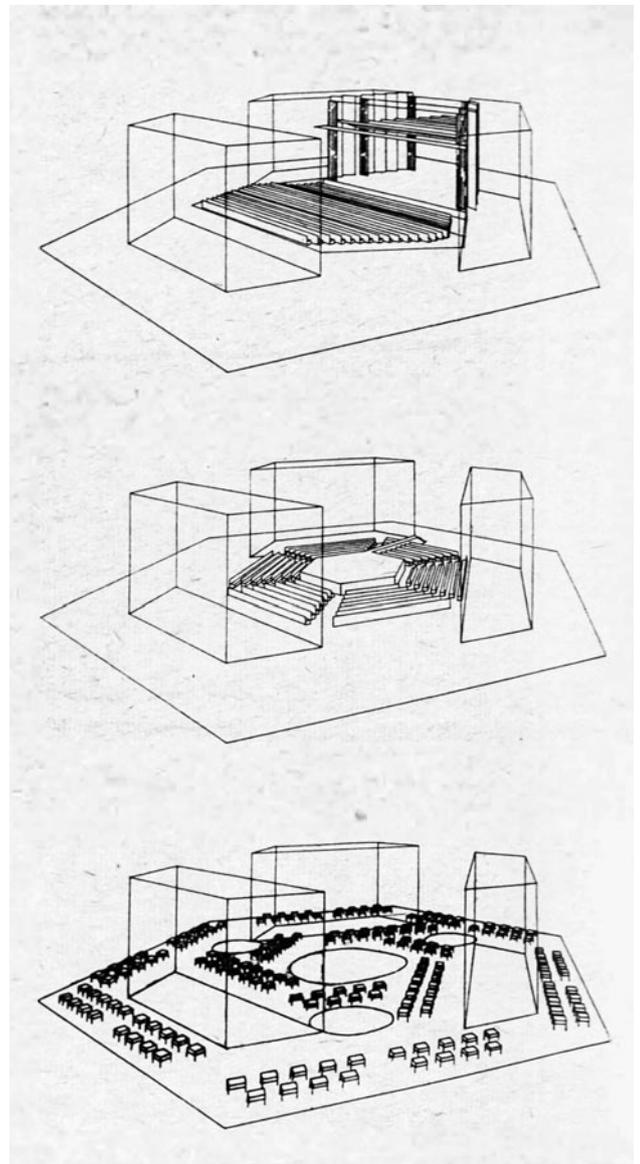
Polyvalente Nutzung von Großem und Kleinem Saal

Wladimir Rubinow war als Vertreter des Instituts für Technologie kultureller Einrichtungen seit 1965 bei der Planung der Stadthalle eingebunden, sein Arbeitsschwerpunkt war die Konzeption der Säle. Rubinow und Wever hatten sich seit den frühen 1960er-Jahren mit Entwürfen neuer Kulturhäuser beschäftigt, die auf den gesellschaftspolitischen Wandel in der DDR reagierten.⁸⁴ Dazu wurden Anforderungen an die zeitgenössische Gestaltung von polyvalenten Sälen gestellt, denen auch die Stadthalle folgt: „Die Säle sind Mehrzweck-Säle, die für die drei Grundformen polyvalenter Nutzung geeignet sind: Podiumsveranstaltungen, Arenalveranstaltungen und nicht gerichtete Veranstaltungen.“

gen.“⁸⁵ Damit sei eine Vielzahl an Möglichkeiten für verschiedenste Aktivitäten verbunden: von Theaterveranstaltungen und Konzerten bis zu Tagungen, politischen Veranstaltungen und Tanzabenden, so dass die Stadthalle einen großen Einfluss auf das kulturelle und gesellschaftliche Leben in Stadt und Bezirk haben werde. „Der Mehrzwecksaal muß synthetische Eigenschaften besitzen mit gleichen Potenzen für alle Nutzungsarten; diese Grundeigenschaften können mit Polyvalenz bezeichnet werden.“⁸⁶ Rubinow argumentierte für die Planung eines Mehrzweckbaus im Unterschied zu einer zweckspezifischen Kulturstätte mit der gesellschaftlichen Situation:

Untersuchungen zeigen, daß mit Monokulturstätten allein nur ein Teil der kulturellen Bedürfnisse befriedigt werden kann und relativ gleichbleibende Kreise und Sozialgruppen der Bevölkerung erreicht werden. Das bedeutende Industriezentrum Karl-Marx-Stadt, mit einer starken Konzentration der Arbeiterklasse, benötigte zur Befriedigung der ständig wachsenden Bedürfnisse in Bezug auf die Gestaltung der Freizeit, der Kommunikation und des gesellschaftlichen Lebens eine Mehrzweckkulturstätte.⁸⁷

Rubinow verweist auf die zeitgenössische Gestaltung und das veränderte räumlich-funktionale Verständnis – und damit auch auf den Unterschied zu den früheren Kulturhäusern der 1950er-Jahre, ohne sie explizit zu benennen: „Mit herkömmlichen Entwurfsmethoden, wie Achsenbildung, symmetrische Einordnung, Aneinanderreihung und Hierarchisierung der Aktivitäten war diese Aufgabe nicht zu lösen. Die kulturpolitische Aufgabenstellung sah keine Hierarchie, sondern eine Gleichberechtigung der Aktivitäten und damit der Funktionen vor, wie sie einer Mehrzweckkulturstätte immanent ist.“⁸⁸ Der Saal sei als Kernstück des Kulturhauses das Produkt eines Entwicklungsprozesses aus verschiedenen Modellen von Einzwecksälen wie Theater- und Konzertsälen, Sporthallen und Gaststätten. Auf Basis von Studien und Forschungsarbeiten empfahl das Institut für den polyvalenten Saal mit umschließender Foyerfläche in einem großen Kulturhaus das Sechseck als Grundrissfigur, wie es auch im Entwurf des Kulturhauses Dresden seit 1962 verfolgt und bis 1969 umgesetzt wurde. Bei kleineren Kulturhäusern sei der quadratische Saalgrundriss geeignet. Beide Formen könnten axial, zentral und richtungslos wirken und somit verschiedene Möglichkeiten von Kontaktformen zwischen Darstellenden und Zuschauenden erlauben. Für den Linear-Kontakt hat der Raum eine axiale Ausrichtung zur Spielfläche für Theater,



43 „Sechseckvariante mit Saaltechnik und Technikblocks, mit allseitig umschließender Fläche, die in die Polyvalenz einbezogen ist.“ Darstellung der Flexibilität des Mehrzwecksaales mit Linear-Kontakt, Ringkontakt und Kontakte ohne Richtung, Wladimir Rubinow, 1971

Ballett, Konzert, Vortrag. Beim Ringkontakt hat der Raum eine radiale Ausrichtung um eine zentrale Spielfläche für Modenschau, Tanz, Varieté oder Experimentiertheater. Beim Kontakt ohne Richtung hat der Raum keine Ausrichtung und der Kontakt wird vor allem untereinander gefördert wie bei Festveranstaltungen, Tanz und Ausstellungen. Die verschiedenen Saal-Anordnungen sind bei der Stadthalle durch die Ausstattung mit einer anspruchsvollen Saaltechnik möglich. Der Große Saal hat eine Umrüsttech-

nik in der Untermaschinerie, so dass er unterschiedliche Bestuhlungs- und Anordnungsvarianten erlaubt, ebenso wie eine bühnentechnisch ausgestattete Obermaschinerie über der Spielfläche. Die Geometrie und Ausstattung des Kleinen Saals erlauben eine höhere Variabilität. In der Untermaschinerie befinden sich mittig im Saal eine große Drehscheibe mit integriertem Hubpodium, Hehebühnen, Stuhlwagen auf Parkettschrägen und Ausgleichspodien – und in der Obermaschinerie Beleuchtungsinseln für Scheinwerfer, eine Beleuchtergalerie und Dekorationszugseinrichtungen, so dass hier die Polyvalenz in Zusammenhang mit den Foyers prototypisch ausgebildet ist. Diese Maschinerie ist jeweils in die Saalgestaltung integriert und für das Publikum nicht sichtbar, da die Raumflächen durchgängig mit Holzpaneelen bekleidet sind. Während der Grundriss des Großen Saals auf einem unregelmäßigen Sechseck basiert, ist die Form des Kleinen Saales als regelmäßiges Sechseck richtungslos konzipiert. Unabhängig von den verschiedenen Figuren korrespondiert ihre hexagonale Form jeweils mit dem Dreiecks-Raster der Stadthalle.

Urbane Freiraumqualität: Stadthallen-Park statt Demonstrationsfläche

Rudolf Weißer hatte bereits in seinem Entwurf 1966 auf besondere Stadtraumqualitäten jenseits der verkehrsorientierten Stadt verwiesen: Der Haupteingang ist ausschließlich für Fußgänger konzipiert, denn auf eine Vorfahrt zum Haupteingang am Zentralen Platz wurde explizit verzichtet, um „unerwünschten Kreuzungsverkehr mit den zu Fuß gehenden Besuchern“ zu vermeiden.⁸⁹ Ganz in diesem Sinne entwickelt sich das Platzkonzept etwas später von einem steinernen Platz zum Stadthallen-Park. Da der Bildhauer des Karl-Marx-Monuments Lew Kerbel in seinem Konzept den Zentralen Platz nicht mehr mit Plattenbelag für stehende Demonstrationen vorsah, sondern die Brückenstraße dazu genutzt werden sollte, hatte er vorgeschlagen, „die eigentliche Fläche des zentralen Platzes zu begrünen und damit das Stadtzentrum wesentlich zu bereichern und zu beleben.“ Weiter erklärt Weißer: „Daraus ergibt sich für die Gestaltung des Stadtzentrums die Chance, mit dieser zentralen Grünfläche das städtebauliche Milieu auf andere Bedürfnisse des Menschen abzustimmen und damit die Wirkung der technisch und funktionell bedingten Ausweitung der reinen Verkehrsflächen zu kompensieren. Die Lösung des Problems halte ich für eine der vordringlichsten Aufgaben des modernen Städtebaus schlechthin, der Gefahr läuft, ein Städtebau des Verkehrs

zu sein, wobei die Belange des Bürgers und des Menschen zu wenig wirksam werden.“⁹⁰ Somit wurde die gesamte Fläche des Zentralen Platzes umgewidmet und landschaftsarchitektonisch als Stadthallen-Park angelegt.

Vom Kulturpalast Rabenstein zur Stadthalle Karl-Marx-Stadt

Bemerkenswert war die Umbenennung des Projektes Anfang 1966: von *Haus der sozialistischen Kultur* in Stadthalle, ohne dass sich die inhaltliche-funktionelle Konzeption geändert hatte. Für die neue Bezeichnung war vermutlich ausschlaggebend, dass Karl-Marx-Stadt mit dem Kulturpalast Rabenstein bereits ein Kulturhaus hatte. Er war 1949 bis 1950 vom Uran-Bergbauunternehmen SAG (Sowjetische Aktiengesellschaft) Wismut in unmittelbarer Nähe seines Hauptsitzes in Chemnitz-Rabenstein am Stadtrand nach dem Entwurf von Kurt Ritter, Adam Bugner und Joachim Rackwitz in repräsentativ-klassizistischer Formensprache errichtet worden – und damit einer der ersten Kulturpaläste der DDR. Die produktionsorientierte Verortung von Kulturhäusern in den 1950er-Jahren und ihre spätere siedlungsorientierte, zentrale Verortung in den 1960er-Jahren, wie sie sich durch die jeweilige Lage von Kulturpalast und Stadthalle abzeichnet, entsprach der allgemeinen Entwicklung in der DDR.⁹¹ 1967 wurde im Gutachten zur *Technisch-ökonomischen Zielstellung* der Stadthalle erklärt, dass voraussichtlich eine Nutzungsverlagerung vom Kulturpalast in die Stadthalle erfolgen werde und daher dem Kulturpalast neue Nutzung zugeführt werden müsse. Der „Wegfall der [finanziellen] Stützung des jetzigen Kulturpalastes“ führte letztlich dazu, dass er noch im selben Jahr geschlossen und seit den 1970er-Jahren vom Fernsehen der DDR als Studio Karl-Marx-Stadt genutzt wurde.⁹²

Gegenwärtige Situation des Ensembles Stadthalle, Hochhaus und Stadthallenpark

Das Ensemble Stadthalle, Hochhaus und Stadthallenpark ist als Ikone der Ostmoderne in Chemnitz stadtbildprägend und in einem weitgehend guten baulichen Zustand, was auf die große Akzeptanz dieser Architektur, auf den Raumbedarf, die intensive Nutzung und auf die qualitätvolle Instandhaltung und Modernisierung zurückzuführen ist. Hierbei nimmt der Architekt Peter Koch eine besondere Rolle ein, der als junger Architekt im Architekturkollektiv Weißer an der Planung der Stadthalle mitgewirkt hatte, später sein Nachfolger als Chefarchitekt wurde und seit sei-

ner Selbstständigkeit Anfang der 1990er-Jahre bei baulichen Fragen zur Stadthalle unmittelbar planerisch eingebunden war. Im Sinne der Architektur von Weißer hat er Baumaßnahmen geplant, war als Berater beim Wettbewerb für einen Ergänzungsbau eingebunden und hat jüngst die Erweiterung für das Congresscenter ausgeführt.⁹³ Das Ensemble steht seit 1994 unter Denkmalschutz – als „das Stadtbild im Zentrum von Chemnitz maßgeblich prägendes einheitliches Bauensemble im Stil der Moderne mit begrünter Freiflächen, [und] zählt zu den bedeutendsten Kulturdenkmälern der DDR-Architektur“.⁹⁴

44 Kulturpalast Rabenstein, Chemnitz, Architekten Kurt Ritter, Adam Bugner, Joachim Rackwitz, 1950



3.5 Entwurfs- und Planungsprozesse des Schauspielhauses 1976–1980

Während die Geschichte des Schauspielhauses im zweiten Kapitel kursorisch resümiert ist, wird hier der Zeitraum von 1976 bis 1980 mit den Planungsprozessen zum Wiederaufbau und zur *Rekonstruktion* des Schauspielhauses und dem Entwurf von Rudolf Weißer ausführlich behandelt, um das Verständnis von Architekturentwicklung, Gestaltungskonzepten und Nutzungsmöglichkeiten zu vertiefen. Die spezifischen Planungsprozesse des Schauspielhauses werden unter vier thematischen Aspekten zusammengefasst: Zeit als Planungsdimension, Akteure des Planens und Bauens, Aufgabenstellung und Programmierung, Bilanzierung und Investitionsvorbereitung.

Zeit als Planungsdimension

Die Zeit hatte bei den Planungsprozessen zum Schauspielhaus in mehrfacher Hinsicht eine bestimmende Dimension: Zeit- und Handlungsdruck entstanden vor allem durch den offiziellen Status eines Katastrophenfalls, Zeitdruck war Grund für eine gleitende Projektierung und hatte Einfluss auf die Wahl der Baumethoden, Zeitverschiebungen bei der Fertigstellung bedingten Rechtfertigungen gegenüber den Zielstellungen der Jahrespläne, Zeit definierte den Status des Schauspielhauses als nicht-dauerhafte Lösung und damit die Gültigkeit einer Neubauplanung im Stadtzentrum.

Unmittelbar nach dem Brand in der Nacht vom 4. auf den 5. Mai 1976 wurde der Wiederaufbau des Schauspielhauses vereinbart, wobei man von einer Instandsetzung innerhalb von wenigen Monaten ausging. Die Spielstätte für das renommierte Schauspielensemble sollte schnell wiederhergestellt werden, so dass Ausweichmöglichkeiten nur kurzzeitig erforderlich sein würden. Mitte Mai wurden in einem Fragen- und Auflagenkatalog bereits Ergänzungen durch einige Neubauelemente verfolgt.⁹⁵ Die Wiederaufbau-Absicht blieb bestehen, doch die Zeiteinschätzungen änderten sich grundlegend, als Ende Mai 1976 mit einer ersten Aufgabenstellung der projektierte Planungs- und Baubeginn für den 1. August des Jahres und die Übergabe des Hauses für Sommer 1977 benannt wurden. In den nächsten Wochen entstanden allerdings erhebliche Probleme bei der Findung von Projektierungsbetrieben und Baufirmen, da sämtliche Betriebe in laufende Planungs- und Baumaßnahmen, wie beispielsweise für die Poliklinik, das Krankenhaus und das Schloßbergmuseum, eingebunden waren.⁹⁶ Als

erstes konnte im Juni das Wohnungsbaukombinat und sein Chefarchitekt verpflichtet werden: „Als Generalprojektant (koordinierender Projektant) wurde das WBK ‚Wilhelm Pieck‘ verpflichtet. [...] Die Gruppe wird geleitet vom Kollegen Weißer, Chefarchitekt des WBK.“⁹⁷ Der anhaltende Handlungsdruck und das Eröffnen von ungewöhnlichen Möglichkeiten war durch die Einschätzung eines Katastrophenfalls gegeben: „Der Antrag des Oberbürgermeisters an den Minister für Kultur zur Einordnung der Maßnahmen zum Wiederaufbau und zur Teilrekonstruktion des Schauspielhauses als Brandkatastrophenfall ist am 4.6.1976 erfolgt“.⁹⁸ Der Antrag wurde bestätigt und ebnete damit den Weg für außerordentliche Verfahrensweisen.

Angesichts der zweiten, erweiterten Aufgabenstellung, die im August 1976 vom Rat der Stadt beschlossen wurde, erhöhte sich die Dauer zur Fertigstellung auf rund zwei Jahre bis zum vierten Quartal 1978.⁹⁹ Diese neue Terminplanung musste auch gegenüber der Staatspolitik kommuniziert werden, so dass anlässlich eines Besuchs von Erich Honecker in Karl-Marx-Stadt, zwei Tage vor den Volkskammerwahlen im Herbst 1976, der frühere Fertigstellungstermin vor Beginn der Spielzeit 1977/1978 als nicht realisierbar vermittelt wurde.¹⁰⁰ Zur Beschleunigung der Planungs- und Bauprozesse wurde eine gleitende Projektierung beschlossen – das bedeutete, dass Planungs- und Baumaßnahmen nicht aufeinander folgen, sondern parallel verlaufen sollten.¹⁰¹ Im Rahmen der dritten, finalisierten Aufgabenstellung wurde im März 1977 ein neuer Fertigstellungstermin für das Frühjahr 1979 definiert.¹⁰² Als Grund für die Zeitverzögerung wurde auf fehlende Projektierungskräfte des Wohnungsbaukombinats verwiesen, was zu Rechtfertigungen und außerordentlichen Beratungen beim Oberbürgermeister führte, in denen „der Bezirksbaudirektor in Übereinstimmung mit dem Hauptdirektor des VE WBK [erklärt], dass eine weitere Zuführung von Projektanten im Jahre 1977 nicht erfolgen kann.“¹⁰³ Offensichtlich waren die Fachkräfte in andere Vorhaben zur Jahresplanerfüllung eingebunden, so dass die Planungskapazität ausgeschöpft war. Die veränderten Bauabläufe mussten für die volkswirtschaftliche Zielstellung jeweils neu erarbeitet und dem Rat der Stadt zur Beschlusslage vorgelegt werden. Nach erneuten Verschiebungen wurde im Juni 1979 als endgültiger Übergabetermin der Jahrestag der DDR am 7. Oktober 1980 angekündigt, an dem das Schauspielhaus wiedereröffnet werden sollte.¹⁰⁴ Die Zeit hatte auch für den Status des

Schauspielhauses Bedeutung, denn angesichts der laufenden Planung für einen Theater-Neubau wurde der Wiederaufbau als vorläufiger Spielort für die kommenden 15 bis 20 Jahre bewertet; eine langfristige Neubauplanung für das Schauspielhaus war im Rahmen der *Rekonstruktion* der Oper bereits auf dem IX. Parteitag Anfang Mai 1976 bestätigt worden. Zugleich wurde 1980 zur Fertigstellung konstatiert, dass das Schauspielhaus „keine Interimsstätte, sondern ein voll funktionierendes Schauspielhaus mit kompletten technischen Ausrüstungen“ sei.¹⁰⁵

Akteure des Planens und Bauens

Zu den Akteuren des Planens und Bauens gehören mehrere Gruppen: die Vertreter des Theaters, die Vertreter des Rates der Stadt, die Planenden und Bauausführenden in den Kombinat, das Institut für Kulturbauten für die Planung der Bühnentechnik und das Ministerium für Kultur für die Entscheidung zum Investitionsvorhaben. Um die Baumaßnahmen zu koordinieren, sollte ein Aufbaustab mit einer Vielzahl von Planungsbeteiligten vor Ort und im Berliner Kulturministerium gebildet werden. Der unmittelbar konstituierte Aufbaustab bestand zunächst aus Vertretern des Rates der Stadt als Investitionsauftraggeber und Bauherren sowie der Städtischen Theater und erweiterte sich sukzessive. Das Theater war vertreten durch den Technischen Direktor Gerhard Schettler und die Ökonomische Direktorin Waltraud Waury, die sich vor dem Brand bereits intensiv mit dem unzureichenden Zustand des Schauspielhauses befasst hatten und nun kurzfristig einen Fragen- und Aufgabenkatalog und anschließend eine erste Aufgabenstellung erarbeiteten. Dabei wurden nicht nur reine Wiederaufbaumaßnahmen, sondern zugleich Ergänzungsbauten vorgeschlagen. Die Vertreter der Stadtpolitik bemühten sich um die Verpflichtung von Planern, Projektanten und Ausführungsbetrieben. Ende Mai 1976 musste jeweils mit dem Wohnungsbaukombinat (WBK) „Wilhelm Pieck“, der Produktionsgenossenschaft des Handwerks (PGH) Industriebau und dem VEB Baureparaturen länger verhandelt werden, weil in den Betrieben keine zusätzlichen Kapazitäten vorhanden waren. Als Koordinierender Projektant wurde das Wohnungsbaukombinat „Wilhelm Pieck“ unter der Leitung seines Chefarchitekten Rudolf Weißer für die Projektierung vom Rat der Stadt beauftragt. Obgleich er sich inzwischen im Übergang zum Ruhestand befand, nahm er die Aufgabe zusammen mit Konrad Reimann an. Dem WBK sollten weitere Planungsbüros zugeordnet werden: „Ihm zugeordnet wurden Projektanten der PGH Industriebau und des VEB Baureparaturen. Die von der Bauakade-

mie der DDR zugesagten drei Projektanten sowie der vom Rat der Stadt bereitzustellende Statiker wurden bis zur Stunde nicht wirksam.“¹⁰⁶ Im September zeichnete sich ab, dass die Anfrage bei der Bauakademie Berlin erfolglos blieb, denn angesichts des bestehenden Arbeitsaufwandes konnten keine Projektanten abgesandt werden, sondern standen lediglich für konsultative Hilfe zur Verfügung.¹⁰⁷ Ende September 1976 wurde festgestellt, dass es zu einer mehrwöchigen Verzögerung gekommen war, da das WBK trotz Festlegungen des Rates des Bezirkes nicht als koordinierender Projektant für die ihm zugeordneten Planer der PGH Industriebau und des VEB Baureparaturen wirksam geworden sei. Unabhängig von dieser Aussage lag bereits am 3. September 1976 ein Entwurfskonzept von Rudolf Weißer vor, welches das Raumprogramm der zweiten, erweiterten Aufgabenstellung berücksichtigte. Insofern ist bei den Aktivitäten des Wohnungsbaukombinats zwischen Entwurfstätigkeit und Planungskoordination zu unterscheiden. Der Bau wurde in mehrere Teilobjekte aufgeteilt, um die einzelnen Maßnahmen zu forcieren: „Um den Baubeginn zu sichern, wurde zunächst das Teilprojekt Magazinegebäude durch die PGH Industriebau projektiert.“¹⁰⁸ Während die Ausführungsplanung des Magazinegebäudes mit Probesaal durch die PGH Industriebau erfolgte, entwarf Rudolf Weißer das Grundkonzept und die Fassaden, um eine einheitliche Gestaltung des Gesamtensembles zu erzielen.¹⁰⁹ Weitere Teilobjekte waren die unmittelbar an den Theatersaal angrenzenden Bereiche wie die beiden seitlichen Foyerbauten, das Bühnenhaus, der Anbau Bühnenhaus und der Garderobentrakt, der nach Nutzung als Baustelleneinrichtung wiederaufgebaut wurde. Rudolf Weißer erstellte den Entwurf und Konrad Reimann übernahm die Ausführungsplanung. Das Institut für Kulturbauten war frühzeitig beim Wiederaufbau des Schauspielhauses eingebunden und der Architekt Peter Albert war für die Planung der Bühnentechnik mit Bühnenmaschinerie, -beleuchtung und nachrichtentechnischen Anlagen verantwortlich, die in Grundzügen bereits bis Dezember 1976 vorlag.

Die Vertreter des Theaters bezogen sich im Rahmen der von ihnen verfassten ersten Aufgabenstellung nicht nur auf Raumbedarfe, sondern vermittelten auch Vorstellungen zu Raumqualitäten und -gestaltung. Angesichts der Gegebenheiten im ehemaligen Festsaal forderten sie, dass das „Spiel auf dem Theater“ zu verfolgen sei und verwiesen auf die bisherige Spielatmosphäre:

Die Erfolge des Karl-Marx-Städter Schauspielensembles beruhen nicht nur auf der Größe der Fähigkeiten der

Künstler, sondern auch in der Tatsache, daß im engen Kontakt zum Zuschauer gespielt wird. Bedingt durch die Enge des Hauses wurde die Trennung zwischen unten und oben aufgehoben, und es entstanden unverwechselbare optische und szenische Lösungen, die im hautnahen Kontakt zum Zuschauer immer ‚Spiel auf dem Theater‘ zeigten. [...] Beim Wiederaufbau sollten diese Besonderheiten nicht zerstört, sondern eher erweitert werden.¹¹⁰

Deutlich formuliert war das Ziel einer modernen Raumgestaltung für das Schauspielhaus, die in Verbindung mit zeitgenössischen Aufführungsformen gebracht wurde: „Sachliche Modernität sollte Vorrang vor kunstgewerblichen Arabesken haben, kein süßes Kammerspiel, sondern eine Zweckbühne, die Varianten und kühne szenische Experimente erlaubt, aber auch ‚Guckkastenbühne‘ nicht ausschließt, und das Gemeinsame dem Karl-Marx-Städter Publikum und seinen Schauspielern – die aufgehobene Trennung zwischen oben und unten – erhält.“¹¹¹ Dies sollte mit Vorbühnen-Bespielungen, Auftritten im Zuschauerraum sowie auf dem Spiel- und-Technikrang erreicht werden, wobei die technischen Anlagen sichtbar bleiben sollten. Diese Aspekte zum Kontakt Publikum-Darstellende und Saal-Bühne korrespondierten mit Positionen des modernen Bauens für das dialektische Theater, die Klaus Wever in idealtypischen Entwurfsstudien dargestellt hatte.¹¹² Auf die Frage nach der Nutzermitwirkung bei der Aufgabenstellung und dem Raumprogramm erklärt Hartwig Albiro später: „Ich wurde informiert und mir wurde immer gesagt: Wir haben eigentlich nichts. Ideen hatten wir in Gesprächen eingebracht, aber es fehlte uns jegliche Sachkenntnis wie Statik und Materialbeschaffung. Wir waren angewiesen auf das, was die Architekten sagten. Gerhard Schettler war der Technische Direktor und zugleich Bauleiter und Vermittler vom Theater, er informierte uns über den Stand der Dinge. Der Einfluss war wirklich gering.“¹¹³ Über den Technischen Direktor konnte auch der Wunsch nach einem Foyertheater, vergleichbar der Interimsspielstätte *theater oben*, eingebracht werden. Demgegenüber wurde die spätere Kommentierung von Albiro zur Saalfarbigkeit und sein Änderungswunsch abgelehnt:

Ich erinnere mich, dass wir unzufrieden waren mit der optischen Gestaltung des Innenraums. Der Raum war blau holzvertäfelt und hatte orangerote Sessel. Das war einer der Momente, wo ich protestiert habe: Das geht nicht, das ist für Schauspieler völlig ungeeignet und ich habe mich auf die Bühnen Europas berufen, die ich

mittlerweile gut kannte, also Moskau, Budapest, Paris und so weiter. Dort gab es gedeckte dunkle Farben, um die Zuschauer zu beruhigen. Die Farbe ist auf der Bühne. Da wurde mir übermittelt, dass ich davon keine Ahnung habe. Die Farben des Sozialismus sind froh und heiter und bunt und der Zuschauerraum muss farbig aussehen. Es war dann egal; unser Ziel war es, die roten Sessel mit Zuschauern zu besetzen, so dass man sie nicht sieht.¹¹⁴

Aufgabenstellung und Programmierung

Die Aufgabenstellung und das Raumprogramm wurden entsprechend der für die *Rekonstruktion* von Theatern vorgeschriebenen Verfahrensweise von den Städtischen Theatern erarbeitet.¹¹⁵ Mit dem Fragen- und Auflagenkatalog zum Wiederaufbau des Schauspielhauses wurde angesichts erforderlicher Brandschutzmaßnahmen das Bau- und Raumprogramm über eine reine Wiederherstellung des vorherigen Bestands bereits deutlich erweitert. Dabei wurde auf die schlechten Arbeits- und Aufführungsbedingungen in dem Provisorium reagiert sowie auf fehlende Räume für eine Pausenversorgung verwiesen. Nach wenigen Beratungen des Aufbaustabes waren bereits am 31. Mai 1976 die grundlegenden Maßnahmen zur Wiederherstellung und *Rekonstruktion* des Schauspielhauses in der ersten Aufgabenstellung zusammengestellt, „um den Spielbetrieb wieder ordnungsgemäß, unter Einhaltung der geforderten Sicherheitsbestimmungen, durchzuführen.“¹¹⁶ Hierbei bot der Brandschutz die wesentliche Argumentation, ein Volltheater mit Bühnenturm zu errichten: „Die Staatliche Bauaufsicht und das Volkspolizeikreisamt – Abt. Feuerwehr – vertreten den Standpunkt, daß die Nutzung des Hauses als Volltheater das Vorhandensein einer Vollbühne nach TGL 10731 [Technischen Normen, Gütevorschriften und Lieferbedingungen] bedingt. Nur damit lassen sich Ordnung und Sicherheit sowie Funktionstüchtigkeit tatsächlich gewährleisten.“¹¹⁷ Außerdem sollte gewährleistet werden, dass „die Besucher die künstlerischen Leistungen in einer Atmosphäre aufnehmen können, die einer sozialistischen Lebensweise entspricht.“¹¹⁸ Diesen grundsätzlichen Ansprüchen folgte die Auflistung der geplanten Baumaßnahmen: „Erhöhung des Bühnenhauses um ca. 9 m, um die Einrichtung eines Schutzhanges zu ermöglichen, einschließlich funktionsbedingter Erweiterung der Bühne; Ausbau eines Magazingebäudes von ca. 160 qm Grundfläche (gilt als Ersatz für den Abriß des Dekorationsschuppens [im Hof]); [...] Ausbau eines Foyers – ca. 200 qm Grundfläche eingeschossig; verschiedene Einbauten im Zuschauerhaus.“¹¹⁹

Nach dem Beschluss des Rats der Stadt im Juni 1976, das Schauspielhaus wiederaufzubauen, kam es wenig später, im August zum Beschluss der zweiten, erweiterten Aufgabenstellung, die sämtliche Baumaßnahmen umfassend ausführte – vor allem für Bühne, Bühnentechnik und Anbau des Magazinegebäudes.¹²⁰ Auf dieser Basis entstand ein Maßnahmenplan, der einerseits die baupolitisch legitimierte *Rekonstruktion* vorsah und zugleich die Verbesserungen räumlich-funktioneller Bedingungen durch verschiedene Anbauten implizierte.

Im März 1977 wurde der Rat der Stadt informiert, dass weitere Teilobjekte in die Vorbereitungsmaßnahmen aufgenommen werden müssten, um die Funktionstüchtigkeit des rekonstruierten Hauses zu garantieren. Zu der dritten, finalen Aufgabenstellung gehörten eine Umformerstation, Zufahrtsstraßen, Zugangswege, Parkplätze sowie eine Probephöhne im Magazineanbau und ein Foyertheater. Für die künstlerische Praxis waren die beiden zusätzlichen Bühnen besonders relevant. Eine neue Probephöhne wurde mit den bisherigen, unzumutbaren Produktionsbedingungen begründet: „Im Schauspielhaus war kein Raum vorhanden, in dem eine Probenarbeit durchgeführt werden konnte. Proben finden in der Kuppel des Opernhauses (25 m²) und im kleinen Saal des Probenhauses der Städtischen Theater (Gaststätte ‚Slavia‘) – in Koordinierung mit den Musiktheaterproben – statt. Dieser Saal liegt unmittelbar an der Hauptverkehrsstraße und ist aus akustischen Gründen für die künstlerische Arbeit ungeeignet.“¹²¹ Zudem könnte dieser Raum bei den baulichen Maßnahmen zur *Rekonstruktion* des Opernhauses entfallen. Die Befürwortung zum Bau der Probephöhne erfolgte durch die Gutachterstelle des Ministeriums für Kultur. „Für das künstlerische und technische Personal bringt die Probephöhne unmittelbar im Schauspielhaus eine wesentliche Verbesserung der Arbeits- und Lebensbedingungen. Bessere Ausnutzung der Probezeiten, Parallelproben mit Hauptbühne sind möglich.“¹²² Darüber hinaus sollte im Foyer ein zusätzlicher Spielort mit einem Foyertheater entstehen, für das allerdings keine bauliche Erweiterung erforderlich war.

Es ist das Bestreben der Theater, eine zweite Spielstätte zu schaffen, mit der das Angebot der ‚großen Werke‘ durch kleinere Stücke sinnvoll ergänzt werden kann. Es entspricht dem Bedürfnis des Publikums, in einem intimen Raum, der knapp 100 Zuschauer faßt, hautnah mit dem Schauspieler in Kontakt zu treten. Die Vorstellungen sind als zusätzliche Bespielung – nach der Abendvorstellung oder als Matinee-Veranstaltung –

vorgesehen. [...] Das zur Zeit vorübergehend im Opernhaus eingerichtete ‚Theater Oben‘ (welches zu Beginn der Rekonstruktion geschlossen werden muß und nach dem Umbau als Musikerprobenraum benötigt wird) bestätigt schon nach den wenigen Vorstellungen den Bedarf in Karl-Marx-Stadt.¹²³

Dieses finale Raum- und Ausstattungsprogramm wurde zwischen den Städtischen Theatern und dem Institut für Kulturbauten offiziell bis Ende 1976 endgültig abgestimmt, allerdings zeigen bereits die vom 3. September 1976 datierten Pläne von Rudolf Weißer den Magazineanbau mit der Probephöhne. Es ist von frühzeitigen internen Planungsabstimmungen von Städtischen Theatern, Architekt und Institut für Kulturbauten auszugehen, während der Rat der Stadt erst in der Sitzung im März 1977 über den Umfang der dritten, finalen Aufgabenstellung informiert wurde. Die Gutachterstelle für Investitionen des Ministeriums für Kultur Berlin befürwortete sämtliche geplanten Maßnahmen im April 1977: „Insgesamt wird eingeschätzt, daß das jetzige Raumprogramm den gestellten Ansprüchen im Wesentlichen gerecht wird, weitaus bessere technologische Bedingungen für den Proben- und Vorstellungsbetrieb, günstigere Arbeits- und Lebensbedingungen für das Ensemble, verbesserte Rezeptionsbedingungen für das Publikum und erhöhte Sicherheitsbedingungen für die Einrichtung ermöglicht.“¹²⁴ Das Festhalten an dem Neubau wird zu diesem Zeitpunkt noch einmal bekräftigt, da „dieses Gebäude bei der Realisierung eines weiterhin erforderlichen Neubaus für das Schauspielensemble eine neue Funktion eventuell als Kinder- und Jugendtheater erhält.“¹²⁵ 1980 wird das Gesamtvorhaben mit acht einzelnen Maßnahmen beschrieben, wobei sieben Bauabschnitte und unter Punkt „8. Verbesserung der Arbeits- und Lebensbedingungen im künstlerischen und technischen Bereich“ angegeben wurden.¹²⁶ Mit dem letzten Absatz ist eine Qualität beschrieben und eine gängige Formulierung der sozialistischen Politik aufgegriffen, die sich sowohl im SED-Programm als auch in den Vorschriften der Ministerien und ihrer Gremien findet. Dabei wurden staatspolitische Ziele und Formulierungen akzentuiert in die Darstellung der baulichen Leistung eingebunden – möglicherweise auch als Kompensation, da das Vorhaben außerhalb der langfristigen planwirtschaftlichen Festlegungen entstanden war.

Bilanzierung und Investitionsvorbereitung

Ein erster Finanzbedarf von 5,5 Millionen Mark für eine Wiederherstellung des Hauses wurde bereits in der Beratung des Aufbaustabes am 12. Mai 1976 – angesichts eines Fragen- und Auflagenkatalogs mit Neubau-Elementen wie der Bühnenhaus-Aufstockung für Eisernen Vorhang und Schnürboden, dem Ausbau zur Zieschestraße für Seitenbühne und Foyererweiterung sowie dem Magazin-Ersatzbau – benannt. Im Rahmen des Bauvorhabens sei für die finanzielle Bewertung „das Dokument ‚Ermittlung des Gebrauchswertes der Grundfonds für die Städtischen Theater Karl-Marx-Stadt/Schauspielhaus‘ ausgearbeitet von der Gutachterstelle für Investitionen des Ministeriums für Kultur im Institut für Kulturbauten vom 22.4.1976“¹²⁷ zu beachten, das angesichts der laufenden Studien für den Neubau eines Schauspielhauses im Kontext der *Opern-Rekonstruktion* kurz zuvor erstellt worden war. Dieser Hinweis hatte für die weitere Planung und Realisierung große Bedeutung, denn die Grundfondsanalyse war die Basis für jedes Bauvorhaben in der DDR und bedeutete oftmals einen mehrjährigen Prozess.

In der Ratsbeschlussvorlage zur ersten Aufgabenstellung von Ende Mai 1976 wurde von Seiten des Theaters kurzfristiges Handeln ohne die übliche Bilanzierung für notwendig erklärt: „Da es sich um einen Katastrophenfall handelt, ist eine bilanzseitige Absicherung nicht gewährleistet. Die erforderliche Bindung von Baukapazitäten muss kurzfristig erfolgen.“¹²⁸ Investitionsmittel, die im Fünfjahresplan nicht vorgesehen waren, sollten bereitgestellt werden. „Der Wiederaufbau dient der Beseitigung der Auswirkungen der Brandkatastrophe. Aus diesem Grunde ist es erforderlich, dass durch die übergeordneten staatl. Organe die Unterstützung der Fachministerien für die rechtzeitige Projektierung, Bereitstellung und Montage der Ausrüstungen, einschließlich der Bereitstellung der Valutamittel, erreicht wird.“¹²⁹ Der Rat der Stadt wurde gebeten, eine notwendige Regelung herbeizuführen; da keine Investitionsvorentscheidung und keine Grundsatzentscheidung erfolge, müsse durch den Rat der Stadt eine Ausnahmegenehmigung erteilt werden. Diesem Antrag zu einer Verfahrensweise jenseits bestehender Regularien wurde nicht zugestimmt, denn die *Verordnung über die Vorbereitung von Investitionen* sah die Einhaltung der einzelnen Schritte für jedes Investitionsvorhaben vor: die grundfondswirtschaftliche Untersuchung, die Erarbeitung einer Aufgabenstellung zur Investitionsvorbereitung, die Investitionsvorentscheidung und die Grundsatzentscheidung vor der Erarbeitung des

Ausführungsprojektes.¹³⁰ Da der Gebrauchswert des Schauspielhauses auch vor dem Brand schon der letzten Zustandsstufe 4, das heißt als Provisorium, zugeordnet wurde, konnte die bereits erstellte Grundfondsanalyse hinzugezogen werden, um im nächsten Schritt die Aufgabenstellung zu erarbeiten. Um den Prozess des Wiederaufbaus nicht zu verzögern, wurde mit dem Beschluss zur zweiten, erweiterten Aufgabenstellung im August 1976 zugleich eine Karenzzeit eingeräumt, um vorschriftsmäßig der Verfahrensweise zu entsprechen: „Dem Minister für Kultur ist über die Abteilung Kultur des Rates des Bezirks eine endgültige Investitionsaufwandsrechnung vorzulegen. [...] Termin 30.3.1977.“¹³¹ Die Vorbereitungen für den Wiederaufbau des Schauspielhauses gelangen auffallend kurzfristig, was auf eine forcierte interne Abstimmung und deutliche Befürwortung des Vorhabens schließen lässt. Angesichts der zweiten, erweiterten Aufgabenstellung hatte sich der Finanzbedarf auf 9,8 Millionen Mark erhöht. Außerdem sei im neuen Haus zusätzliches Personal im Umfang von 12 VBE (Vollbeschäftigteneinheiten) und der entsprechende Lohnfonds erforderlich. Im März 1977 waren weitere Teilobjekte, wie die Probenbühne und die Detaillierung der Bühnentechnik, in die dritte, finale Aufgabenstellung aufgenommen. Daraus ergab sich eine Kostensteigerung auf nunmehr 16 Millionen Mark für Bau, Ausrüstung und Sonstiges.¹³² Der ermittelte Investitionsaufwand sei unbedingt erforderlich, urteilte die Gutachterstelle für Investitionen des Ministeriums für Kultur im April 1977 und bestätigte als zentrale Instanz die weitere Ausführung des Bauvorhabens.¹³³ Die Investition wurde nach Abschluss der Baumaßnahmen 1980 letztlich mit einer Gesamtsumme von rund 25 Millionen Mark angegeben.¹³⁴

3.6 Wiederaufbau und Rekonstruktion des Schauspielhauses 1976–1980

Auf der Grundlage der Aufgabenstellung von 1976 entwickelte Rudolf Weißer die Architektur für das Schauspielhaus. Ungeachtet des hohen Anteils an An- und Ergänzungsbauten wurde die Baumaßnahme als Wiederaufbau und *Rekonstruktion* bezeichnet, denn sämtliche Theaterbaumaßnahmen in der DDR wurden seit den 1960er-Jahren unabhängig von ihrem Neubau-Anteil als *Rekonstruktion* legitimiert. Insofern waren die erhaltenen Bestandsfundamente und -grundmauern des Schauspielhauses nicht etwa zugunsten einer möglichen Kostenersparnis wiederzuverwenden, sondern vor allem programmatisch verankert. „Wir durften nie Neubau sagen bis 1989, sondern immer nur *Rekonstruktion* des Schauspielhauses, sonst hätte es in der Planung für die Oberen Schwierigkeiten gegeben“, erinnert sich Hartwig Albiro.¹³⁵ Nach der Fertigstellung des Baus 1980 war der ursprüngliche Bestand – durch verschiedenen Anbauten ummantelt – von außen kaum mehr sichtbar. Das Volumen des Schauspielhauses hatte sich deutlich mehr als verdoppelt.¹³⁶ Die Saalkapazität verringerte sich allerdings von 450 auf 419 Plätze, da der Zuschauerrang nicht wieder aufgebaut wurde. Im Innern verweisen die Kubatur des Zuschauersaals und seine Umfassungswände noch auf die frühere Situation, ebenso wie das rückwärtige Foyer im Übergang zum Altersheim. Der Garderobentrakt wurde zwar für die Baustelleneinrichtung genutzt, musste allerdings später wieder aufgebaut werden. Diese Bestandselemente bildeten unveränderbare Konstanten für den Entwurf und einschränkende Rahmenbedingungen für die Positionierung von Bühnenhaus und seitlichen Foyers. Dementsprechend kommentierte die Gutachterstelle das neue Theaterkonzept hinsichtlich der Auflagen zur *Rekonstruktion* kritisch:

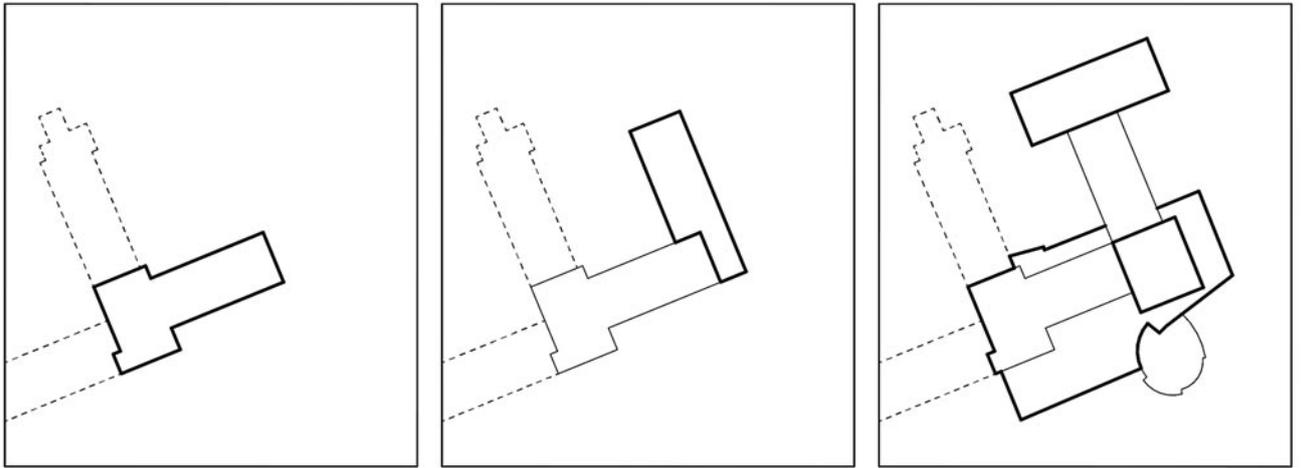
*Gegenüber traditionellen Schauspielhäusern sind jedoch einige Einschränkungen zu verzeichnen, die besonders aus der Zielstellung Wiederaufbau und nicht Neubau des Schauspielhauses resultieren. Der Zuschauerraum und das Garderobengebäude setzen Zwangspunkte, die bei einem eventuellen Neubau nicht zu berücksichtigen wären. Außerdem tritt natürlich eine Reduzierung der Platzkapazität ein, die der Effektivität des Vorhabens gewisse Grenzen auferlegt. Trotz erheblicher Erweiterung der Betriebsfläche sind in einigen Bereichen noch Flächendefizite zu verzeichnen.*¹³⁷

Insbesondere seien die Seitenbühne nicht optimal angeordnet, die Probebühne und das Magazin für Dekorationen

zu klein und das Kostümmagazin biete nicht ausreichend Lagerfläche für eine Spielzeit. Dennoch gaben die Gutachter die Einschätzung ab, dass das Raumprogramm den gestellten Ansprüchen für die nächsten 15 bis 20 Jahre insgesamt gerecht werde.

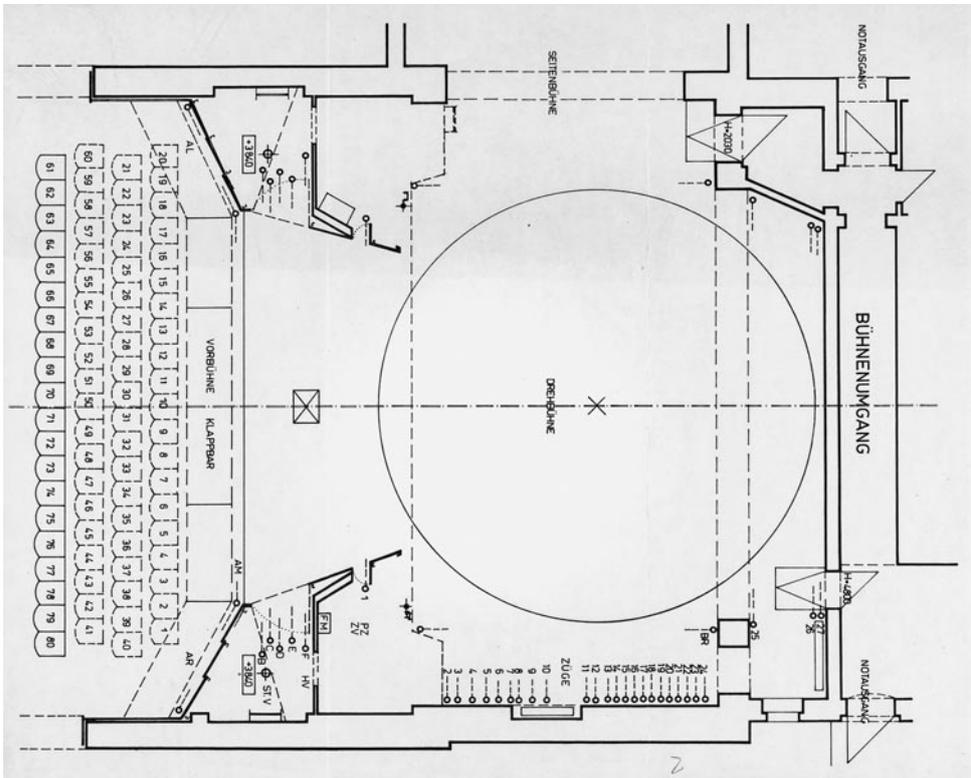
Asymmetrien: Turm und Saal

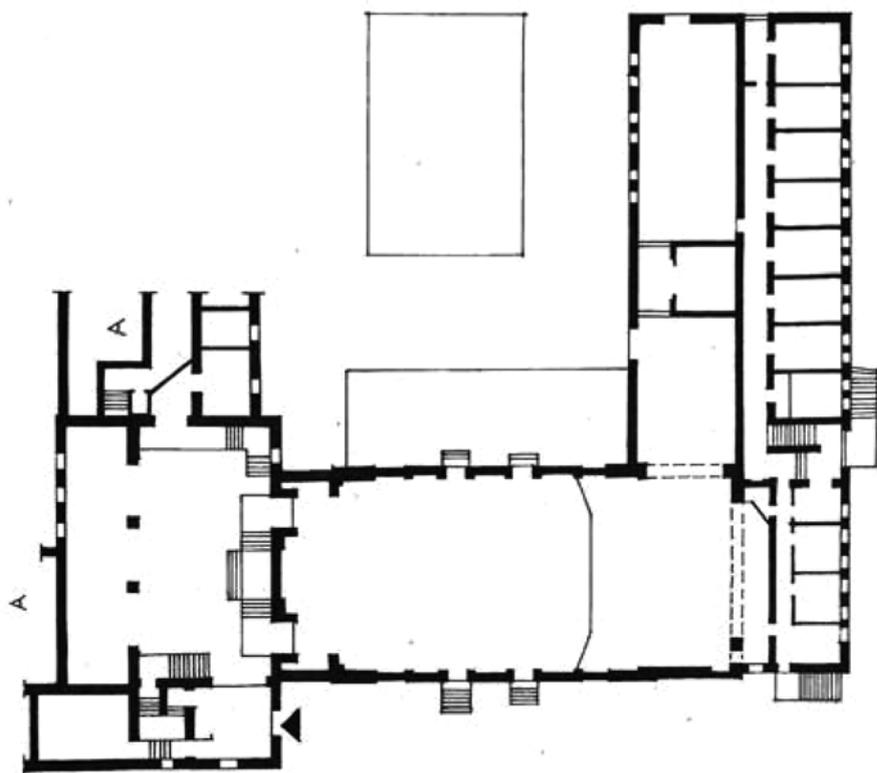
Die Vorgabe zur *Rekonstruktion* wirkte sich bei der Gestaltung des Bestandssaals mit neuer Bühne besonders deutlich aus: Rudolf Weißer hatte in seinem ersten Entwurf vom 3. September 1976 bereits einen neuen Bühnenturm geplant, so dass der Bühnenraum mit 18 Metern Breite und 16 Metern Tiefe deutlich größer war als zuvor. Das Konzept sah ein zum Saal symmetrisches Bühnenportal vor – mit einer Öffnung von siebeneinhalb Meter und damit etwas größer als im alten Haus.¹³⁸ In diesem frühen Entwurfsstadium war das neue Bühnenhaus als Mauerwerksbau geplant, dessen Portalwände beidseitig eine gleiche Breite von etwa zwei Metern hatten. Im Laufe der folgenden Wochen wurde das Konstruktionskonzept des Turms geändert und als Gleitbauweise projektiert, um einen effizienteren Bauablauf zu ermöglichen. Dabei wurden jedoch größere Wandvorlagen von mindestens drei Metern bis zu den Turmecken erforderlich. Da die linke Bestandswand des alten Hauses als unveränderbarer Fixpunkt zu erhalten war, konnte der Bühnenturm erst dahinter positioniert werden, so dass auf dieser Saalseite eine 3 Meter breite Portalwand entstand. Hierdurch ergab sich in dieser Entwurfsphase (29. Oktober 1976) eine erste Verschiebung zwischen den Achsen von Bühne und Zuschauerraum von 70 Zentimetern. Allerdings wurde die gestalterische Wirkung dieser Asymmetrien durch die Anordnung von beidseitig etwa gleichen Portalen und einer kleineren Bühnenöffnung überspielt. Nach Abstimmungen mit dem Institut für Kulturbauten wurde in der weiteren Entwurfsentwicklung (7. Februar 1977) die Bühnenöffnung maximal erweitert, indem die rechte Portalwand entfiel, die Bühne an der Saallängswand endet und sich somit über eine Breite von neun Metern und eine Höhe von fünfeinhalb Metern öffnet. Mit der maximalen Bühnenöffnung wurde eine größere, einsehbare Bühnentiefe ermöglicht.¹³⁹ Zugleich entstand ein asymmetrisches Bühnenportal und eine größere Achsenverschiebung von Bühne und Zuschauerraum um rund 1,80 Meter, so dass die Asymmetrie deutlich spürbar ist.



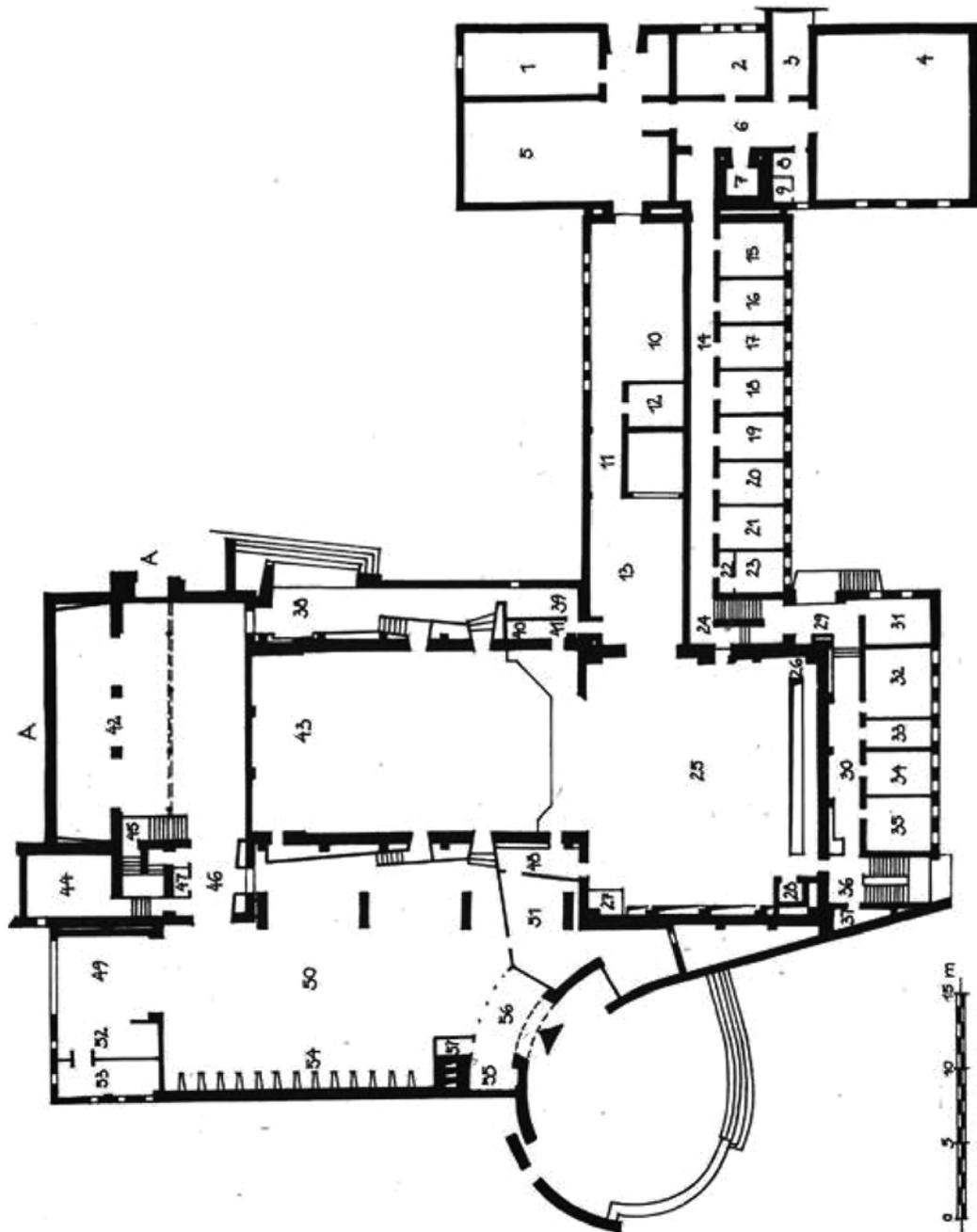
46 Entwicklungsetappen mit Um- und Anbauten 1929 bis 1980: Festsaal Altersheim 1929 – Theater am Karl-Marx-Platz 1949 – Wiederaufbau und Rekonstruktion des Schauspielhauses 1980

47 Theater am Karl-Marx-Platz, Bühne, Grundriss, Zustand vor 1976





48 Theater am Karl-Marx-Platz, Grundriss Erdgeschoss, Zustand vor 1976



49 Schauspielhaus, Wiederaufbau und Rekonstruktion, Architekten Rudolf Weißer und Konrad Reimann, Grundriss Erdgeschoss 1980

Diese ungewöhnliche Saalsituation wurde in der späteren Rezeption eher beiläufig erwähnt. Im offiziellen Bericht vor der Eröffnung 1980 wird sogar betont, dass im Saal von allen Plätzen gute Sichtbedingungen gegeben seien.¹⁴⁰ Auch Hartwig Albiro erklärt, dass kaum über die Asymmetrie gesprochen wurde:

Der versetzte Turm und die versetzte Achse sind aus einer Notlage entstanden. Eines Tages kam Gerhard Schettler und sagte: Wir haben eine Schwierigkeit, wir müssen wegen der Rekonstruktion Portale stehen lassen. Daraus ergibt sich die Ungleichheit im Saal. Er hat erklärt, dass nicht so viel abgerissen werden dürfe und uns getröstet: Hier bekommt ihr noch eine Arbeitsgalerie, die ihr bespielen könnt. Bei der Eröffnungspremiere Dantons Tod habe ich das auch gemacht, aber ein Teil der Zuschauer konnte gar nicht richtig sehen, sondern nur die Fußsohlen oder die Kinnläden. Das asymmetrische Portal führte auch zu sichtbehinderten Plätze, die ich zum Teil sperren ließ. [...] Einer der Hauptmängel ist, dass die Mitte des Raumes nicht mit der Mitte der Bühne übereinstimmt. Man gewöhnt sich dran, aber es ist schon da.¹⁴¹

Ecke und Schwelle: Portal und Vorbühne

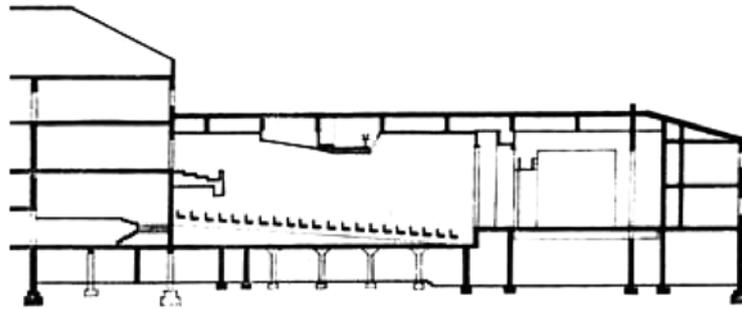
Für das außergewöhnliche Verhältnis von Saal und Bühne wurde angesichts der offenkundig asymmetrischen Portalanordnung später der charakteristische Ausdruck *Chemnitzer Ecke* eingeführt. Albiro beschreibt den Einfluss dieser Raumsituation auf die Inszenierungen als eine Herausforderung, doch im Zusammenhang damit sei ein wichtiges Spielelement entstanden: „Damit hängt auch die Erweiterung der Vorbühne zusammen und die ist akustisch viel besser, weil hinten der Ton nach oben weggeht. Je weiter hinten die Schauspieler stehen, desto kräftiger müssen sie sprechen.“¹⁴² Eine Vorbühne hatte es bereits im alten Saal gegeben, um auf diese Weise die geringe Bühnentiefe etwas zu kompensieren. Auf die Enge des alten Hauses und die dadurch entstandene Nähe von Spiel und Publikum hatten die Städtischen Theater hingewiesen, um diese Eigenschaften beim Wiederaufbau zu erhalten oder zu verstärken. Im wiederaufgebauten Saal wurde die Vorbühne mit einer Tiefe von zwei Metern geplant; in der linken Ecke mit einer zusätzlichen Aufweitung aufgrund der Asymmetrien. Auch durch die Geometrie der Vorbühne sollte die Abgeschlossenheit des Bühnenraums zum Zuschauerraum zurückgenommen werden, indem die Spielfläche die vorderen Sitzreihen beidseitig einfasst. Mit der Umgestaltung des Be-

standssaals wurde angesichts des maximal geöffneten Portals und der ausgeprägten Vorbühne die Schwelle zwischen Bühne und Saal reduziert und die traditionelle Rahmenbühne zugunsten einer stärkeren Gesamttraumwirkung transformiert. Die linke Portalseite entspricht der Guckkastenbühne, konnte sich allerdings nicht wie üblich an den Sichtlinien der Zuschauer:innen orientieren, sondern musste baulichen Bedingungen folgen. Die Bühnenöffnung an der rechten Seite akzentuiert mit dem nahtlosen Übergang von Saal und Bühne den Gesamttraum. Mit der Aufweitung der linken Vorbühne entstand eine markante Spielfläche, die ein Podest erhielt und zum seitlichen Spielrang überleitet. Diese *Chemnitzer Ecke* ist für eine separate Bespielbarkeit auch über Seitenzugänge zu erreichen. In einer späteren Darstellung des Instituts für Kulturbauten wird in diesem Zusammenhang „die Einheit von Zuschauerraum und Aktionsraum betonende, räumlich-funktionelle Lösung“ des Schauspielhauses hervorgehoben:

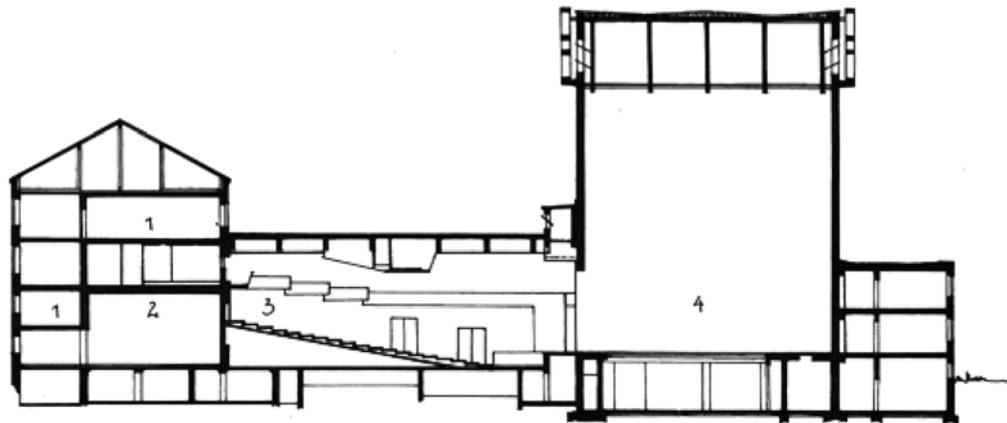
Durch offene Galerien an einer Seitenwand und der Rückwand des Zuschauerraumes, ein Spielpodest auf der manuell zu verändernden Vorbühnenfläche, eine schrägstellbare Platte in der Hauptspielfläche mit eingebauter Drehscheibe sowie die entsprechenden Elemente der Obermaschinerie und Hilfszugeinrichtungen über der Vorbühne sind ausreichende bühnentechnische Mittel für die Umsetzung der angestrebten szenischen Vielfalt vorhanden.¹⁴³

Bühne und Technik

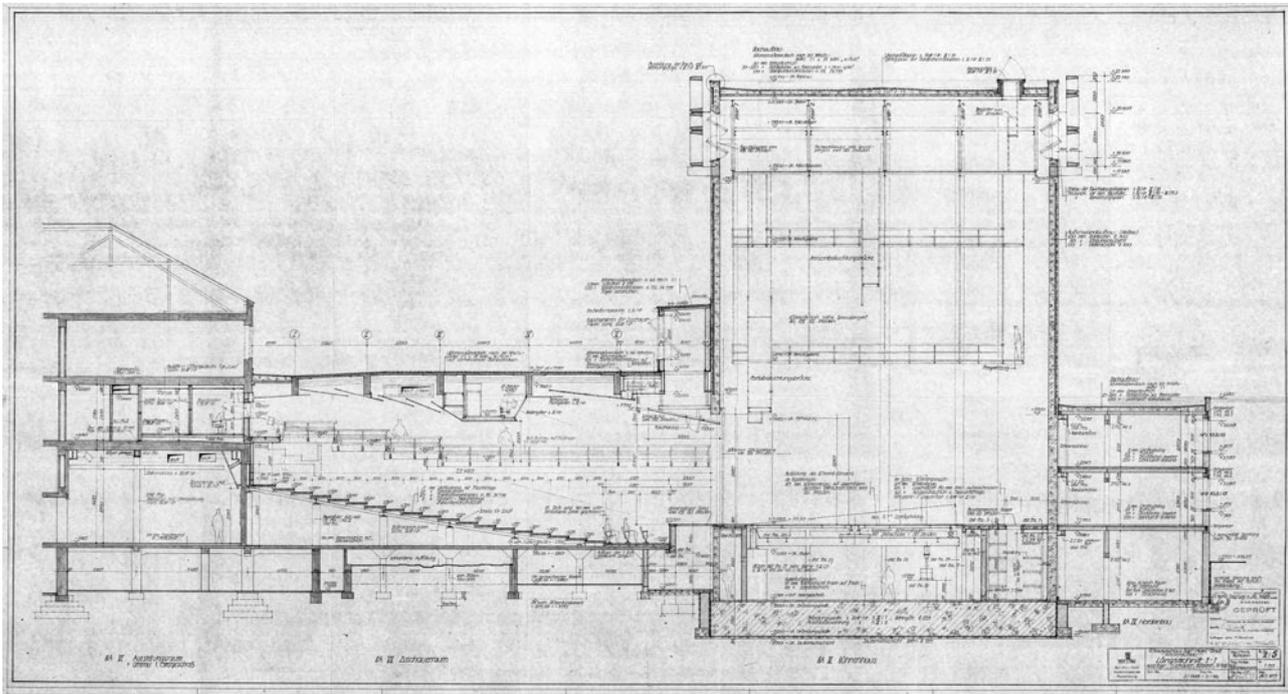
Der neue Bühnenturm definiert Lage und Größe der Hauptspielfläche sowie ihre Trennung vom Saal durch den Eisernen Vorhang. Die Spielfläche grenzt auf der linken Seite an die bereits im alten Theater vorhandene Seitenbühne, von der sie durch einen zweiten eisernen Vorhang getrennt ist. Hinter der Seitenbühne schließen sich Magazinbereiche an. Im Turminnern sind neue bühnentechnische Elemente und Anlagen installiert, die „durch das Institut für Kulturbauten als Minimalforderung in das Projekt aufgenommen [wurden]: 1. Einbau von zwei Schutzvorhängen; 2. Drehscheibe (10 m Durchmesser) mit schrägstellbarer Grundfläche; 3. Sieben Maschinenzüge in der Bühne; 4. Einbau einer Portal- und Horizontalbeleuchtungsbrücke; 5. Zwei begehbbare Arbeitsgalerien – 8 m und 14 m; 6. 25 Handdekonzüge; 7. Schaffung eines Prospektmagazins.“¹⁴⁴ Somit hat die Bühne nicht nur eine größere Fläche zur Verfügung, sondern mit dem 22 Meter hohen Bühnenhaus entstand auch eine neue Raumhöhe. Seine technische Ausstattung in Unter-



50 Theater am Karl-Marx-Platz, Schnitt, Zustand vor 1976



51 Schauspielhaus, Wiederaufbau und Rekonstruktion, Architekten Rudolf Weißer und Konrad Reimann, Saal mit Bühnenturm, Schnitt 1980



52 Schauspielhaus, Wiederaufbau und *Rekonstruktion*, Schnitt, Planstand 29.7.1977

und Oberbühne erweiterten die Möglichkeiten für Bühnenbild und szenische Verwandlung erheblich. Zugleich erlaubt sie eine deutliche Verbesserung der Arbeitsbedingungen für das technische Theaterpersonal. Insgesamt wurde der Anschluss an die zeitgemäße Ausstattung von den Theatern der obersten Gruppe A in der DDR geschaffen.¹⁴⁵

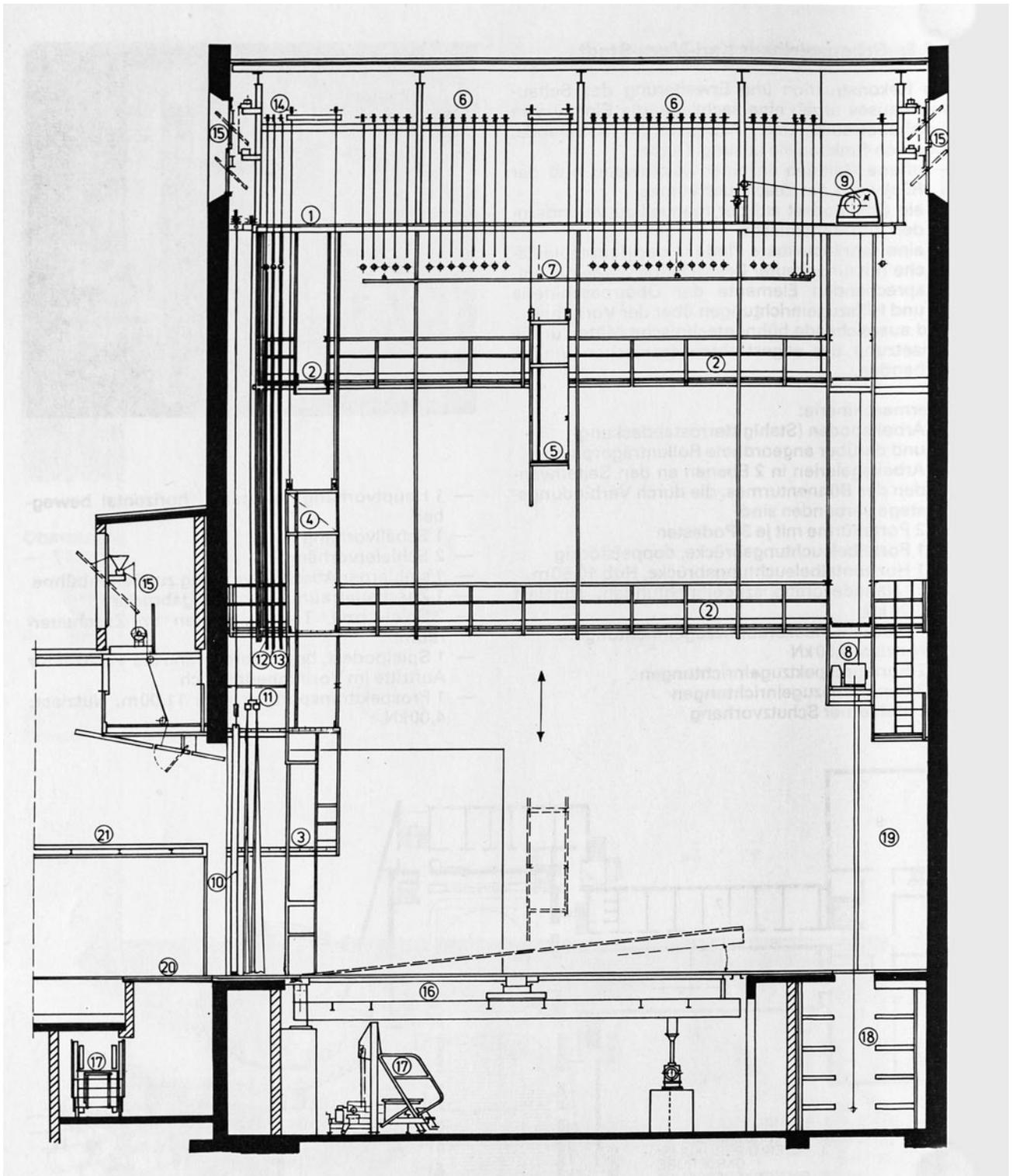
Umgestaltung des alten Saals

Der Zuschauersaal wurde als Kernstück des Bestandsbaus in seiner Kubatur und seinem Volumen beibehalten. Der alte Saal wurde über zwei Türen an der Saalrückwand erschlossen, hinter der sich das Foyer befand. Die Fenstertüren an den Saalseitenwänden führten unmittelbar ins Freie: „Das war im Notfall bei Flucht gut, aber es zog immer und die Türen wackelten.“¹⁴⁶ Mit dem Wiederaufbau entstanden auf beiden Seiten des Saals neue Foyers; die Publikumszugänge wurden mit jeweils zwei Türen an die Längsseiten verlegt und damit zugleich erweitert. Im Inneren wurde der Saal umgestaltet, um bessere Rezeptionsbedingungen für das Publikum und bessere Aufführungsbedingungen zu schaffen. Für den architektonischen Ausdruck des Zuschauersaals hatten die Nutzer eine sachliche Modernität gewünscht, was der architektonischen Haltung Rudolf

Weißers entsprach. Die Installationen – wie die Technik- und Spielgalerie, die anstelle des früheren Publikumsrangs an der linken Wand und Rückwand des Saals entstanden war – wurden sichtbar belassen. Diese Raumänderung war zugunsten eines deutlich steileren Parkettanstiegs getroffen worden, so dass in dem 22,45 Meter tiefen Saal bessere Sichtbedingungen für das Publikum geschaffen wurden. Außerdem wurde mit dem Wechsel vom Rangtheater zum Parketttheater die Anordnung der Zuschauer:innen als soziale Einheit akzentuiert. In die gestaffelte Saaldecke wurden Saalbeleuchtung und eine Beleuchtungsbrücke für die vordere Spielfläche integriert. Über den Zuschauerrang an der Saalrückwand war früher eine enge Verbindung von Theatersaal und Altersheim möglich, so dass sich hier gelegentlich unerwartete Probegäste aufhielten.¹⁴⁷ Mit dem Wiederaufbau wurden an dieser Stelle mehrere Technikräume für ein neues Tonstudio und eine Lichtstellwarte angeordnet.

Publikumsbereiche: Außenräume und multifunktionales Foyer

Anstelle des kleinen Eingangs am Altersheim sollte das Schauspielhaus mit dem Wiederaufbau einen markanten Zugang bekommen; Rudolf Weißer akzentuiert diesen in



53 Schauspielhaus Bühnenturm, Schnitt: „1 Arbeitsboden (in 17,6 m Höhe) – 2 Arbeitsgalerien (in 8 und 14 m Höhe) – 3 Portalturm – 4 Portalbeleuchtungsbrücke – 5 Horizontbeleuchtungsbrücke – 6 Dekorationszugeinrichtungen – 7 Rundprospektzugeinrichtung – 8 Prospekttransportzug – 9 Punktzugeinrichtung – 10 Schutzvorhang (Eiserner Vorhang) – 11 Hauptvorhang – 12 Schleivorhang – 13 Nullzug – 14 Schallvorhang – 15 Rauchabzugsklappen – 16 schrägstellbare Fläche – 17 Personenversenkung – 18 Prospektmagazin – 19 Wendeltreppe – 20 Vorbühnenabdeckung – 21 Spielpodest“

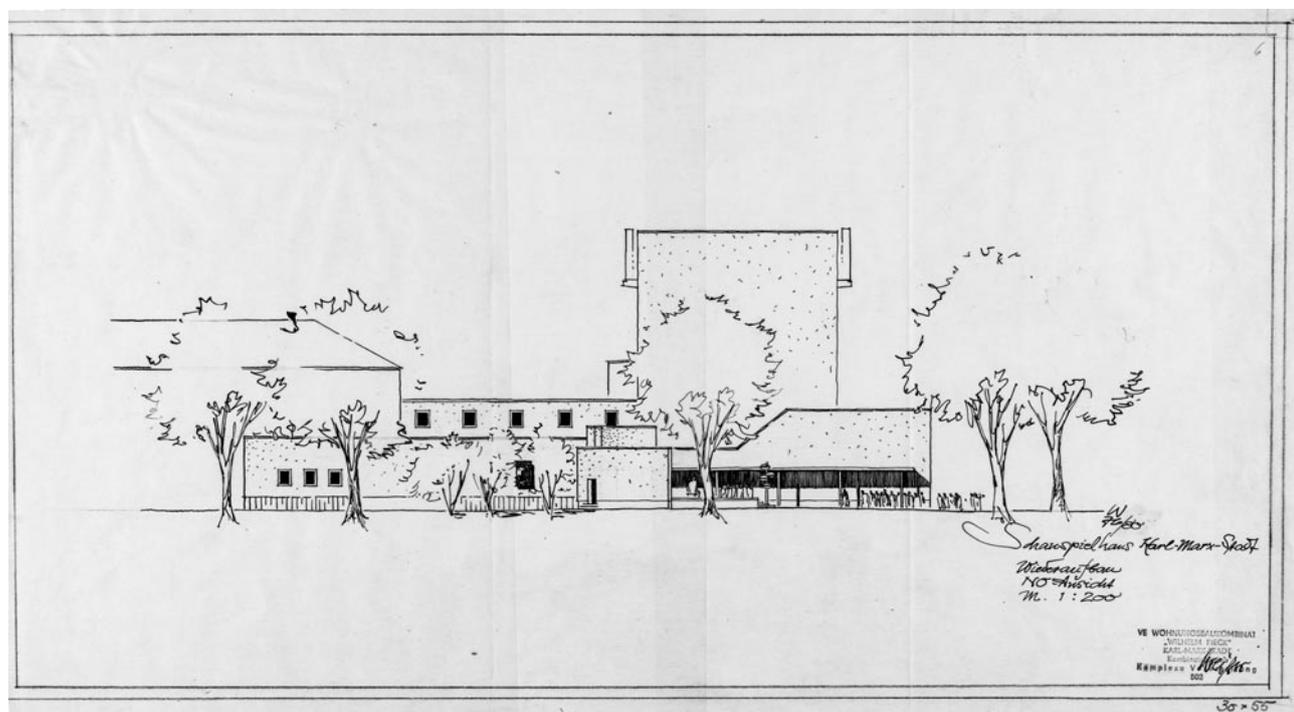
besonderer Form: Er beginnt bereits mit der Gestaltung eines neuen Vorplatzes, denn der neue Theaterzugang sollte „ins Blickfeld treten und dementsprechend nach vorn gezogen werden“, erklärte der Architekt. „Eine kleine runde, drei Stufen angehobene Vorfläche, begrenzt von einer geschwungenen Porphyrrand mit Vordach, bildet die Eröffnung, von der aus das Theater erschlossen wird, sowohl vom Park als auch von der Zieschestraße aus.“¹⁴⁸ So entstand ein Ort des Ankommens und Verweilens, der sich mit seiner Rundform in verschiedene Richtungen orientiert. Der Vorplatz wird zur Hälfte von geschwungenen Wänden eingefasst, die sich aus der schrägverlaufenden Eingangsfassade entwickeln. Das Abweichen von den orthogonalen Bauformen findet sich nur im Eingangsbereich und hebt ihn als besonderen Ort hervor. Zugleich korrespondieren Platzfigur und Wandelemente mit dem Bild von Spielfläche und Kulissen.¹⁴⁹ Dieser intime Platz unterscheidet sich deutlich von dem urbanen, repräsentativen Theaterplatz des frühen 20. Jahrhunderts im Stadtzentrum und schafft mit seiner einladenden Gestalt und angenehmen Proportionierung einen qualitätvollen Ort, der auf die Lage am Park reagiert. Weißer hatte sich dieser Situation besonders gewidmet und so einen Kontrapunkt zum dominanten Bühnenturm gestaltet. Der Materialwechsel zu rot-grauem Porphyrt unterstützt die Akzentuierung gegenüber dem Sichtbeton-Turm

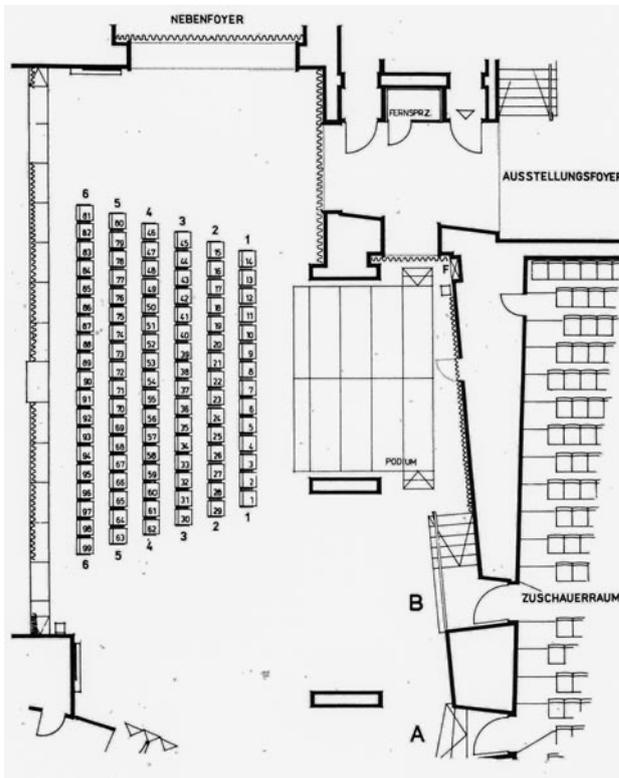
und den Putzfassaden der übrigen Anbauten. Außer dem Vorplatz konnten auch mit einem Gartenhof neue Außenanlagen entstehen, da der frühere, behelfsmäßige Dekorationslager-Schuppen abgebaut war. Dieser Garten diente dem Publikum während der Spielpausen und den Theatermitarbeitern während der Produktionspausen.

Mit dem Betreten des Foyers gelangte das Publikum in ein Raumkontinuum, das den Saal an drei Seiten umgab und verschiedene Funktionsbereiche aufnahm: Kasse, Empfang, Garderobe, Pausenfoyer; und als neues Angebot gastronomischer Publikumsversorgung war ein Imbissraum entstanden. Die Konzeption eines Foyertheaters und eines Ausstellungsfoyers erklärt sich aus der künstlerischen Praxis des Ensembles: Mit dem Hinweis auf die jüngsten Erfahrungen in der Interimsspielstätte *theater oben* wurde ein weiterer Spielort für das Theater in die Aufgabenstellung eingebracht. Der Wunsch nach einer Experimentierbühne entsprach dabei den zeitgenössischen Tendenzen. Und so resümiert das Institut für Kulturbauten später:

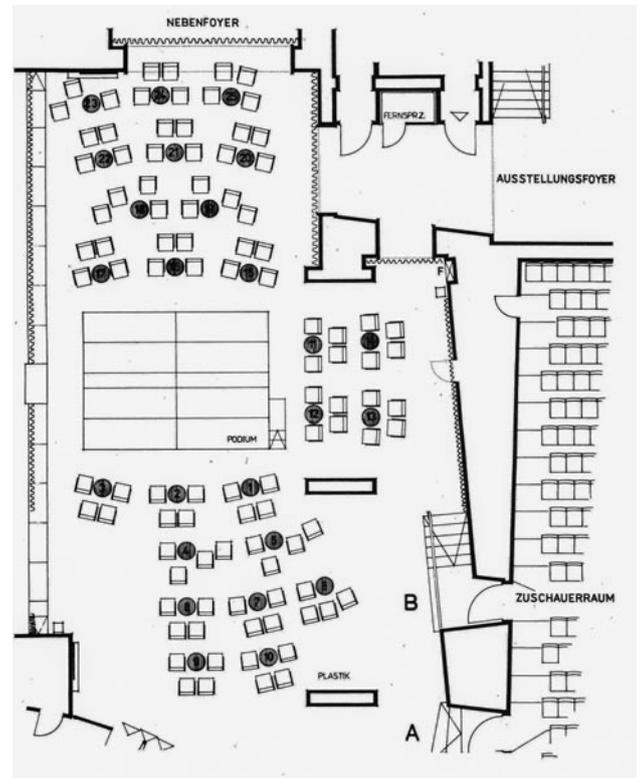
Fast alle Schauspielbühnen haben sich in Eigeninitiative diese zusätzliche Spielmöglichkeit geschaffen. Dabei wurden Kellerräume, Foyers, Probebühnen oder andere geeignete Räume mit einfachen technischen

54 Schauspielhaus Karl-Marx-Stadt, Nord-Ost-Ansicht, Rudolf Weißer 1976/1980





55 Schauspielhaus Foyertheater, Variante 1 mit frontaler Spielanordnung, 1980



56 Schauspielhaus Foyertheater, Variante 2 mit u-förmiger Spielanordnung, 1980

Mitteln ausgerüstet und unkonventionell hergerichtet. Diese Spielstätten mit ihrer intimen Atmosphäre erfreuen sich nicht nur bei uns, sondern international großer Beliebtheit. Wahrscheinlich deshalb, weil die gewünschte Kommunikation zwischen Schauspieler und Publikum schneller zustande kommt und intensiver erlebt wird.¹⁵⁰

Das Foyertheater befand sich im Übergang von Eingangs- und Ausstellungsfoyer – als ein Raumbereich, der mittels variabler Anordnung von Podium und Zuschauerplätzen unterschiedliche Konstellationen ermöglichte: vom Vis-à-vis der Darstellenden und des Publikums bis zur Anordnung mit zentralem Podium und dreiseitig umgebenden Zuschauerplätzen. Über zusätzliche Deckenleuchten, die in der Lamellendecke integriert waren, konnten die verschiedenen Spielsituationen beleuchtet werden.

Das Ausstellungsfoyer konnte anstelle des früheren Eingangsfoyers an der Saalrückseite entstehen, da die neuen Saalzugänge an die Längsseiten verlegt und die Saalrück-

wand geschlossen waren. So entstand ein großzügiger Galerieraum mit Hänge- und Aufstellflächen für bildnerische Arbeiten. Während in anderen Theater- und Kulturbauten an dieser Stelle oftmals großformatige, architekturgebundene Kunst dauerhaft installiert war, wurden in dieser *Kleinen Galerie* Wechselausstellungen gezeigt. Diese Programmierung geht auf den Austausch von Schauspieler:innen und bildenden Künstler:innen seit Anfang der 1970er-Jahre zurück. „Im alten Haus gab es bereits Ausstellungen, also schon vor dem Brand. Peter Sodann und Dietmar Huhn haben seit etwa 1972 diese Ausstellungen gemacht; nach 1975 hat Huhn die Galerie im Foyer bis 1990 allein fortgeführt.“¹⁵¹ Dietmar Huhn war seit 1970 in Karl-Marx-Stadt engagiert. 1971 kam Peter Sodann an das Theater – er hatte die Galerie-Idee vom Erfurter Theater mitgebracht. Die *Kleine Galerie* im früheren Eingangsfoyer organisierten die beiden Schauspieler zunächst gemeinsam, bis Sodann 1975 als Schauspielregisseur ans Magdeburger Theater wechselte und Dietmar Huhn die Galerie, bis zu seinem Wechsel an die Volksbühne 1990, allein weiterführte. „Es war die beste Ausstellungsmöglichkeit im Bezirk“, sagt

Dietmar Huhn. In der ersten Ausstellung wurden Arbeiten von Lutz Voigtmann gezeigt, der 1967 bis 1974 am Städtischen Theater in Karl-Marx-Stadt als Leiter des Malsaales und ab 1974 freischaffend als Künstler tätig war. Dietmar Huhn pflegte Verbindungen zu bildenden Künstler:innen in Karl-Marx-Stadt wie zu den Clara Mosch-Künstlern Thomas Ranft und Michael Morgner. Die Künstler trafen sich im Theaterclub an der Carolastraße und durch die Foyer-Ausstellungen auch im Theaterhaus. Die *Kleine Galerie*, die sich im alten Haus entwickelt und etabliert hatte, wurde somit als Programm für das neue Schauspielhaus übernommen.¹⁵²

Probebühne

Ein für die Theaterarbeit wichtiger Raum entstand mit der Probephöhne im neuen Magazinanbau. Der etwa 10,70 mal 11,80 Meter große Raum war zwar im Verhältnis zur Hauptbühnengröße als Probephöhne zu klein, doch glich seine Lage unmittelbar am Schauspielhaus diesen Mangel aus und war ein großer Gewinn gegenüber der früheren externen Probephöhne. Das neue Raumangebot verbesserte die Produktions- und Arbeitsbedingungen, da Parallelproben zur Hauptbühne und eine bessere Ausnutzung der Probezeiten möglich waren. Dem Eingang zur Probephöhne wird durch eine geschwungene, porphyrbekleidete Wand, die sich auf Materialität und Formensprache des Haupteingangs bezieht, ein architektonischer Akzent verliehen. Seit Frühjahr 1989 wurde die Probephöhne gelegentlich auch als zusätzlicher Spielort genutzt für experimentelle, kleine Stücke genutzt – so beispielsweise Tadeusz Rózewicz' *Die Zeugen oder Unsere kleine Stabilisierung* in der Regie von Martin Meltke.

Räume für Theatermitarbeitende, Magazin und Werkstätten

Räume für die künstlerischen und technischen Theatermitarbeiter:innen wurden im zweigeschossigen Garderobentrakt und im nördlichen Anbau vor dem Bühnenturm konzipiert. Neben Garderoben gehören dazu die Büros für künstlerische und technische Leitung des Hauses sowie für die Verwaltung. Gemeinschaftsbereiche wie die Theaterkantine wurden im Untergeschoss in einem lichtlosen Raum angeordnet, was zwar den Eindruck räumlicher Beengtheit erzeugte, aber im Vergleich zur vorherigen Situation mit der Kantine an der Oper ein Zusatzangebot bedeutete. Die Magazine für Dekorationen wurden von der Gutachterstelle angesichts allgemeiner Maßstäbe für mo-

dernen Theaterbau als zu klein bewertet, doch waren sie im Verhältnis zur vorherigen Situation mit dem behelfsmäßigen Lagerschuppen im Hof eine deutliche Verbesserung. Werkstätten konnten am Schauspielhaus aufgrund der beengten Situation weder vor noch nach 1976 geplant werden. Die Werkstätten der Städtischen Theater sind auf verschiedene Standorte in der Stadt verteilt, so dass es jeweils zu Anlieferungen von Dekorationen, Kostümen und Technik kommt. Für die Anlieferung wurde eine lange Rampe an der Westseite des neuen Magazinegebäudes errichtet, über die der Weg ins Lager bis zur Bühne stufenlos möglich war.

Architektonischer Ausdruck und natürliche Einfachheit des Turms

Eine augenfällige Veränderung gegenüber dem früheren Theaterprovisorium ist das neue Bühnenhaus, das mit moderner Bühnentechnik und -maschinerie ausgestattet wurde. Diese Neuerung bestimmt die äußere Baugestalt mit einem weithin sichtbaren Turm von 22 Metern Höhe. 1979 musste der Architekt Weißer die architektonische Gestaltung des Turms in Sichtbeton verteidigen, da es zu kritischen Kommentaren gekommen war: Die Wahl von Materialität und Baumethodik des Bühnenturms begründete er mit Effizienz, Kapazitäts- und Materialeinsparung bei einer Beton-Gleitbauweise, mit der bereits bei dem Bau des Interhotels gute Erfahrungen gemacht wurden.¹⁵³ Die Kritik am Sichtbeton sei unberechtigt, da es sich um einen zwischenzeitlichen Bauzustand handle und der Turm noch nicht fertiggestellt sei. Nach Schließung der Fugen sollte der Sichtbeton lasiert werden, um die Materialwirkung vergleichbar den Stahlbetonsäulen im Inneren der Stadthalle zu erhalten. Seine architektonische Haltung zur Moderne formuliert Rudolf Weißer deutlich:

Wir könnten gefällig sein, es uns leicht machen, indem wir das Bühnenhaus mit Sandsteinplatten verkleiden würden. Das käme an und die Gründerzeit hätte noch viel höheren Aufwand getrieben. Aber uns ist der Schnabel anders gewachsen, von der Ökonomie her und von der Grundhaltung her. Ich würde das nicht wollen, da Beton dahinter steht, auch wenn wir im Geld (d. h. Material und Arbeitskraft) schwimmen würden. Architektur ist immer und überall im historischen Sinne eine Dokumentation der komplexen gesellschaftlichen Verhältnisse der Epoche. Unsere Sprache ist notwendigerweise eine andere als die verflossener Zeiten. Auf das Bauen bezogen, meine ich, wird sie gekennzeichnet durch eine

natürliche Einfachheit (bei aller Differenzierung von Fall zu Fall). Übrigens Einfachheit, Brecht sprach davon: „... das Einfache, das schwer zu machen ist.“¹⁵⁴

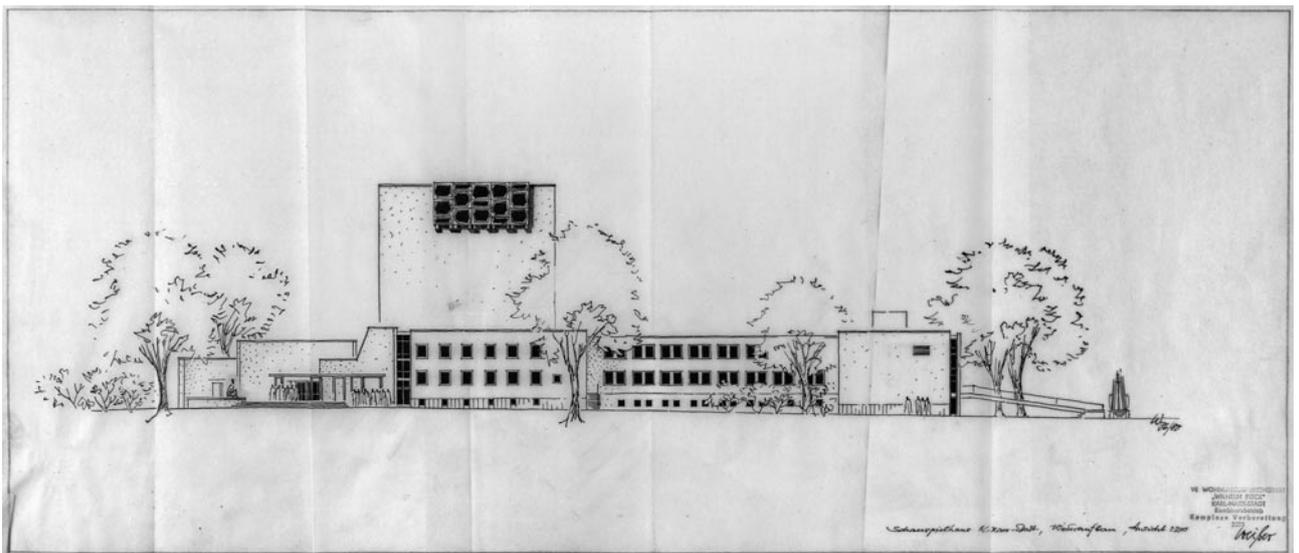
Mit dieser Zeile aus dem *Lob des Kommunismus* in Bertolt Brechts *Die Mutter* endete der Kommentar des Architekten. Der Bühnenturm repräsentiert die gestaltete Einfachheit, die sich überall im Bau zeigt. Den gestalterischen Abschlussakzent bildet ein Betonmaßwerk an zwei Seiten des Turms, das jeweils Rauchabzugsöffnungen überlagert. Weißer konzipierte dazu plastische Fertigteilelemente in zwei Größen, die er in verschiedenen Variationen kombinierte und so vielfältige Strukturflächen auf der Süd- und Nordturmseite gestalten konnte.

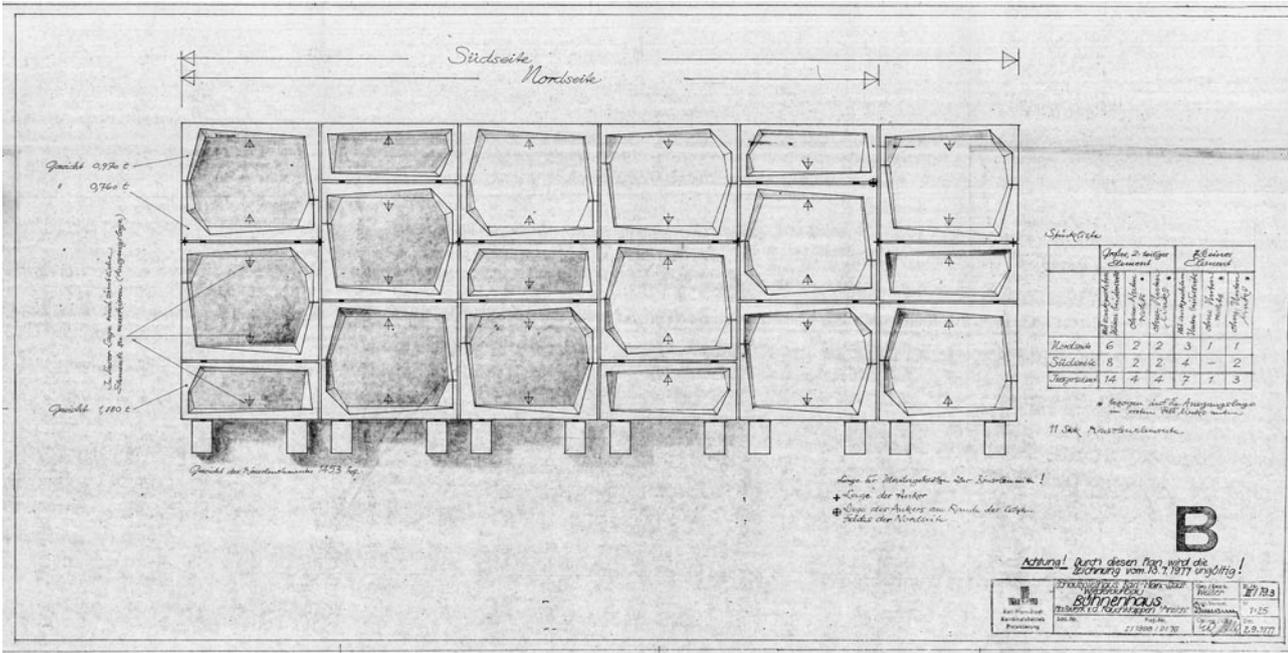
Architektur und Kunst anstelle von Bekunstung

Durch die bildende Kunst um das Schauspielhaus sollte eine Einstimmung der Besucher:innen unterstützt werden. „Dabei ist das Anliegen, die Gestaltung des Stadtzentrums und der Ausstellungen ‚Plastik um Freien‘ fortzusetzen. Im Haus und am Gebäude selbst ist eine zusätzliche künstlerische Gestaltung nicht zweckmäßig.“¹⁵⁵ Mit dieser Anmerkung sind einige wichtige Aspekte der Kunstwerke angesprochen, die 1980 im Rahmen des Wiederaufbaus Schauspielhaus und des Programms architekturbezogener Kunst entstanden. Der bildenden Kunst wurde die Funktion

einer innerlichen Vorbereitung auf das Kunstereignis zugesprochen, so dass sie im Umfeld des Theaterhauses die Besucher:innen zugleich auf die Aufführungskünste einstimmen sollte. Darüber hinaus hatte sie eine städtebauliche Aufgabe, indem sie die Anbindung des Theaterhauses an das urbane Zentrum stärken und das Konzept *Plastik im Freien*, Kunst im öffentlichen Raum zwischen Stadthallenpark und Straße der Nationen, fortführen sollte.¹⁵⁶ Auf die jeweilige Eigenständigkeit im Verhältnis von Kunst und Architektur beim Schauspielhaus wurde verwiesen, da das Gebäude keiner zusätzlichen künstlerischen Gestaltung bedürfe. Die Praxis und Ergebnisse der *Anordnung über die künstlerische Ausgestaltung von gesellschaftlichen Bauten mit Werken der sozialistisch-realistischen architekturbezogenen Kunst* von 1971 wurden damit letztlich hinterfragt. Die spätmoderne Architektur von Rudolf Weißer positioniert sich als Baukunst, die eine zusätzliche *Bekunstung*, im Sinne einer vermeintlichen Aufwertung der Bauten, ablehnte. Angesichts des dominanten Bühnenturms, der als Projektionsfläche prädestiniert erscheint, ist die Zurückweisung künstlerischer Gestaltung an den architektonischen Flächen und Volumen bemerkenswert. Sie steht damit konzeptionell der Stadthallen-Gestaltung nahe. Der Abschlussakzent am Turm durch das Betonmaßwerk als abstraktes Architekturornament assoziiert das Prinzip der Fassadengestaltung beim Großen Saal der Stadthalle mit der Betonformsteinstruktur von Hubert Schiefelbein.

57 Schauspielhaus Karl-Marx-Stadt, Ansicht, Rudolf Weißer 1976/1980





58 Betonmaßwerk am Bühnenturm des Schauspielhauses, Detailsicht, 2.9.1977



59 Schauspielhaus mit Vorplatz und Haupteingang, 1980

Für den Umraum des Schauspielhauses wurden vom *Verband Bildender Künstler* und vom *Büro für Bildende Kunst* zwölf Arbeiten von Künstler:innen aus der Stadt und dem Bezirk Karl-Marx-Stadt und aus Berlin ausgewählt.¹⁵⁷ Die Entstehungszeiten, Ausdrucksformen und Materialien der Kunstwerke sind unterschiedlich. Auch wenn die Kunst als Einstimmung auf das Theaterereignis gedacht war, bezogen sich thematisch nur wenige Arbeiten direkt auf das Theater – wie beispielsweise die Skulptur *Puppenspielerin* und die Handhaben *Tragödie-Komödie*. Die Skulpturen haben weder direkt-gesellschaftspolitische Botschaften noch belehrenden Charakter. Die markanteste Positionierung erhielt die von Sabina Grzimek geschaffene Bronze- skulptur *Sinnende* auf dem Vorplatz. Diese Plastik war bereits 1976 für Karl-Marx-Stadt angekauft und im Rahmen der Ausstellung *Plastik im Freien* im Stadthallenpark aufgestellt, bevor sie ihren endgültigen Standort erhielt. Die

Blickrichtung der Frauenfigur ist den aus dem Stadtzentrum Ankommenden zugewandt und ihre etwa lebensgroße Dimension korrespondiert mit der Proportionierung dieses Raums.¹⁵⁸ Im Übergang zu den Parkanlagen finden sich im weitere Bronzeskulpturen wie *Ringende* von Siegfried Krepp und *Tanzendes Mädchen* von Gerhard Lichtenfeld sowie die kleineren Bronzeplastiken *Liebesnest* von Volker Beier; außerdem stand hier auch die *Puppenspielerin* von Leonore Machner-Höpfner und die Holzskulptur *Paar* von Harald Stephan.¹⁵⁹ Im Gartenhof wurde eine symbolhafte Aufbaukeramik von Volker Döring aufgestellt.¹⁶⁰ Im Park der Opfer des Faschismus, auf dem Weg zwischen Schauspielhaus und Stadtzentrum, finden sich die zwei Steinplastiken *Die Lauschenden* (aus *Die Heiden* von Kummerow) von Peter Fritzsche und *Versuch des unendlichen Menschen* (nach Neruda) von Fritz Böhme. Im Foyer des Schauspielhauses wurden zwei kleinformatige Arbeiten in-

60 Schauspielhaus mit Standorten der Kunstwerke, Zustand 2023: 1 *Sinnende* von Sabina Grzimek – 2 *Liebesnest* von Volker Beier – 3 *Ringende* von Siegfried Krepp – 4 *Tanzendes Mädchen* von Gerhard Lichtenfeld – 5 *Versuch des unendlichen Menschen* von Fritz Böhme – 6 *Die Lauschenden* von Peter Fritzsche – 7 Keramik von Volker Döring – 8 *Zwei Seiten des Menschen* von Rüdiger Wilfroth – 9/10 Bronze-Säulen und Bronze-Handhaben *Komödie und Tragödie* von Achim Kühn – M Mahnmal zum Gedenken an die Opfer des Faschismus von Hanns Dietrich.



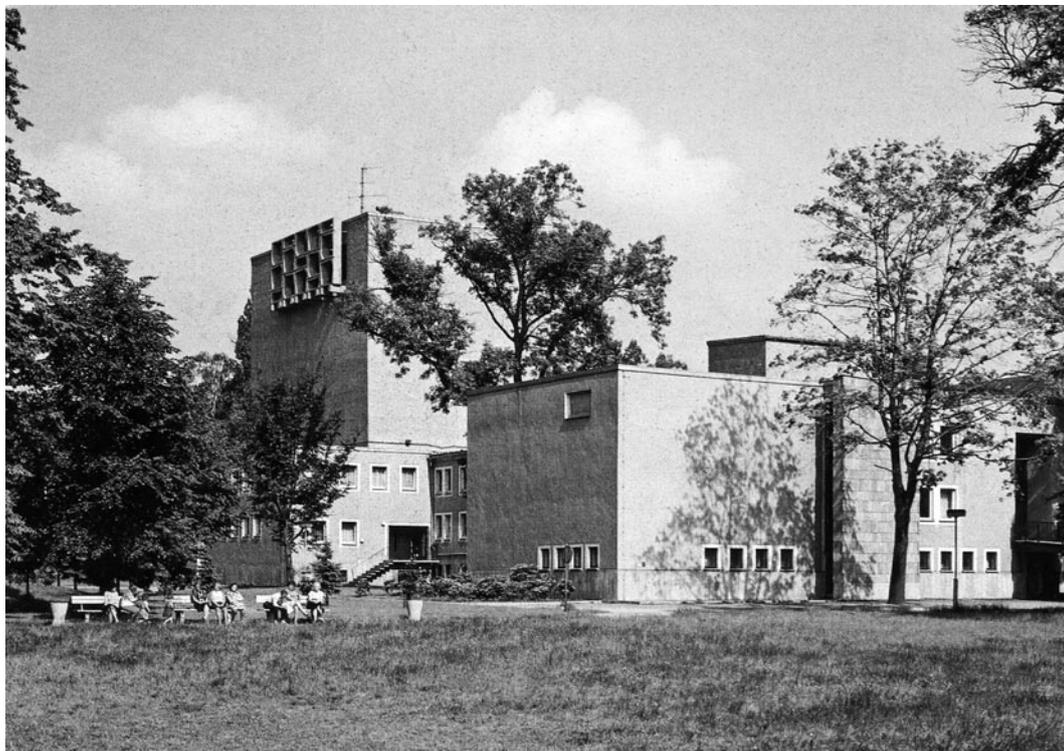
stalliert: die kleine Bronzeplastik *Zwei Seiten des Menschen* von Rüdiger Wilfroth und eine Textilgestaltung von Thomas Feldmann im Bereich des Imbissraums.¹⁶¹ Der Metallkünstler Achim Kühn konzipierte als einziger unmittelbar architekturbezogene Arbeiten. Er ummantelte im Ausstellungsfoyer die neuerrichteten Betonstützen mit einer abstrakten Bronzestruktur und gestaltete die Haupteingangstüren des Schauspielhauses mit den figürlichen Bronze-Handhaben *Komödie und Tragödie*.

Gestalterische Analogien von Schauspielhaus und Stadthalle

Die Konzepte für das Schauspielhaus und die Stadthalle von Rudolf Weißer und seinem Architekturkollektiv lassen Analogien in ihren Gestaltungsansätzen erkennen, obgleich die beiden Bauten unter sehr unterschiedlichen Bedingungen hinsichtlich *Rekonstruktion*-Anspruch, Planungszeit, Finanzierung u. a. entstanden sind. Bei beiden Bauten wird das Kompositionsprinzip der gestaffelten Baukörper herausgearbeitet, die sich aus den Funktionen der Aufführungsorte ergeben: die hohen Säle und der Bühnenturm im

Verhältnis zum Flachbau der Foyers. Das Material Beton wird bei Saal und Turm sichtbar belassen, wobei die gebäudetechnisch erforderlichen Öffnungen mit einer vorgehängten Struktur überlagert sind: bei der Stadthalle als vollflächige plastische Struktur von Schiefelbein und beim Schauspielhaus als partielle Ornamentstruktur von Weißer. Bei beiden Bauten findet sich ein reduzierter und authentischer Materialeinsatz mit Sichtbeton, Putz, Rochlitzer Porphyry und Glas. Die Hervorhebung des Eingangsbereichs gegenüber dem Umland erfolgt über etwas erhöhte Terrassen oder Vorplätze, die durch eine Plastik einen künstlerischen Akzent erhalten. Die weiträumigen Foyers sind mit fließenden Raumübergängen konzipiert, um eine großzügige Raumwirkung zu erzeugen und Mehrfachnutzungen zu ermöglichen. Die Gestaltung mit abstrakt-architekturbezogener Kunst war aufgrund des kurzen Planungszeitraums beim Schauspielhaus nicht so möglich wie bei der Stadthalle; allerdings wird auch hier eine *Bekunstung* der Architektur vermieden. Während sich Anfang der 1980er-Jahre in der Architektur postmoderne Tendenzen entwickeln, erweist sich neben der Stadthalle auch das Schauspielhaus als Werk der Spätmoderne.

61 Schauspielhaus Karl-Marx-Stadt, Postkarte um 1987

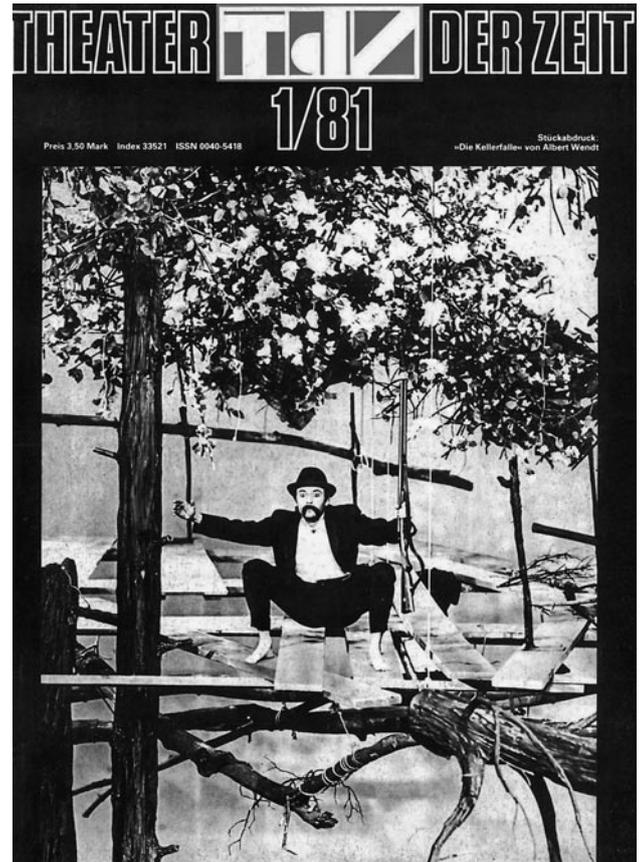


3.7 Rekonstruktion und Rezeption von Theaterbauten in der DDR

Im Folgenden werden Verwendung und Definition des Begriffs *Rekonstruktion* im historischen Kontext erläutert und die vereinzelt Rezeptionen zum Schauspielhaus Karl-Marx-Stadt in den zeitgenössischen Fachdiskursen und -publikationen ausgewertet. Insbesondere das Institut für Kulturbauten führt das Theaterhaus in verschiedenen Veröffentlichungen an: in seiner Fachzeitschrift *Bauten der Kultur* (1978–1980) und in seiner Schriftenreihe zu *Grundlagen für den Neubau und die Rekonstruktion von Kulturbauten* mit den Ausgaben zu „Rekonstruktion von Theatern“ (1979) und „Bühnentechnik“ (1982). In diesen Publikationen wird deutlich, welchen hohen gesellschaftlich-kulturellen Stellenwert das Theater, seine Aufführungen und Häuser, in der DDR hatten. Die differenzierten Darstellungen zur Architektur bieten, unabhängig von den zeitgebundenen Technologien, aufschlussreiche Reflexionen und Beobachtungen. Aufführungskünste, Theatermacher, vom Künstler bis zum Techniker, Raum und Technik werden komplex und in ihrer Gesamtheit betrachtet. In *Theater der Zeit*, der Fachpublikation des Verbandes der Theaterschaffenden der DDR, wurden insbesondere die Aufführungen des Schauspiels besprochen und 1980/1981 angesichts der Eröffnung auch knapp auf das neue Haus verwiesen.¹⁶² Außerdem veröffentlichte die Fachzeitschrift *Architektur der DDR*, herausgegeben von der Bauakademie und dem Bund der Architekten der DDR, vier Jahre nach der Fertigstellung des Baus einen Beitrag im Kontext des weitgefächerten Themas *Rekonstruktion*, zu dem unterschiedliche Baumaßnahmen für Einzelbauten sowie für Stadtquartiere vorgestellt wurden.

Zur Definition des Begriffs Rekonstruktion in der DDR

Der Begriff Rekonstruktion wird vom Institut für Kulturbauten in seinen Publikationen über die zugeordneten Ziele und Maßnahmen definiert. In dem Band „Rekonstruktion von Theatern“ von 1979 heißt es, dass es vor allem darauf ankomme, „die vorhandenen Theater optimal zu nutzen und ihre Wirksamkeit zu steigern. Rekonstruktionsmaßnahmen haben vor allem dieses Ziel [...] die räumlichen und materiell-technischen Voraussetzungen für das Theaterspiel und die Arbeitsbedingungen der Ensembles ständig zu verbessern.“¹⁶³ Durch sorgsame Veränderungen überkommener Strukturen solle das Theater den gesellschaftlichen Anliegen angenähert werden. Dabei wird deutlich, dass der Begriff Rekonstruktion weder im denkmalpflege-



62 Titelseite von *Theater der Zeit*, Heft 1, 1981: Szenenbild *Lasariza oder Der Tanz auf dem Birnbaum* von Jordan Raditschkow in der Regie von Irmgard Lange, eine der fünf Premieren zur Eröffnungsspielzeit des Schauspielhauses 1980/1981

rischen Sinn noch als Wiederherstellung eines historischen Zustands verstanden wird, sondern gleichermaßen Instandsetzung, Modernisierung und oftmals auch die Erweiterung durch An- und Ergänzungsbauten einschließt:

*Die Aufgabe jeder Rekonstruktion besteht darin, die konstruktive Überholung und bautechnische Instandsetzung der Gebäudesubstanz in Zusammenhang mit der Erneuerung und Ergänzung der technischen Ausrüstung (sowohl Bühnentechnik als auch allgemeine Haustechnik) zu gewährleisten, die Entflechtung der Funktionen, ihre sinnvolle Zuordnung und die daraus folgende Verteilung der Räume und Raumgruppen vorzunehmen und, wenn möglich, Ersatz- und Erweiterungsbauten zu schaffen.*¹⁶⁴

Diese weitreichende Definition spiegeln auch sechs Fallbeispiele von Gesamt- und Teil-*Rekonstruktionen* wider – wie das höfische Goethe-Theater Bad Lauchstädt (1802/1966–68), die Komische Oper Berlin (1892/1964–1966), das Moskauer Staatliche Akademische Künstlertheater (MChAT), die Semperoper Dresden (1878/1975–1985), das Stadttheater Freiberg (1867/1951–1952/1978) und das Schauspielhaus Karl-Marx-Stadt. In der Schriftenreihe werden Neubau und *Rekonstruktion* von Kulturbauten thematisiert, beim Theater-Band wird allerdings ausschließlich von *Rekonstruktion* gesprochen. Dies korrespondiert mit der Feststellung, dass die Erneuerung der Theaterkunst „noch keinen umfassenden Ausdruck in einem Theaterneubau“ gefunden habe.

Um den Begriff Rekonstruktion weiter einzuordnen, ist die Einbindung der zeitgenössischen städtebaulichen Diskurse in der DDR aufschlussreich. Hier umfasst *Rekonstruktion*, im Unterschied zur Stadt- oder Stadtteil-Neugestaltung, vielfältige Maßnahmen von Instandsetzung und Modernisierung, einschließlich Neubau im städtischen Bestand. 1971 wurde der Begriff in diesem Sinne, entsprechend einer vom Ministerium für Bauwesen erlassenen Richtlinie für das Gebiet der Baureparaturen, in den offiziellen Sprachgebrauch eingeführt: „Rekonstruktionsmaßnahmen sind Baumaßnahmen an Gebäuden und baulichen Anlagen, die deren Erneuerung, Vervollkommnung und Modernisierung im Rahmen der sozialistischen Rationalisierung zum Ziel haben und zu einer Erhöhung des Gebrauchswertes führen.“¹⁶⁵ Vor diesem Hintergrund ist der Begriff Rekonstruktion in seiner zeitbedingten, gesellschaftspolitischen Konnotation auch für den Theaterbau in der DDR zu verstehen.

Rezeption des Schauspielhauses in den Publikationen des Instituts für Kulturbauten 1978–1982

In der Fachzeitschrift *Bauten der Kultur* verfasst das Autorenkollektiv Peter Albert, Ralf Bräutigam und Gerd Franke bereits während der Bauphase des Schauspielhauses 1978 im Heft 2 einen Artikel zu Situation, Anlass und Umfang der Baumaßnahmen und stellt in diesem Kontext die Einbindung der Abteilungen des Ministeriums für Kultur mit dem Institut für Kulturbauten und der Gutachterstelle heraus, die für die Grundfondanalyse und Grundfondreproduktion entscheidend waren. Die Beschreibung der baulichen Maßnahmen gibt nahezu wortgetreu die zweite, erweiterte Aufgabenstellung von August 1976 wieder.¹⁶⁶ Zugleich werden die weiteren Planungsbeteiligten angeführt; darunter die Vertreter der Städtischen Theater und der Architekt, der zu

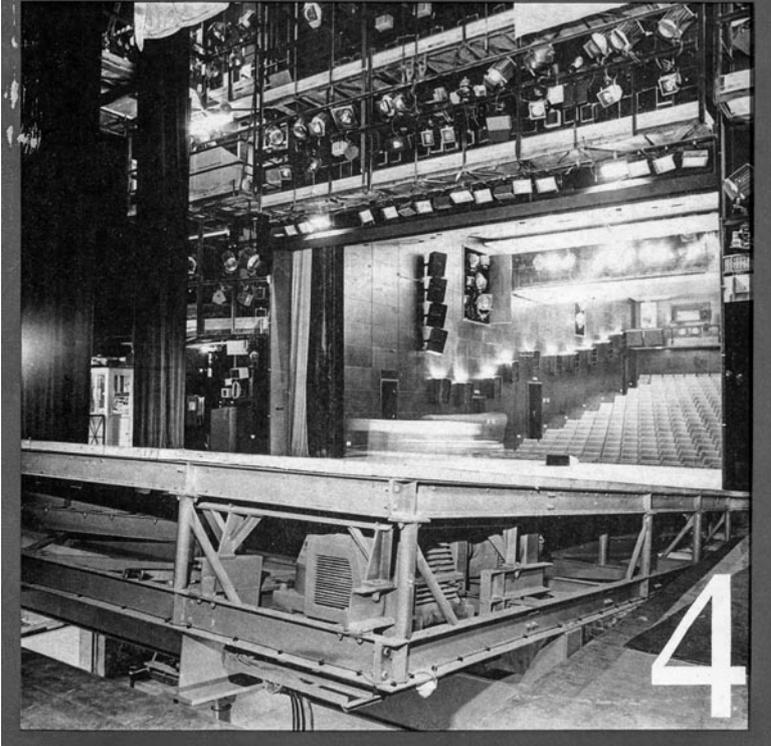
seinen Entwurfsintentionen auch zitiert wird. Ausführlich sind die Maßnahmen für die bühnentechnische Ausstattung vorgestellt, für deren Planung die Verfasser des Artikels verantwortlich waren. Die einzelnen Elemente der Beleuchtung und Maschinerie im neuen Bühnenturm werden detailliert angeführt: vom Schnürboden der Oberbühne bis zur Drehscheibe der Hauptbühne und zur Personenversenkungen in die Unterbühne. In seinem Fertigstellungsjahr 1980 wird das Schauspielhaus erneut zum Thema der Zeitschrift und kommt mit einem programmatischen Bild auf die Titelseite des Heftes 4. Zu sehen ist die Hauptbühne bei gekippter Bühnenplatte, so dass auch Unter- und Obermaschinerie teilweise erkennbar sind. Auch im Heftinneren finden sich noch einige Außen- und Innenaufnahmen des neuen Hauses, weitere textliche Darstellungen erfolgen allerdings nicht mehr.¹⁶⁷ Der Fokus dieser Darstellungen liegt hier auf der Dokumentation von bühnentechnischen Maßnahmen und Ausstattungen und weniger auf Architektur und räumlichen Gestaltungsweisen.

Der Band „Rekonstruktion von Theatern“, der 1979 in der Schriftenreihe *Grundlagen für den Neubau und die Rekonstruktion von Kulturbauten* erschien, ist eine aufschlussreiche Publikation zu verschiedenen Theaterbauten vom Opernhaus bis zum Studio- und Experimentiertheater. Verfasser ist ein Autorenkollektiv unter der Leitung von Joachim Näther und Peter Albert. Da sich das Institut als Konsultationspartner für die Entwicklung von Kulturbauten in der DDR verstand, ist der Band als umfassende Darstellung von Planungsaspekten des Theaterbaus konzipiert, die an ausgewählten Fallbeispielen veranschaulicht werden, um der Entscheidungsfindung für die Planung unterschiedlicher *Rekonstruktions*-Maßnahmen in Theatern zu dienen. Das noch im Bau befindliche Schauspielhaus Karl-Marx-Stadt wird mit der Publikation in die Kontexte des Theaterbaus eingebunden, die sowohl allgemein für die europäische Situation als auch spezifisch für die Häuser in der DDR zusammengefasst sind.

In der Einführung zum Theater wird das Verhältnis von Raum und Aufführung hergestellt:

Der Zustand der Spielstätten wird in vielfacher Weise zu einem Schlüsselproblem für die weitere Entwicklung der Beziehungen zwischen Theater und Publikum. [...] Für die Entwicklung der Bühnenkunst sind Art und Zustand der Theaterräume außerordentlich bedeutsam, obgleich die Theaterkunst nicht primär an bestimmte bauliche oder technische Voraussetzungen gebunden

Bauten der Kultur



63 Titelbild von *Bauten der Kultur*, Heft 4, 1980: Schauspielhaus Karl-Marx-Stadt, Blick von der Dreh-Kipp-Bühne in den Zuschauerraum

*ist. Theaterspielen auf hohem Niveau findet auch auf höchst ungenügenden Bühnen, ja manchmal in Räumen statt, die gar keine Theater sind oder sein wollen.*¹⁶⁸

Die Grundlagen des Theaters in der DDR werden behandelt, indem die kulturpolitischen Ziele und die Funktion des Theaters in der sozialistischen Gesellschaft beschrieben und zugleich Verbindungen zu progressiven Traditionen der deutschen Theatergeschichte aufgezeigt werden – so etwa anhand der Arbeit Bertolt Brechts am Berliner Ensemble oder Walter Felsensteins an der Komischen Oper. In der Reflexion zur Theaterentwicklung vom 18. Jahrhundert bis 1945 wird auf exemplarische, europäische Beispiele und auf in der DDR verortete Häuser verwiesen: vom höfischen Theater in Bad Lauchstädt, über die Anfänge des bürgerli-

chen Theaters mit der Semperoper Dresden, den Stadttheatern des frühen 20. Jahrhunderts in Weimar, Dresden und Berlin, den Volkstheatern wie dem Großen Schauspielhaus Berlin bis zu Avantgarde-Konzepten für neue Theaterformen der 1920er-Jahre.

Für den Zeitraum nach 1945 konzentriert sich die Darstellung auf die Situation in der DDR. Die ersten Jahre werden mit dem erforderlichen Wiederaufbau der zerstörten Theater resümiert, der anstelle der fortsetzenden „Suche nach räumlichen und technischen Entsprechungen für die Erneuerung der Theaterkunst“ trat.¹⁶⁹ In den Entwicklungen der 1970er-Jahre zeigte sich diese Suche zumindest ansatzweise: „In der DDR fand die Erneuerung der Theaterkunst zwar deutlichen Ausdruck in der Erschließung einer Vielzahl

von zusätzlichen Spielstätten (Studiotheater, Foyertheater, Kellertheater), jedoch noch keinen umfassenden Ausdruck in einem Theaterneubau.¹⁷⁰ Ein modellhafter Neubau für die Theatererneuerung war aus mehreren Gründen – wie Ökonomie, Repertoire-Gedanke und Vermittlungsformen – bisher nicht geplant. „Die überlieferte Zuordnung von Publikum und Bühnengeschehen wird vorläufig die bestimmende bleiben. Die Erprobung stärker integrierender Formen, z. B. die des Arenatheaters, wird mit neuen Inhalten zunächst Sache von Studio- und Experimentiertheatern sein.“¹⁷¹ Sie seien noch nicht als Maßstab für einen neuen Theatertyp zu verstehen, lassen aber Tendenzen zukünftiger Entwicklungen erkennen und seien sehr wichtig angesichts neu entstehender kultureller Bedürfnisse. Mehrere Ensembles haben sich neue Spielmöglichkeiten innerhalb oder auch außerhalb ihrer Hauptspielstätten erschlossen – mit Konzepten wie *Spektakel* von Benno Besson in der Berliner Volksbühne, *Entdeckungen* von Christoph Schroth im Schweriner Theater und auch das Foyertheater im Schauspielhaus Karl-Marx-Stadt.

Der Theaterbau wird eingebunden in die politisch-ökonomischen Rahmenbedingungen der Planwirtschaft, die mit der *Verordnung über die Vorbereitung von Investitionen* das Procedere für Finanzierungs- und Planungsverfahren festlegt und damit die volkswirtschaftliche Bewertung. Entsprechend der verschiedenen Sparten und Häuser werden die Theater in ihren jeweiligen Arbeits- und Produktionsweisen dargestellt, um angemessene Programmierungen, Ausstattungen und Gestaltungen empfehlen und auch abwägend diskutieren zu können. Dabei wird der Theaterbau hinsichtlich seiner unterschiedlichen Charakteristiken, Funktionsbereiche von Foyer, Bühnen bis zu Magazinen und seiner bühnentechnischen Anlagen differenziert. Die Erfahrungen und Erkenntnisse aus der Forschung und Theaterbau-Praxis des Instituts werden eingebunden und beispielhaft sechs Theaterbauten vorgestellt, so dass die Publikation auch als Arbeitsbericht insbesondere der letzten Jahre seit der Neukonstituierung verstanden werden kann. Bei der Darstellung des Schauspielhauses greift der Text die wesentlichen Passagen zu den Maßnahmen des 1978 erschienenen Artikels auf. Die zeichnerischen Darstellungen zeigen vergleichend die Situationen vor und nach der *Rekonstruktion*.

Mit dem Band *Bühnentechnik, Technische Grundlagen für den Neubau und die Rekonstruktion von Kulturbauten*, der 1982 in der Schriftenreihe erschien, wurden Grundsatzfragen der Bühnentechnik unterschiedlicher Kulturbauten

erörtert. Als Aufführungshäuser und -technik werden nicht nur die Theater verschiedener Sparten verstanden, sondern auch Konzerthäuser, Stadthallen, Kongresszentren, Kulturpaläste, Kulturzentren und -häuser, Jugend- und Wohngebietsklubs sowie Mehrzwecknutzungen – und damit eine größere Bandbreite von Spielorten, deren Hierarchisierung bewusst vermieden wird. Bei den Fallbeispielen des Bandes ist Karl-Marx-Stadt mit zwei Kulturbauten vertreten: mit der Stadthalle und dem Schauspielhaus.

In der Einführung werden Theater- und Bühnentechnik differenziert und die verschiedenen Kulturbauten gebäudetypologisch unterschieden. Die Bühnentechnik wird angesichts der historischen Entwicklung nicht isoliert betrachtet, sondern, mit beispielhaftem Verweis auf Regisseure wie Erwin Piscator, als Teil der Inszenierung und künstlerischen Praxis. Auch die Arbeit des Bühnentechnikers wird als Teil der Aufführungspraxis definiert und die kollektive Zusammenarbeit von künstlerischen und technischen Mitarbeiter:innen hervorgehoben. Die Kulturbauten und ihre Anforderungen werden vergleichend dargestellt, um die jeweils angemessene Bühnentechnik definieren zu können. Für das Theater mit seinen verschiedenen Sparten und Formen – Oper, Schauspiel, Operette, Mehrsparten-theater sowie Studio- und Experimentiertheater – werden unterschiedliche Prinzipien zur Szenengestaltung angesichts der sich verändernden Konstellationen von Darstellenden und Zuschauenden seit Mitte der 1960er-Jahre beobachtet: „Das Spiel, besonders im dramatischen Theater, tritt aus dem Guckkasten heraus auf die Vorbühne, um einen möglichst engen Kontakt mit dem Publikum zu erreichen. Auch die Anordnung der Zuschauerplätze auf der Bühne und das Spiel vor geschlossenem Schutzvorhang sind in dieser Absicht entstanden.“¹⁷² Aus den verschiedenen Bühnenformen wie Guckkasten-, Shakespeare-, Arena-, Transversale und Polyvalente Bühne werden zwei unterschiedliche Entwicklungstendenzen in der Bühnentechnik abgeleitet:

*Einerseits sind traditionelle bühnentechnische Anlagen vorzufinden, die aus der kulturhistorischen Entwicklung und dem Repertoireangebot resultieren, andererseits gibt es neue bühnentechnische Lösungen, die progressive, den gesellschaftlichen Bedingungen entsprechende Bauten und Inszenierungsauffassungen unterstützen. Diesen neuen Lösungsvorschlägen lassen sich die Mehrzwecksäle in allen Größenordnungen und Nutzungsvarianten sowie die Experimentier- und Studiotheater zuordnen.*¹⁷³

Bei der zweiten Kategorie könne oftmals auf schwere, große Maschinerie verzichtet und stattdessen mobile, flexibel nutzbare Anlagen konzipiert werden. Die bühnentechnische Ausstattung von Studiotheatern, die als kleine Aufführungsräume und oftmals Zweitspielstätte in nachträglich ausgebauten Räumen entstanden, sei als variable Einrichtung mit geringem Aufwand herzustellen.

Die Schauspielhäuser werden hinsichtlich ihrer Spielformen und angemessenen Bühnentechnik auch im Vergleich zu den Musiktheatern erörtert. Das Schauspiel sei durch häufigeren Szenenwechsel, geringeren Dekorationsaufwand und eine größere Bedeutung des Vorbühnenbereichs geprägt: „Die Vorbühnenfläche ist bis zur Bühnenvorderkante dramaturgisch nutzbar.“¹⁷⁴ Daher werden hier gute Auftrittsmöglichkeiten von verschiedenen Richtungen und von der Unterbühne empfohlen. Die Portalöffnung soll so groß wie möglich und beweglich gestaltet werden, um eine größtmögliche Verbindung von Vor- und Hauptbühne zu erlauben. Da in Schauspielhäusern das Bühnenbild bei offener Szene ohne Vorhang verwandelt werde, empfehle sich eine schnelle und geräuscharme Bühnenmaschinerie.¹⁷⁵ In der Untermaschinerie seien insofern keine schweren, großflächigen Hubpodien notwendig, sondern kleinteilige Podiumssysteme geeignet. Eine einfache Drehscheibe, eine schrägstellbare Bühnenfläche und Bühnenwagen für ein horizontales Verschiebesystem ergänzen eine angemessene Ausstattung. Diese Empfehlungen werden auch anhand des Schauspielhauses Karl-Marx-Stadt veranschaulicht, das „eine sachliche, die Einheit von Zuschauerraum und Aktionsraum betonende, räumlich-funktionelle Lösung“ darstellt.¹⁷⁶ Die Technik- und Spielgalerien an der linken Seiten- und Rückwand, das Spielpodest auf der Vorbühnenfläche, die schrägstellbare Platte mit eingebauter Drehscheibe in der Hauptspielfläche und die Elemente der Obermaschinerie werden als ausreichende bühnentechnische Mittel für die Umsetzung der angestrebten szenischen Vielfalt bewertet. Die Auswahl verschiedener Kulturbauten belegen die allgemeinen, objektunabhängigen Darstellungen aus den vorherigen Kapiteln als Fallbeispiele aus der Praxis.

Rezeption in *Architektur der DDR*, Fachpublikation der Bauakademie und des Bund der Architekten der DDR 1984

Im September-Heft 1984 von *Architektur der DDR* wird das Schauspielhaus vier Jahre nach seiner Fertigstellung mit einem Beitrag der Architektin Claudia Eisenreich und der Architekturstudentin Karen Baum vorgestellt.¹⁷⁷ Dieses Heft

widmet sich in mehreren Artikeln dem Thema der *Rekonstruktion*, das seit Anfang der 1980er-Jahre in Architektur und Städtebau der DDR zunehmend diskutiert wurde und verschiedene Felder einbezog – insbesondere Quartiers- und Altstadt-Modernisierungen, einzelne Altbauten und historische Konstruktionen wie Fachwerkhäuser. Es wurden zeitgenössische Konzepte zum Umgang mit historischen Bauten und behutsamen Erneuerungen von Raumstrukturen präsentiert; darüber hinaus wurden Debatten zu den internationalen Tendenzen der Postmoderne aufgegriffen. Die *Rekonstruktion* und der Wiederaufbau des Schauspielhauses, in seiner von der Spätmoderne geprägten Sprache, sind hier in den erweiterten Architektur- und Städtebau-Kontext eingebunden.

Der Artikel stellt das Schauspielhaus insbesondere in Bezug auf die funktionellen und konstruktiven Ansätze in deskriptiver Weise dar. Die Raumqualitäten werden in dem Textbeitrag kaum gewürdigt, lassen sich jedoch in den Fotografien und Zeichnungen ablesen. Mit zeichnerischen Darstellungen wird die variable Nutzung des Foyertheaters hervorgehoben. Mit Blick auf das gestalterische Konzept werden die Ablesbarkeit der Funktionen und der sachliche Charakter der Architektur knapp benannt und mit Hinweis auf die Dominanz des Bühnenhauses wird besonderes Augenmerk auf das architektonische Ornament gelenkt: „Das Betonmaßwerk, das vor diese Öffnungen gesetzt wurde, erzielt eine starke plastische Wirkung und ist Hauptelement der Gestaltung.“¹⁷⁸ Relativ ausführlich werden die Werke der bildenden Kunst angeführt, was mit dem Arbeitsschwerpunkt der Autorin als Mitarbeiterin im *Büro Bildende Kunst* Karl-Marx-Stadt korrespondiert.¹⁷⁹

- 1 Vgl. Topfstedt, Thomas: „Die Entwicklung des Städtebaus in der DDR und der Neuaufbau von Chemnitz in den fünfziger und sechziger Jahren“, in: Kulturamt der Stadt Chemnitz (Hg.): *Chemnitz – das Gesicht einer Industriestadt*, Chemnitz 1996, S. 34–41.
- 2 Vgl. Tegtmeyer, Georg: „Die Planung des Zentrums in Karl-Marx-Stadt“, in: *Deutsche Architektur*, H. 10, 1956, S. 466–470. Vgl. N.N.: „Wettbewerb für die städtebauliche Gestaltung des Zentralen Platzes in Karl-Marx-Stadt“, in: *Deutsche Architektur*, H. 5, 1954, S. 202–205.
- 3 Oehme, Werner: „Wie wird sich unsere Stadt entwickeln, damit sie eine moderne Großstadt wird?“, in: Komitee für das Nationale Aufbauwerk Karl-Marx-Stadt (Hg.): *Karl-Marx-Stadt im Aufbau, Plan des Nationalen Aufbauwerkes 1956 der Stadt Karl-Marx-Stadt*, Karl-Marx-Stadt 1956, S. 20 (19–21).
- 4 Vgl. Tegtmeyer: „Die Planung des Zentrums in Karl-Marx-Stadt“, 1956, S. 466–470. Vgl. Stabenow, Jörg: „Stadtfragmente, Planungsspuren. Die Chemnitzer Innenstadt im Wiederaufbau 1946–1959“, in: *Die alte Stadt*, Zeitschrift für Stadtgeschichte, Stadtsoziologie und Denkmalpflege, H. 24, 1997, S. 110–126.
- 5 Hahn, Lothar: „Gestaltung und Aufbau des Stadtzentrums von Karl-Marx-Stadt“, in: *Deutsche Architektur*, H. 8, 1959, S. 365 (362–365).
- 6 Hahn, Lothar: „Gestaltung und Aufbau des Stadtzentrums von Karl-Marx-Stadt“, in: *Deutsche Architektur*, H. 5, 1959, S. 246 (239–246).
- 7 Ebd., S. 239.
- 8 N.N.: „Wettbewerb Zentraler Platz Karl-Marx-Stadt“, in: *Deutsche Architektur*, H. 1, 1961, S. 24 (23–33).
- 9 Vgl. Griebel, Nikolaus: „20 Jahre Karl-Marx-Stadt“, in: *Deutsche Architektur*, H. 8, 1973, S. 457 (456–465).
- 10 Weißer, Rudolf: „Bebauung Zentraler Platz in Karl-Marx-Stadt“, in: *Deutsche Architektur*, H. 7, 1968, S. 396 (396–399).
- 11 Vgl. Nestler, Roland: „Stadtplanung Karl-Marx-Stadt“, in: *Deutsche Architektur*, H. 4, 1966, S. 230–231 (229–232).
- 12 Vgl. Griebel: „20 Jahre Karl-Marx-Stadt“, H. 8, 1973, S. 459.
- 13 Vgl. Rat der Stadt Karl-Marx-Stadt, Abteilung Kultur, Stadtrat Uspchilkat: Schreiben an Sekretariat des Oberbürgermeisters, 7.7.1980. Stadtarchiv Chemnitz: A 0301, Rat der Stadt, 1945–90, Nr. 1653, 1979–80, Bl. 84.
- 14 Peter Koch verließ das Architekturkollektiv 1990 und machte sich als Architekt selbstständig; siehe Kurzbiografie zu Peter Koch im Anhang dieser Publikation.
- 15 Zum Gesamtwerk von Rudolf Weißer (10.10.1910 – 09.2.1981) liegt bisher kein ausführlicher Beitrag vor, sondern vor allem zwei lexikalische Artikel. Für diese Publikation wurden weiterhin Fachzeitschriften und Archivmaterialien ausgewertet sowie Gespräche mit dem Chemnitzer Architekten Peter Koch (*20.4.1937) geführt, der seit 1966 Mitglied im Architekturkollektiv Weißer des VEB Hochbauprojektierung und später sein Nachfolger als Chefarchitekt war. Vgl. Schulz, Klaus-Dieter: „Rudolf Weißer“, in: Barth, Holger/Thomas Topfstedt (Hg.): *Vom Baukünstler zum Komplexprojektanten, Architekten in der DDR*, Erkner 2000, S. 247–248. Vgl. Scheffler, Tanja: „Rudolf Weißer“, in: Beyer, Andreas/Savoy, Benedicte/Tegethoff, Wolf (Hg.): *Allgemeines Künstler-Lexikon, Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, Band 115, Berlin, 2022, S. 411–412.
- 16 Vgl. Weißer, Rudolf: Karteibogen Bund der Architekten der DDR, Bezirksgruppe Karl-Marx-Stadt vom 23.06.1972. (Selbstauskunft zu biografischen Angaben) IRS(Erkner)/Wiss. Samml., Bestand Bund der Architekten der DDR (Rudolf Weißer, B2-7498).
- 17 Vgl. Sächsisches Staatsarchiv (Hg.): 11385 Landesplanungsgemeinschaft Sachsen, (<https://archiv.sachsen.de/archiv/bestand.jsp?oid=03.03.05>, Zugriff am 15.9.2023).
- 18 Vgl. Weißer: Karteibogen Bda DDR, 1972.
- 19 Rudolf Weißer war seit 1950 im volkseigenen Entwurfsbüro Chemnitz/Karl-Marx-Stadt tätig, das innerhalb seiner ersten zehn Jahre mehrfach umbenannt und ausgebaut wurde: Das Zweigbüro Chemnitz des VEB Bauplanung Sachsen wurde am 1.4.1950 von sechs Architekten und Ingenieuren – darunter auch Rudolf Weißer – zur Durchführung von Bauprojektierungen für volkseigene Betriebe und staatliche Verwaltungen in der gesamten Region bzw. im gesamten Bezirk gegründet. Zwischenzeitlich erfolgte die Umbenennung in VEB Landesprojektierungsbüro Sachsen, Zweigstelle Chemnitz und 1951 die Umbenennung in VEB (Z) Projektierung Sachsen, Zweigstelle Chemnitz. Am 1.4.1953 wurde der VEB Kreisentwurfsbüro gegründet, am 1.5.1954 erfolgte die Umbenennung des Betriebs in Entwurfsbüro für Hochbau des Rates des Bezirks Karl-Marx-Stadt und zum 1.4.1959 wurde der Betrieb umbenannt in VEB Hochbauprojektierung Karl-Marx-Stadt. Vgl. Franke, Hermann: „Zehn Jahre erfolgreiches Schaffen“, in: Weißer, Rudolf/VEB Hochbauprojektierung Karl-Marx-Stadt (Hg.): *10 Jahre volkseigenes Entwurfsbüro 1950–1960*, Karl-Marx-Stadt 1960 (o. S.). „Mit Wirkung vom 1. Juli 1968 erfolgte die Bildung des bezirksgeleiteten VE Wohnungsbaukombinat ‚Wilhelm Pieck‘ Karl-Marx-Stadt. Das WBK war Rechtsnachfolger [...] des VEB Hochbauprojektierung Karl-Marx-Stadt. [...] Mit Wirkung vom 1. Oktober 1981 erhielten alle Kombinatbetriebe ihre juristische und ökonomische Selbstständigkeit. Sie firmierten seither unter den Namen VEB Komplexer Wohnungsbau Karl-Marx-Stadt“. (Sächsisches Staatsarchiv (Hg.): 30938 VE Wohnungsbaukombinat ‚Wilhelm Pieck‘ Karl-Marx-Stadt, (https://archiv.sachsen.de/archiv/bestand.jsp?oid=09.06&bestandid=30938&_ptabs=%7B%22%23tab-geschichte%22%3A1%7D#geschichte, Zugriff am 15.9.2023).
- 20 Vgl. Koch: Der Architekt im Gespräch, 9.2.2024.
- 21 Vgl. Weißer, Rudolf: „Grundschule an der Annenstraße in Karl-Marx-Stadt“, in: *Deutsche Architektur*, H. 5, 1954, S. 182–183.
- 22 Vgl. Weißer, Rudolf/VEB Hochbauprojektierung Karl-Marx-Stadt (Hg.): *10 Jahre volkseigenes Entwurfsbüro 1950–1960*, Karl-Marx-Stadt 1960 (o. S.).
- 23 Weißer, Rudolf: „Bauten der Erziehung“, in: Rettig, Heinrich (Hg.): *Ingenieur Taschenbuch Bauwesen, Hochbau, Teil 2 Entwurf*, Band IV, Leipzig 1967, S. 277, (265–308).
- 24 Vgl. Fürst, Dietrich/Keim, Karl-Dieter u. a. (Hg.): *Prämiert und ausgeschieden. Dokumentation eines IRS-Sammlungsbestandes zu Städtebaulichen Wettbewerben in der DDR 1946–1977*, Erkner 1998, S. 33, 42, 49.
- 25 Regierungskanzlei der Deutschen Demokratischen Republik (Hg.): Bekanntmachung der Grundsätze des Städtebaus, in: Ministerialblatt der Deutschen Demokratischen Republik vom 16. September 1950, Nr. 25, S. 153f, (<https://www.bpb.de/themen/nachkriegszeit/wiederaufbau-der-staedte/64346/die-16-grundaetze-des-staedtebaus/>, Zugriff am 15.9.2023).
- 26 Vgl. Weißer, Rudolf: „Karl-Marx-Stadt: Aus dem Wohnungsbau-Normalprogramm 1953, Markt 20/21“, in: *Deutsche Architektur*, H. 2, 1953, S. 296.
- 27 Vgl. Weißer: Karteibogen Bda DDR, 1972. Das Carola-Hotel wurde 2007 abgebrochen.
- 28 Vgl. Beuchel, Karl-Joachim: *Die Stadt mit dem Monument*, 2. Aufl., Chemnitz 2017, S. 59.
- 29 Vgl. Weißer, Rudolf: „Café am Roten Turm in Karl-Marx-Stadt“, in: *Deutsche Architektur*, H. 11, 1959, S. 621–623.
- 30 Vgl. Schunk, Moritz: „Rosenhof Wohnhochhaus“, in: *Deutsche Architektur*, H. 4, 1966, S. 221.
- 31 Vgl. Weißer, Rudolf: „Wohnbauten“, in: Rettig, Heinrich (Hg.): *Ingenieur Taschenbuch Bauwesen, Hochbau, Teil 2 Entwurf*, Band IV, Leipzig 1967, S. 75 (73–110). Dieser Hochhaustypus wurde insgesamt sechsmal in Karl-Marx-Stadt errichtet, neben dem Rosenhof waren weitere Standorte: Promenadenstraße 5 (am Schloßteich), Brückerstraße 2, Bernsdorfer Straße 2, Annaberger Straße 15 (Abbruch um 2006) und Lutherstraße 33 (Abbruch um 2009).
- 32 Vgl. Pester, Walter: „Städtebericht Karl-Marx-Stadt“, in: *Deutsche Architektur*, H. 10, 1962, S. 572 (567–573).
- 33 „Nationalpreis der DDR, II. Klasse für Kunst und Literatur, [...] Für die gestalterische Lösung des Ensembles der Stadthalle und des Interhotels in Karl-Marx-Stadt an das Kollektiv für die Gestaltung des Stadthallenkomplexes Karl-Marx-Stadt: Ing. Hans-Heinrich Förster, Projektierungsverantwortlicher im VE Wohnungsbaukombinat ‚Wilhelm Pieck‘ Karl-Marx-Stadt; Ing. Konrad Reimann, Projektierungsverantwortlicher im VE Wohnungsbaukombinat ‚Wilhelm Pieck‘ Karl-Marx-Stadt; Dr.-Ing. Wladimir Sergejewitsch Rubinow, Bürger der UdSSR, wissenschaftlicher Mitarbeiter im Institut für Kulturbau Berlin; Dipl.-Ing. Rudolf Weißer, Chefarchitekt im VE Wohnungsbaukombinat ‚Wilhelm Pieck‘ Karl-Marx-Stadt; Ing. Karl Wienke, Gartenarchitekt im VE Wohnungsbaukombinat ‚Wilhelm Pieck‘ Karl-Marx-Stadt.“ (N.N.: „Nationalpreis der DDR, II. Klasse für Kunst und Literatur“, in: *Neues Deutschland*, 2.10.1975, S. 3.) Bemerkenswert ist, dass die beiden Architekten Peter Koch und Siegfried Krieger beim Nationalpreis nicht angeführt werden.

- Peter Koch erklärt dies mit Differenzen zwischen den beiden und dem WBK-Direktor; vollständig angegeben ist das Kollektiv im Heft 4 der *Architektur der DDR* von 1975. Vgl. Koch: Der Architekt im Gespräch, 9.2.2024.
- 34 Vgl. Eisenreich, Claudia/Baum, Karen: „Der Wiederaufbau des Schauspielhauses Karl-Marx-Stadt“, in: *Architektur der DDR*, H. 9, 1984, S. 550 (546–550). Angaben zu den Autorinnen: „Dipl.-Ing. Claudia Eisenreich, Architekt BDA/DDR und cand.-ing. Karen Baum, Architekturstudentin“.
- 35 Rudolf Weißer überreichte „die ersten Ergebnisse meiner Bearbeitung gemäß Vertrag vom 1.12.1976 über die Ausarbeitung von Vorschlägen zur Grundkonzeption für den Neubau der Akademie der Künste der DDR.“ (Weißer, Rudolf: Schreiben an Heinz Schnabel, Generaldirektor der Akademie der Künste Berlin vom 29.1.1977. Akademie der Künste Archiv, Baukunst, Akademie der Künste der DDR, Berlin, Neubau am Gendarmenmarkt, Sign. AdK-Bau-DDR 4, Mappe 1, Bl. 1–2).
- 36 Die Briefe von Rudolf Weißer an die Akademie der Künste haben den Briefkopf mit den privaten Kontaktdaten „Architekt BDA/DDR, Dipl.-Ing. Rudolf Weißer Npt. 90 Karl-Marx-Stadt, Hans-Sachs-Straße 35“.
- 37 Vgl. Weißer, Karteibogen Bda DDR, 1972. Der mit Wolfgang Rauda (1907–1971) befreundete Weißer übernahm den Lehrauftrag für Entwerfen und Gebäudelehre an der TH Dresden ein Jahr nachdem Rauda, Professor für Wohnungsbau und Entwerfen an der TH Dresden, die DDR 1958 verlassen hatte.
- 38 Vgl. Weißer, Rudolf: „Wohnbauten“ (S. 73–110), „Bauten der Erziehung“ (S. 265–308), „Bauten der Verwaltung“ (S. 345–378), in: Rettig, Heinrich (Hg.): *Ingenieur Taschenbuch Bauwesen, Hochbau, Teil 2 Entwurf*, Band IV, Leipzig 1967.
- 39 Weißer, Rudolf: „Die Atmosphäre der Stadt“, in: *Deutsche Architektur*, H. 4, 1962, S. 202.
- 40 Weißer, Rudolf: „da'-Umfrage: Was gehört zur schöpferischen Arbeit im Entwurfsprozeß?“, in: *Deutsche Architektur*, H. 9, 1973, S. 517.
- 41 Vgl. Lohse, Sibylle: *Architekturführer DDR. Bezirk Karl-Marx-Stadt*, Berlin 1989, S. 7.
- 42 Flierl, Bruno: *Gebaute DDR: Über Stadtplaner, Architekten und die Macht. Kritische Reflexionen 1990–1997*, Berlin 1998, S. 57.
- 43 Gußmann, Hans: „Ein Jubiläum – 20 Jahre Institut für Kulturbauten“, in: *Bauten der Kultur*, H. 4., 1980, S. 2 (2–3).
- 44 Vgl. Schulz, Klaus-Dieter: „Kurt Hemmerling“, in: Barth, Holger/Topfstedt, Thomas (Hg.): *Vom Baukünstler zum Komplexprojektanten, Architekten in der DDR*, Erkner 2000, S. 105.
- 45 Gußmann: „Ein Jubiläum – 20 Jahre Institut für Kulturbauten“, H. 4., 1980, S. 2.
- 46 Vgl. Raschke, Brigitte: „Waldimir Rubinow“, in: Barth, Holger/Topfstedt, Thomas (Hg.): *Vom Baukünstler zum Komplexprojektanten, Architekten in der DDR*, Erkner 2000, S. 189–190.
- 47 Vgl. Gußmann: „Ein Jubiläum – 20 Jahre Institut für Kulturbauten“, H. 4., 1980, S. 2.
- 48 Vgl. N.N.: „Das Großkulturhaus mit Mehrzwecksaal am Beispiel eines Projekts ‚Haus der sozialistischen Kultur Dresden‘“, in: *Scena. Zeitschrift des Büros für die Technologie kultureller Einrichtungen. Beilage zu Theater der Zeit*, H. 2, 1963, S. 2–11.
- 49 *Scena*, Mitteilungsblatt des Büros/Instituts für Technologie Kultureller Einrichtungen, Berlin, erschienen als Beilage zur Fachzeitschrift *Theater der Zeit*, Nr. 1, 1962 bis Nr. 34, 1976 (in unregelmäßigen Abständen).
- 50 Vgl. Näther, Joachim: „Die Aufgaben des Instituts für Technologie kultureller Einrichtungen“, in: *Scena*, Mitteilungsblatt des Instituts für Technologie Kultureller Einrichtungen Berlin, H. 32, 1974, S. 10–11. Vgl. Barth, Holger: „Joachim Näther“, in: Barth, Holger/Topfstedt, Thomas (Hg.): *Vom Baukünstler zum Komplexprojektanten, Architekten in der DDR*, Erkner 2000, S. 164–166.
- 51 Gußmann: „Ein Jubiläum – 20 Jahre Institut für Kulturbauten“, H. 4., 1980, S. 2.
- 52 Das Institut für Kulturbauten hat die Schriftenreihe *Grundlagen für den Neubau und die Rekonstruktion von Kulturbauten* von 1974 bis 1985 in mehreren Bänden herausgegeben: 1974 Staatliche Allgemeinbibliotheken, 1975 Kulturhäuser und Klubs, 1975 Kulturelle Einrichtungen in gesellschaftlichen Zentren, 1976 Jugendklubs, 1976 Ländliche Klubeinrichtungen, 1977 Filmtheater, 1978 Freilichtspielstätten, 1979 Rekonstruktion von Theatern und 1985 Ateliers für bildende Künstler. Außerdem wurde die Schriftenreihe *Technische Grundlagen für den Neubau und die Rekonstruktion von Kulturbauten* 1980 bis 1982 herausgegeben: Akustik in Kulturbauten 1980 und Bühnentechnik in Kulturbauten 1982.
- 53 Vgl. Gußmann: „Ein Jubiläum – 20 Jahre Institut für Kulturbauten“, H. 4., 1980, S. 3. Vgl. Deutsche Demokratische Republik (Hg.): *Gesetzblatt Teil I, 1975, Nr. 12 vom 11. März 1975: Anordnung über das Institut für Kulturbauten vom 3. Januar 1975*.
- 54 In Nachfolge der Fachzeitschrift *Scena* (1962–1976) wurde *Bauten der Kultur* von 1976 (H. 1) bis 1983 (H. 8) vom Institut für Kulturbauten herausgegeben.
- 55 Gußmann: „Ein Jubiläum – 20 Jahre Institut für Kulturbauten“, H. 4., 1980, S. 3.
- 56 Vgl. Institut für Kulturbauten (Hg.): *Kulturbauten in der Deutschen Demokratischen Republik, Ausstellungskatalog*, Berlin 1982.
- 57 Vgl. Wever, Klaus/Institut für Technologie Kultureller Einrichtungen der DDR Berlin: „Städtische Theater Karl-Marx-Stadt, Neubau Vorbereitungsgebäude [Oper], Schauspielhaus“, Erdgeschoss-Grundriss, 12.7.1974. Stadtarchiv Chemnitz: A 0309, Rat der Stadt, Sign. 20203, 1974.
- 58 Vgl. Wever, Klaus: „Über die Rekonstruktion von Zuschauerräumen“, in: *Scena*, Zeitschrift des Instituts für die Technologie kultureller Einrichtungen, Beilage zu *Theater der Zeit*, H. 5, 1964, S. 2–11. Vgl. Wever, Klaus: „Ein neues Saalprinzip für kleine Kulturhäuser“, in: *Scena*, Zeitschrift des Instituts für die Technologie kultureller Einrichtungen, Beilage zu *Theater der Zeit*, H. 7, 1965, S. 2–13. Vgl. Wever, Klaus: „Szenische Funktion des Mehrzwecksaales. Der Mehrzwecksaal – Notlösung oder neue Qualität“, (Teil des Kollektiv-Beitrags zum 2. Kongress der OISTT in Prag 1971, in: *Scena*, Mitteilungsblatt des Instituts für Technologie Kultureller Einrichtungen, Beilage zu *Theater der Zeit*, H. 26, 1971, S. 2–4).
- 59 Vgl. Wever, Klaus: „Das Theater als Funktionskomplex“, in: *Scena*, Zeitschrift des Instituts für die Technologie kultureller Einrichtungen, Beilage zu *Theater der Zeit*, H. 8, 1965, S. 2–11. Vgl. Wever, Klaus: *Bauliche Forderungen des dialektischen Theaters*, Hochschulschrift der Technischen Universität Dresden, Fakultät für Bauwesen, Dissertation vom 18. Januar 1965, Dresden 1965.
- 60 Vgl. Albert, Peter/Institut für Kulturbauten DDR Berlin: „Städtische Theater Karl-Marx-Stadt, Funktionsgebäude [Oper], Schauspielhaus, Puppentheater, Studie für den Neubau“, Erdgeschoss-Plan, 23.6.1976. Stadtarchiv Chemnitz: F 0204, Städtische Theater, Nr. 14401, 1977–79, Sign. 14404, Nr. 8.413.
- 61 Rat der Stadt Karl-Marx-Stadt, Abteilung Kultur, StadtbauDirektor: Vorlage für das Sekretariat der SED Stadtleitung von K.M.Stadt vom 9.5.1977, Information über den Fortgang des Aufbaues Schauspielhaus und Einschätzung der Vorbereitungsmaßnahmen zur Rekonstruktion Opernhaus. Stadtarchiv Chemnitz: A 0301, Rat der Stadt, Sign. 2088, S. 1–7.
- 62 Vgl. Richter, Juliane: „Durchmischung und Dynamik: Die Chemnitzer Stadthalle und ihre polyvalenten Räume“, in: Büscher, Barbara/Menting, Annette (Hg.) *MAP Media – Archive – Performance #10*, 2019, (<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:14-qucosa2-755260>, Zugriff am 30.8.2021). Insbesondere zur Planung des Haus der Kultur und Wissenschaften 1961/1962.
- 63 Vgl. Meyer, Christine: *Kulturpaläste und Stadthallen der DDR. Anspruch und Realität einer Bauaufgabe*, Hamburg 2005, S. 105–107.
- 64 Vgl. Weißer: „Bebauung Zentraler Platz in Karl-Marx-Stadt“, H. 7, 1968, S. 396. In dem Artikel wird Juni 1966 als Zeitpunkt für die Aufgabenstellung durch den Rat der Stadt benannt, die Auswertung der Pläne und Dokumente ergibt, dass Weißer bereits seit 1965 den Entwurf erarbeitetete.
- 65 Auf die Einflüsse und internationalen Tendenzen des Dreieckrasters beim Veranstaltungsbau in den 1960er-Jahren verweist Peter Koch; unter anderem entstand 1961–1968 mit dem Theater-Neubau in St. Gallen eine Architektur des Brutalismus vom Zürcher Büro Cramer Jaray Paillard, die auf einem hexagonalen Ordnungsprinzip basiert. Vgl. Koch: Der Architekt im Gespräch, 9.2.2024.
- Vgl. Koch, Peter: „Vorbereitung und Entstehung des Komplexes Stadthalle / Hotel Kongress Mercure“, Verschriftlichung des Vortrags zum Symposium Revisited – Chemnitzer Architekten kommentieren ihre Werke der Henry van de Velde Gesellschaft Sachsen e. V. am 27.–28.9.2008 in Chemnitz, (http://www.urbanes-chemnitz.de/gfx/bibo/hvdv_revis_vortrag_koch.pdf, Zugriff am 1.8.2024).

- 66 Hirschmann/Weißer: Vorlage für die Sitzung des Rates des Bezirks und des Rates der Stadt am 29. März 1967, vom 20.3.1967, S. 1–12. Stadtarchiv Chemnitz: Rat der Stadt 1945–90, Nr. 15713, 1966–67. Vgl. Weißer: „Bebauung Zentraler Platz in Karl-Marx-Stadt“, H. 7, 1968, S. 397; wortgleiche Entwurfseläuterungen.
- 67 Rubinow, Wladimir: „Einschätzung der Programmgrundlagen und der vorhandenen zeichnerischen Unterlagen für das Haus der sozialistischen Kultur, Karl-Marx-Stadt“, 27.1.1966, Funktionsschema mit Bildunterschrift. Stadtarchiv Chemnitz: Rat der Stadt 1945–90, Nr. 16145, 1962–65, (Bl. 11.1).
- 68 Hirschmann/Weißer: Vorlage für die Sitzung, 20.3.1967, S. 6–7.
- 69 Vgl. VEB Hochbauprojektierung (Hg.): Zuarbeit zur Technisch-ökonomischen Zielstellung Stadthalle und Interhotel, 15.02.1967. Stadtarchiv Chemnitz: Rat der Stadt 1945–90, Nr. 15713, 1966–67, Bl. 129–138.
- 70 Hirschmann/Weißer: Vorlage für die Sitzung, 20.3.1967, S. 10.
- 71 Ebd. Weiter heißt es, dass ein Zustand restauriert werden solle, der 1965/66 durch Weimarer Varianten gegeben war. Offensichtlich stand hinter der Skepsis des Ministeriums ein Richtungsstreit zu den Konzeptionen aus Weimar und aus Karl-Marx-Stadt.
- 72 „Autorenkollektiv Architektur: Rudolf Weißer, Hauptverantwortlicher für Entwurf und Gestaltung / Hans Förster, Objektverantwortlicher für Hotel / Konrad Reimann, Peter Koch, Siegfried Krieger, Objektverantwortlicher für Stadthalle / Karl Wienke, Freiflächengestaltung und Troparium / Dr. W. Rubinow, Institut für Technologie kultureller Einrichtungen“. (Weißer, Rudolf: „Stadthalle und Interhotel ‚Kongress‘ in Karl-Marx-Stadt“, in: *Deutsche Architektur*, H. 4, 1975, S. 226; 226–239).
- 73 Weißer: „Bebauung Zentraler Platz in Karl-Marx-Stadt“, H. 7, 1968, S. 398.
- 74 Weißer: „Stadthalle und Interhotel ‚Kongress‘ in Karl-Marx-Stadt“, H. 4, 1975, S. 231.
- 75 „Die Nord-Ost-Ecke war Teil des Flachbaus. Ich [Peter Koch] sagte, Herr Weißer, das können wir so nicht machen, wir müssen hier einen Höhenakzent schaffen. Dann habe ich ein Modell gebaut und er sagte: Sie haben schon Recht. Wir haben mit der Stadt gesprochen und sie übernahm eine Sonderfinanzierung, indem dort der Klub der Intelligenz geplant wurde.“ (Koch: Der Architekt im Gespräch, 09.02.2024).
- 76 Vgl. Reuschel, Christa: *Kunst in Karl-Marx-Stadt: Architektur, Plastik, Malerei, Formgestaltung und Kunsthandwerk im Stadtbild*, hg. vom Büro Bildende Kunst beim Rat der Stadt Karl-Marx-Stadt, Chemnitz, 1978, S. 28.
- 77 Weißer: „Stadthalle und Interhotel ‚Kongress‘ in Karl-Marx-Stadt“, H. 4, 1975, S. 231.
- 78 Ebd., S. 232.
- 79 Zunächst war an eine Arbeit des mexikanischen Künstlers David Alfaro Siqueiros (1896–1974) gedacht, die allerdings einen zu hohen Valuta-Betrag erfordert hätte. Vgl. Koch: Der Architekt im Gespräch, 9.2.2024.
- 80 Die Plastik *Wissenschaft als Produktivkraft* von Wieland Förster wurde nach der Hotelmodernisierung Mitte der 1990er-Jahre vor der drohenden Entsorgung auf Veranlassung von Peter Koch gerettet und im Stadthallenpark aufgestellt. Vgl. Koch: Der Architekt im Gespräch, 9.2.2024.
- 81 Hirschmann/Weißer: Vorlage für die Sitzung, 20.3.1967, S. 8.
- 82 VEB Hochbauprojektierung: Zuarbeit zur Technisch-ökonomischen Zielstellung Stadthalle und Interhotel, 15.02.1967, Bl. 133.
- 83 Weißer: „Stadthalle und Interhotel ‚Kongress‘ in Karl-Marx-Stadt“, H. 4, 1975, S. 231.
- 84 Vgl. Flierl: *Gebaute DDR*, 1998, S. 112.
- 85 Rubinow, Wladimir: „Die Stadthalle Karl-Marx-Stadt. Die Lösung der Gesamtanlage“, in: *Bauten der Kultur*, H. 1, 1976, S. 17 (16–28).
- 86 Rubinow, Wladimir: „Flexibilität des Mehrzwecksaales. Der Mehrzwecksaal – Notlösung oder neue Qualität“ (Teil des Kollektiv-Beitrags zum 2. Kongress der OISTT in Prag 1971), in: *Scena*, Mitteilungsblatt des Instituts für Technologie kultureller Einrichtungen, Beilage zu *Theater der Zeit*, H. 26, 1971, S. 5 (4–6).
- 87 Rubinow: „Die Stadthalle Karl-Marx-Stadt“, H. 1, 1976, S. 17.
- 88 Ebd., S. 18.
- 89 VEB Hochbauprojektierung: Zuarbeit zur Technisch-Ökonomische Zielstellung Stadthalle und Interhotel, 15.02.1967, Bl. 132–133.
- 90 Weißer: „Bebauung Zentraler Platz in Karl-Marx-Stadt“, H. 7, 1968, S. 398.
- 91 Vgl. Flierl: *Gebaute DDR*, 1998, S. 109.
- 92 Vgl. Andersen, W./Waurly, Waltraud/u. a.: „Gutachten über die Technisch-Ökonomische Zielstellung für das Investitionsvorhaben Stadthalle und Interhotel am Zentralen Platz in Karl-Marx-Stadt, Block 82, Teilobjekt Stadthalle“, 7.3.1967. Stadtarchiv Chemnitz: Rat der Stadt 1945–90, Nr. 15713, 1966–67.
Vgl. Andersen, W.: Protokoll über die Abschlussitzung der Expertengruppe „Begutachtung TÖZ Stadthalle Karl-Marx-Stadt“, 7.3.1967. Stadtarchiv Chemnitz: Rat der Stadt 1945–90, Nr. 15713, 1966–67.
- 93 Vgl. Menting, Annette: „Ost-Moderne: Die Standardisierung verhandeln. Architektur und Städtebau der 1960er- bis 1980er-Jahre in Chemnitz, Dresden, Leipzig“, in: Menting, Annette/Prigge, Walter (Hg.): *Moderne Sachsen. Experimentelle Gestaltung in der Tradition Bauhaus*, Leipzig 2019, S. 118–125.
- 94 Landesamt für Denkmalpflege Sachsen (Hg.): Kulturdenkmale in Sachsen, Denkmalliste, Objekt Dok.-Nr. 09202215, Chemnitz, Theaterstraße 3, Stadthallenensemble, Hotelhochhaus und Stadthallenpark (https://denkmalliste.denkmalpflege.sachsen.de/Gast/Denkmalliste_Sachsen.aspx, Zugriff am 8.2.2022).
- 95 Vgl. Städtische Theater Karl-Marx-Stadt, Technische Leitung, Schettler: Anlage 1 Offene Probleme bzw. zu erwartende Beauftragungen beim Wiederaufbau des Schauspielhauses vom 11.5.1976. Stadtarchiv Chemnitz: A 0301, Rat der Stadt, Sign. 25304, S. 1–2.
- 96 Vgl. Rat der Stadt Karl-Marx-Stadt, Stadtbau- und Theaterdirektor Gundermann: Wiederaufbau Schauspielhaus vom 2.6.1976. Stadtarchiv Chemnitz: A 0301, Rat der Stadt, Sign. 2088, S. 217–219.
- 97 Rat der Stadt Karl-Marx-Stadt, Abteilung Kultur, Raschkowski: Schreiben an den Oberbürgermeister vom 16.6.1976. Hinweise für die mündliche Berichterstattung im Sekretariat der SED-Stadtleitung am 18.6.1976 zum Problem „Wiederherstellung Teilrekonstruktion des Schauspielhauses Karl-Marx-Stadt“. Stadtarchiv Chemnitz: A 0301, Rat der Stadt, Sign. 2088, S. 226–227.
- 98 Rat der Stadt Karl-Marx-Stadt, Abteilung Kultur, Schreiben an den Oberbürgermeister, 16.6.1976, S. 226–227.
- 99 Vgl. Rat der Stadt Karl-Marx-Stadt, Abteilung Kultur: Beschlussvorlage für den Rat der Stadt, Sitz. 19.8.1976, Erweiterte Aufgabenstellung zur Wiederaufbau und Teilrekonstruktion des Schauspielhauses Karl-Marx-Stadt. Stadtarchiv Chemnitz: F 0204, Städtische Theater, Sign. 14397, S. 0–17.
- 100 Vgl. Rat der Stadt Karl-Marx-Stadt, Abteilung Kultur, Raschkowski: Schreiben an den 1. Stellv. des Oberbürgermeisters vom 24.9.1976. Stadtarchiv Chemnitz: A 0301, Rat der Stadt, Sign. 25304.
- 101 Vgl. Städtische Theater Karl-Marx-Stadt, Waurly (Ökonom. Direktor) und Schettler (Techn. Direktor): Wiederherstellung und Teilrekonstruktion des Schauspielhauses bis zum 31.7.1977, Bericht vom 31.5.1976. Stadtarchiv Chemnitz: A 0301, Rat der Stadt, Sign. 2088, S. 252–260.
- 102 N.N.: Informationsvorlage zur Erweiterten Aufgabenstellung zur Wiederaufbau und Teilrekonstruktion des Schauspielhauses Karl-Marx-Stadt (ohne Datierung des Dokuments). Stadtarchiv Chemnitz: F 0204, Städtische Theater, PE 2077, S. 71–87.
- 103 Rat der Stadt Karl-Marx-Stadt, Abteilung Kultur, Vorlage für das Sekretariat der SED Stadtleitung, 9.5.1977, S. 1–7.
- 104 Vgl. Rat der Stadt Karl-Marx-Stadt, Abteilung Kultur, Stadtrat Uschpilkat: Information zum Bauablauf vom 8.6.1979. Stadtarchiv Chemnitz: A 0301, Rat der Stadt, Sign. 2088, S. 129–131.

- 105 Rat der Stadt Karl-Marx-Stadt, Abteilung Kultur: Fakten zum wiederaufgebauten und rekonstruierten Schauspielhaus Karl-Marx-Stadt vom 30.9.1980. Stadtarchiv Chemnitz: A 0301, Rat der Stadt, Sign. 01653, S. 41–48.
- 106 Rat der Stadt Karl-Marx-Stadt, Stadtbaudirektor Gundermann: Information über den Stand des Wiederaufbaues am Objekt Schauspielhaus Karl-Marx-Stadt vom 30.9.1976. Stadtarchiv Chemnitz: A 0301 Rat der Stadt, Sign. 2088, S. 187–190.
- 107 Rat der Stadt Karl-Marx-Stadt, Abteilung Kultur, Raschkowski: Schreiben an den Oberbürgermeister vom 9.9.1976. Stadtarchiv Chemnitz: A 0301, Rat der Stadt, Sign. 25304.
- 108 Rat der Stadt Karl-Marx-Stadt, Stadtbaudirektor, Information über den Stand des Wiederaufbaues, 30.9.1976, S. 187–190.
- 109 Rat der Stadt Karl-Marx-Stadt, Abteilung Kultur, Vorlage für das Sekretariat der SED Stadtleitung, 9.5.1977, S. 1–7.
- 110 Rat der Stadt Karl-Marx-Stadt, Beschlussvorlage Erweiterte Aufgabenstellung, 19.8.1976, S. 5–6.
- 111 Ebd., S. 6.
- 112 Vgl. Wever: „Das Theater als Funktionskomplex“, H. 8, 1965, S. 2–11.
- 113 Hartwig Albiro im Gespräch, Kapitel 7.1 dieser Publikation.
- 114 Ebd.
- 115 Vgl. Näther, Joachim/Albert, Peter /Autorenkollektiv (Hg.): *Rekonstruktion von Theatern. Grundlagen für den Neubau und die Rekonstruktion von Kulturbauten*, Schriftenreihe des Instituts für Kulturbauten DDR Berlin, Band 8, 1979, S. 21.
- 116 Städtische Theater Karl-Marx-Stadt, Waury/Schettler, Wiederherstellung und Teilrekonstruktion des Schauspielhauses, 31.5.1976, S. 252–260.
- 117 Ebd.
- 118 Ebd.
- 119 Ebd.
- 120 Vgl. Rat der Stadt Karl-Marx-Stadt, Beschlussvorlage Erweiterte Aufgabenstellung, 19.8.1976, S. 0–17.
- 121 Rat der Stadt Karl-Marx-Stadt: Informationsvorlage für den 3.3.1977 – betrifft „Wiederaufbau und Teilrekonstruktion Schauspielhaus“ (ohne Datierung). Stadtarchiv Chemnitz: F 0204, Städtische Theater, Sign. 14397, S. 1–7.
- 122 Ebd.
- 123 Ebd.
- 124 Ministerium für Kultur Berlin, Gutachterstelle für Investitionen, Götsch: Stellungnahme zu den vorliegenden Vorbereitungs- und Durchführungsunterlagen für den Wiederaufbau und die Teilrekonstruktion des Schauspielhauses Karl-Marx-Stadt. vom 15.4.1977, S. 1–5. Stadtarchiv Chemnitz: F 0204, Städtische Theater, Sign. 14397, Mai 1976 bis Juli 1977.
- 125 Ministerium für Kultur Berlin, Gutachterstelle für Investitionen, 15.4.1977, S. 1–5.
- 126 Rat der Stadt Karl-Marx-Stadt, Abteilung Kultur, Fakten, 30.9.1980, S. 41–48.
- 127 Rat der Stadt Karl-Marx-Stadt, Abteilung Kultur: 2. Zwischenbericht Komplex Schauspielhaus vom 12.5.1976. Stadtarchiv Chemnitz: A 0301, Rat der Stadt, Sign. 25304.
- 128 Städtische Theater Karl-Marx-Stadt, Waury/Schettler, Wiederherstellung und Teilrekonstruktion des Schauspielhauses, 31.5.1976, S. 252–260.
- 129 Ebd.
- 130 Vgl. Näther/Albert/Autorenkollektiv: *Rekonstruktion von Theatern*, 1979, S. 17–22.
- 131 Rat der Stadt Karl-Marx-Stadt, Beschlussvorlage Erweiterte Aufgabenstellung, 19.8.1976, S. 0–17.
- 132 Rat der Stadt Karl-Marx-Stadt, Informationsvorlage für den 3.3.1977, S. 1–7.
- 133 Vgl. Ministerium für Kultur Berlin, Gutachterstelle für Investitionen, 15.4.1977, S. 1–5.
- 134 Vgl. Rat der Stadt Karl-Marx-Stadt, Abteilung Kultur, Fakten, 30.9.1980, S. 41–48.
- 135 Hartwig Albiro im Gespräch, Kapitel 7.1 dieser Publikation.
- 136 „Vor dem Brand hatte das Objekt eine umbauten Raum von 11.000 m³, nach der Eröffnung sind es 29.000 m³.“ Rat der Stadt Karl-Marx-Stadt, Abteilung Kultur, Fakten, 30.9.1980, S. 41–48.
- 137 Ministerium für Kultur Berlin, Gutachterstelle für Investitionen, 15.4.1977, S. 1–5.
- 138 Die Bühne im alten Haus war mit einem Podest, einer Portalgröße von 5,80 Meter mal 3,60 Meter sowie einem U-förmigen Bühnenumgang sehr einfach ausgestattet. Vgl. Schettler, Gerhard: „Kulturelles Ereignis 1980 – Eröffnung des neuen Schauspielhauses, Wiederaufbau und Rekonstruktion des Schauspielhauses Karl-Marx-Stadt“, in: Rat des Bezirks Karl-Marx-Stadt, Abteilung Kultur (Hg.): *Karl-Marx-Städter Almanach 1981*, H. 1, 1981, S. 23–26.
- 139 Vgl. Näther/Albert/Autorenkollektiv: *Rekonstruktion von Theatern*, 1979, S. 50.
- 140 Vgl. Rat der Stadt Karl-Marx-Stadt, Abteilung Kultur, Fakten, 30.9.1980, S. 41–48.
- 141 Hartwig Albiro im Gespräch, Kapitel 7.1 dieser Publikation.
- 142 Ebd.
- 143 Bräutigam, Ralf/Sonnenberg, Jürgen /Zimmermann, Michael (Hg.): *Bühnentechnik, Technische Grundlagen für den Neubau und die Rekonstruktion von Kulturbauten*, Schriftenreihe des Instituts für Kulturbauten, Berlin 1982, S. 97.
- 144 Rat der Stadt Karl-Marx-Stadt, Abteilung Kultur, Fakten, 30.9.1980, S. 41–48.
- 145 Vgl. Städtische Theater Karl-Marx-Stadt, Waury/Schettler: Wiederherstellung und Teilrekonstruktion des Schauspielhauses, Bericht vom 31.5.1976, S. 253.
- 146 Hartwig Albiro im Gespräch, Kapitel 7.1 dieser Publikation.
- 147 Vgl. Ebd.
- 148 Albert/Bräutigam/Franke: „Der Wiederaufbau des Schauspielhauses in Karl-Marx-Stadt“, 1978, S. 19.
- 149 Zum Entwurf der Eingangssituation fand ein Austausch zwischen Rudolf Weißer und Peter Koch statt: „Er war schon angefangen. Und ich habe gesagt: Machen Sie die Wände doch wie eine Kulisse um den kleinen Vorplatz, da könnte man vielleicht später sogar mal einen Anbau, ein Café, anschließen. Da hat er das Modell gebaut und meinte, das können wir so machen.“ Vgl. Koch: Der Architekt im Gespräch, 9.2.2024.
- 150 Bräutigam/Sonnenberg/Zimmermann: *Bühnentechnik*, 1982, S. 16.
- 151 Hartwig Albiro im Gespräch, Kapitel 7.1 dieser Publikation.
- 152 Huhn, Dietmar: Telefonat mit der Autorin am 9.5.2022, unveröffentlichte Transkription.

- 153 Die Einführung der Gleitbauweise, die bei der Stadthalle und später auch beim Schauspielhaus zum Einsatz kam, erklärt Peter Koch im Kontext mehrerer nicht-realisierten Kulturhaus-Projekte in der DDR: „Wenn hier nicht schnell etwas entsteht, dann stirbt das Projekt [Stadthalle]. Wir sind auf die Idee gekommen, die Gleitbaufirma der DDR in Karl-Marx-Stadt einzubinden, den VEB Industriebau Bau- und Montagekombinat Süd, die haben in der ganzen DDR die Silos und Kühltürme gebaut, das entsprach zugleich den Forderungen nach industriellem Bauen.“ Vgl. Koch: Der Architekt im Gespräch, 9.2.2024.
- 154 Vgl. Weißer, Rudolf: Schreiben an Rat der Stadt Karl-Marx-Stadt, Stadtrat Uschpilkat vom 17.11.1979. Stadtarchiv Chemnitz: A 0301, Rat der Stadt, Sign. 2088, S. 82–83.
- 155 Rat der Stadt Karl-Marx-Stadt, Abteilung Kultur, Fakten, 30.9.1980, S. 41–48.
- 156 Vgl. Reuschel: *Kunst in Karl-Marx-Stadt*, 1978, S. 91, 93.
- 157 Vgl. Rat der Stadt Karl-Marx-Stadt, Abteilung Kultur, Fakten, 30.9.1980, S. 41–48. Vgl. Rat der Stadt Karl-Marx-Stadt, Büro Bildende Kunst: Wiederaufbau Schauspielhaus Karl-Marx-Stadt, Bildkünstlerische Gestaltungen aus Mitteln des Kulturfonds der DDR, Liste des Kaufes bzw. der in Auftrag gegebenen Werke einschl. Planung der finanziellen Fonds 1979. Stadtarchiv Chemnitz: A 0316, Rat der Stadt, Sign. 12288, S. 14–16.
- 158 Vgl. Reuschel: *Kunst in Karl-Marx-Stadt*, 1978, Abb. 85.
- 159 Die Bronze-Plastik *Puppenspielerin* (1980) von Leonore Machner-Höpfner verschwand im Oktober 2014 und ihr Verbleib ist seither unbekannt; auch der Verbleib der Holz-Plastik Paar von Harald Stephan ist unbekannt.
- 160 Die symbolhafte Aufbaueramik von Volker Döring steht im Gartenhof; vermutlich wurde sie beim Anbau des Theaterclubs anders positioniert und erscheint heute hinter Sträuchern eher pragmatisch abgestellt.
- 161 Ursprünglich stand die Bronze-Plastik *Zwei Seiten des Menschen* von Rüdiger Wilfroth im Foyer; inzwischen ist sie im Gartenhof aufgestellt. Im Fenster des früheren Imbissraums war eine Textilgestaltung von Thomas Feldmann eingebracht, sie wurde vermutlich im Rahmen des Einbaus der Kleinen Bühne deinstalliert.
- 162 Vgl. Linzer, Martin: „Karl-Marx-Stadt: Schauspielhaus wiedereröffnet“, in: *Theater der Zeit*, H. 12, 1980, S. 73. Vgl. Linzer, Martin: „Karl-Marx-Stadt: Einheit in der Vielfalt, Zur Eröffnung des neuen Schauspielhauses in Karl-Marx-Stadt“, in: *Theater der Zeit*, H. 1, 1981, S. 10.
- 163 Näther/Albert/Autorenkollektiv: *Rekonstruktion von Theatern*, 1979, S. 14–15.
- 164 Ebd. S. 25.
- 165 Ministerium für Bauwesen DDR (Hg.): „Richtlinie Nr. 2 über die Weiterentwicklung der Hauptauftragnehmerschaft auf dem Gebiet der Baureparaturen vom 8. Dezember 1971“, in: Kabus, Günther: *Komplexe Rekonstruktion von Altbaugebieten*, Schriftenreihe der Bauforschung, Nr. 43. Reihe Städtebau und Architektur, Berlin 1973, S. 129.
- 166 Vgl. Albert/Bräutigam/Franke: „Der Wiederaufbau des Schauspielhauses in Karl-Marx-Stadt“, 1978, S. 16–19.
- 167 Vgl. Institut für Kulturbauten (Hg.): *Bauten der Kultur*, H. 4, 1980 (Titelbild).
- 168 Näther/Albert/Autorenkollektiv: *Rekonstruktion von Theatern*, 1979, S. 8.
- 169 Ebd. S. 13.
- 170 Ebd. 14.
- 171 Ebd. S. 14–15.
- 172 Bräutigam/Sonnenberg/Zimmermann, *Bühnentechnik*, 1982, S. 77.
- 173 Ebd.
- 174 Ebd. S. 90–92.
- 175 Vgl. Ebd.
- 176 Ebd., S. 97–99.
- 177 Vgl. Eisenreich/Baum: „Der Wiederaufbau des Schauspielhauses Karl-Marx-Stadt“, 1984, S. 550.
- 178 Ebd.
- 179 Vgl. Eisenreich, Claudia: „Vita, Dr. Claudia Eisenreich“, (<https://claudia-eisenreich.jimdoweb.com/vita/>, Zugriff am 1.8.2024).

4 Fotografische Erkundungen

4.1 Exkurs: Stadthalle und Interhotel

Fotografien von Juliane Henrich (Bild 64–68, 71–74, 76–77) und Louis Volkmann (Bild 69, 70, 75)

4.2 Schauspielhaus Chemnitz

Fotografien von Louis Volkmann (Bild 78–84, 89–118) und Juliane Henrich (Bild 85–88)

4.3 Interim III: Schauspiel und Figurentheater im Spinnbau

Fotografien von Louis Volkmann (Bild 119–123)

- 64 Seite 82: Beton-Skulptur *Würde des Menschen* von Gerd Jaeger und Durchbruchplastik aus Betonformsteinen von Hubert Schiefelbein am Großen Saal, 2020
- 65 Seite 83: Stadthalle und Hotelhochhaus am Stadthallenpark Chemnitz, Zustand 2020
- 66 Seite 84: Foyer-Glasfassade der Stadthalle, 2020
- 67 Seite 85: Südlicher Eingang der Stadthalle mit Türgestaltung (Schmiedestäbe auf Edelstahl) von Achim Kühn, 2020
- 68 Seite 86: Eingangsfoyer mit Treppenanlage zur Garderoben- und zur Foyer-Ebene, 2020
- 69 Seite 87: Wandbild *Befreiung der Wissenschaft durch die sozialistische Revolution* von Horst Zickelbein im Eingangsfoyer, 2021
- 70 Seite 88: Betonstrukturwände von Hans Brockhage an den Außenwänden des Großen Saals, 2021
- 71 Seite 89: Blick durch das Glasdach des Tropariums in der Stadthalle zum Hotelhochhaus, 2020
- 72 Seite 90: Großer Saal der Stadthalle, Blick zur Bühne, 2020
- 73 Seite 91: Großer Saal der Stadthalle, Blick in den Zuschauerraum, 2020
- 74 Seite 92: Kleiner Saal der Stadthalle, 2020
- 75 Seite 93: Nordseite der Stadthalle nach Umbau des Congresscenters, Architekten Peter Koch und studioinges, Zustand 2021
- 76 Seite 94: Brunnenanlage im Stadthallenpark vor dem Hauptfoyer Stadthalle, 2020
- 77 Seite 95: Blick von der Stadthalle auf das Karl-Marx-Monument, 2020























SCENTER

CARL LINDE CENTER FOR APPLIED SCIENCES







Informational sign with text and graphics.

Informational sign with text and graphics.

Schauspielhaus

SCHAUSPIEL

Informational sign with text: "JETZT IM SPINNEAU"





CHEMNITZ



SCH

SP

NUP



OST



78 Seiten 96/97: Schauspielhaus mit Zuwegung von der Zieschestraße, im Vordergrund die Bronzeskulptur *Ringende* von Siegfried Krepp, 2023

79 Seiten 98: Schauspielhaus mit Kolonnaden zum Haupteingang, 2023



80 Vorplatz am Schauspielhaus mit Einfassung durch geschwungene Porphyrr-Wände und mit Akzentuierung durch die Bronzeskulptur *Sinnende* von Sabina Grzimek, 2023



Schauspielhaus



81 Seite 100: Schauspielhaus mit geschlossenen Foyerfassaden und Durchgang zum Vorplatz, 2023

82 Seite 101: Foyerfassaden des Schauspielhauses im Übergang zum Bau des Altenpflgeheims, 2023





83 Seite 102: Schauspielhaus mit formfolgenden Kolonnaden aus Stahlstützen und Betondach, 2023

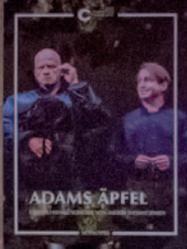
84 Seite 103: Vorplatz am Schauspielhaus, 2023



- 85 Seite 104: Bronzeskulptur *Liebesnest* von Volker Beier vor dem Haupteingang zum Schauspielhaus, 2020
- 86 Seite 105: Haupteingang mit Glas-Bronzeeloxal-Türen und Bronze-Handhaben *Komödie und Tragödie* von Achim Kühn, 2020
- 87 Seiten 106/107: Hauptfoyer des Schauspielhauses mit Foyerbühne, Kleiner Bühne und Übergang zum Garderoben- und Ausstellungsfoyer, 2020
- 88 Seite 108: Kleine Bühne im Hauptfoyer mit Massivsockel und Glaswänden, 2020
- 89 Seite 109 oben: Garderoben- und Ausstellungsfoyer mit Bronzestruktur-Säulen von Achim Kühn, 2023
- 90 Seite 109 unten: Blick vom Garderoben- und Ausstellungsfoyer auf die Saalrückwand, 2023
- 91 Seiten 110/111: Große Bühne mit *Chemnitzer Ecke* im Übergang zum Spielrang, 2023



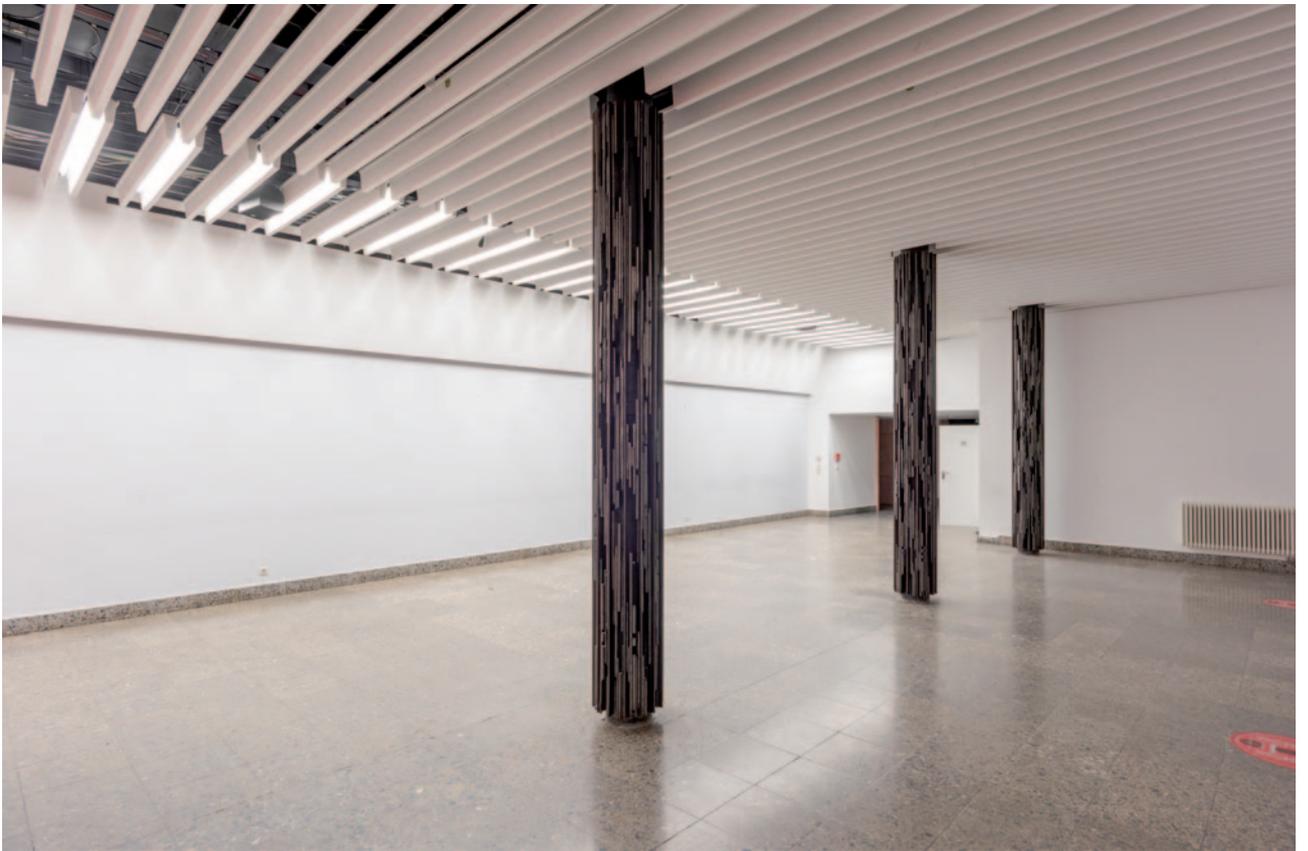
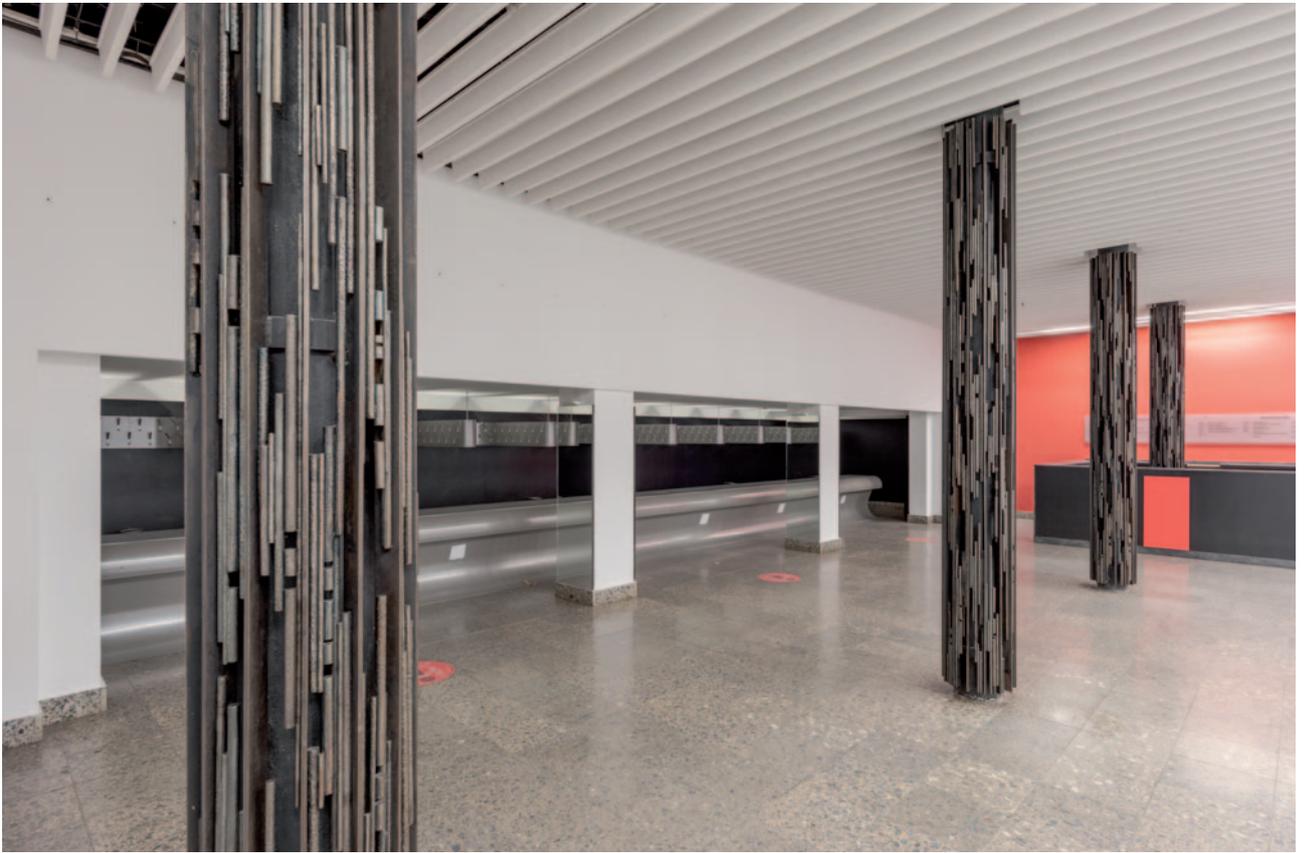




LAUREN
THEATER
AS THE BUNNIE

WC
Garten











92 Übergang vom Publikums- zum Bühnenbereich: Vorbühne, Portal mit Führungsschicht für Eisernen Vorhang und Spielvorhang, Hauptbühne, 2023



93 Seite 113: Blick von der Arbeitsgalerie in Höhe von acht Metern auf die Hinterbühne und rechte Bühnenseite mit Zugeinrichtungen, 2023

94 Seiten 114/115: Schnürboden auf Höhe von 17,6 Metern im Bühnenturm, 2023

95 Seiten 116/117: Blick von der Hauptbühne auf das Bühnenportal mit beidseitigen Portaltürmen und doppelstöckiger Portalbeleuchtungsbrücke, 2023











96 Unterbühne mit Drehscheibe und Hubmaschinerie für die bis zu 5,7 Prozent schrägstellbare Bühnenfläche, 2023



- 97 Seite 119: Blick von der Hauptbühne zum kleinen Eisernen Vorhang mit integrierter Tür zur Seitenbühne, 2023
- 98 Seite 120 oben: Blick von der Seitenbühne zum kleinen Eisernen Vorhang, 2023
- 99 Seite 120 unten: Seitenbühne mit Magazingang und Verbindungstür zur Vorbühne und zum Seitenfoyer, 2023
- 100 Seite 121 oben: Blick vom Magazinbereich zum großen Liefertor, 2023
- 101 Seite 121 unten: Liefertor und neue Hebebühne, 2023







102 Ostflügel, Studiobühne mit sichtbarer Bühnentechnik an Decke und Wänden, 2023



103 Seite 123: Ostflügel, Studiobühne als Black Box mit schwarz beschichteten Fenstern der ehemaligen Probebühne, 2023

104 Seite 124: Treppenhaus und Eingang zum Ostflügel, 2023

105 Seite 125 oben: Gartenhof mit Bronzeskulptur *Zwei Seiten des Menschen* von Rüdiger Wilfroth, 2023

106 Seite 125 unten: Schauspielhaus und Altenpflegeheim, 2023







107 Blick auf den Ostflügel, den Magazinbereich und das Altenpflegeheim, 2023



- 108 Seite 127: Ostflügel und neue Hebebühne vor dem Magazinbereich, 2023
- 109 Seiten 128/129: Gartenhof des Schauspielhauses mit dem Anbau des Theaterclubs, 2023
- 110 Seiten 130/131: Ostflügel, Neugestaltung von Schriftzug, Schaukästen und Eingang, 2023
- 111 Seite 132 oben: Schauspielhaus, Garderobentrakt, 2023
- 112 Seite 132 unten: Personaleingang am Garderobentrakt, 2023
- 113 Seite 133: Schauspielhaus, Bühnenturm und Garderobentrakt, 2023







OST FLÜGEL

OST FLÜGEL

P
♿
←





SCHAUSPIEL CHEMNITZ



114 Blick vom Foyerdach zum Bühnenturm und zum Park, 2023



- 115 Seite 135: Blick vom Saaldach des Schauspielhauses zum Altenpflegeheim, mit dem der ehemalige Festsaal unmittelbar verbunden war, 2023
- 116 Seiten 136/137: Blick vom Saaldach zum Bühnenturm mit Rauchabzugsöffnungen und provisorischen Gitterrostabdeckungen anstelle des originären Betonornaments, 2023
- 117 Seite 138 oben: Annäherung an das Schauspielhaus über den Park der Opfer des Faschismus mit Steinskulptur *Versuch des unendlichen Menschen* von Fritz Böhme, 2023
- 118 Seite 138 unten: Blick vom Park auf das Schauspielhaus und das Mahnmal zum Gedenken an die Opfer des Faschismus von Hanns Diettrich, 2023
- 119 Seite 139 oben: Blick von der Altchemnitzer Straße auf den Spinnbau, die Wohnanlage der Krenkel-Stiftung und die Geschäftsbauten der Landesdirektion Sachsen, 2023
- 120 Seite 139 unten: Spinnbau Altchemnitzer Straße 27, Zustand 2023



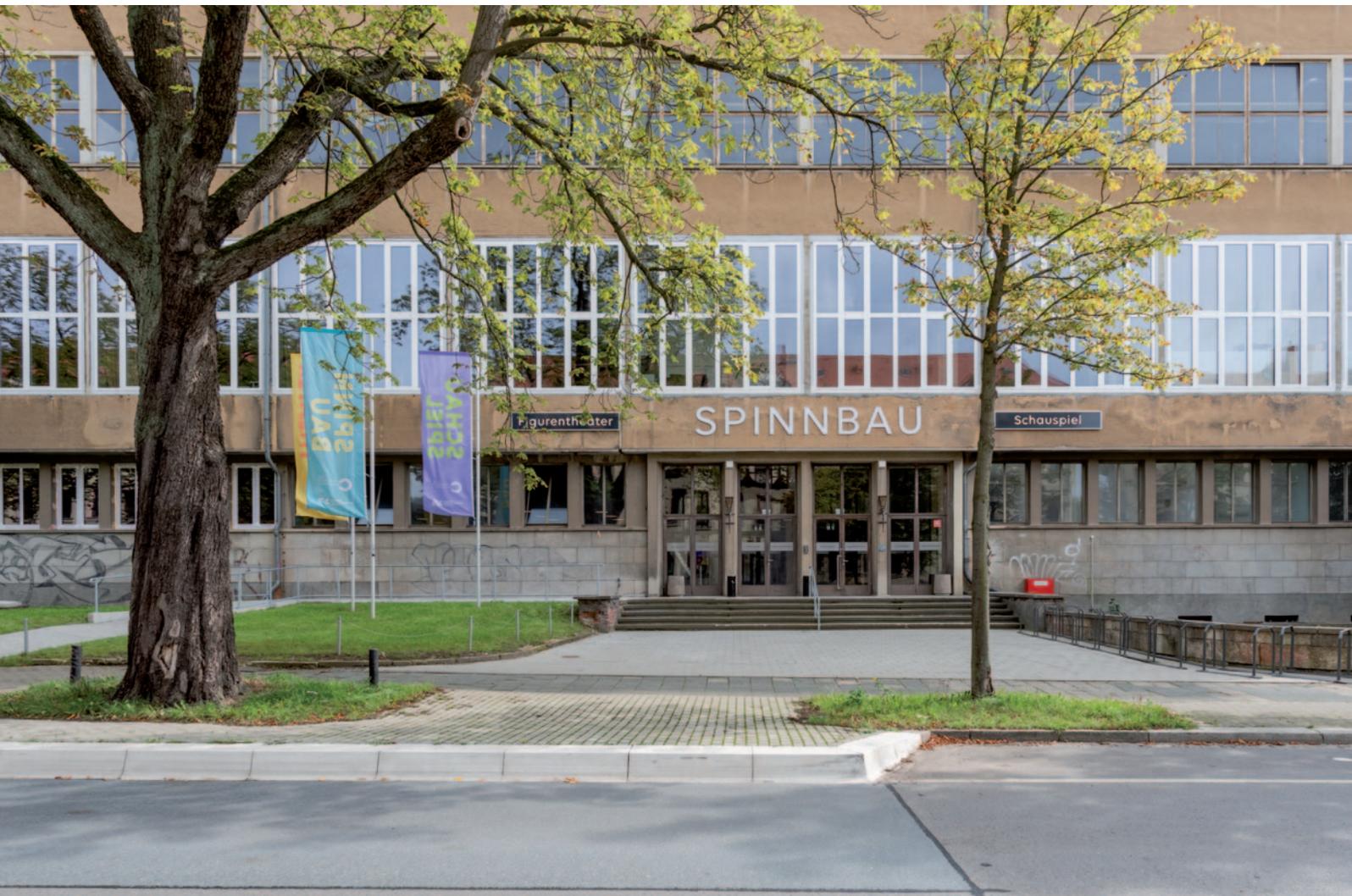








121 Spinnbau mit dem Übergang der Gebäudeteile von 1920 und von 1956, Zustand 2023



122 Interimspielstätte für Schauspiel und Figurentheater im Spinnbau seit 2021/2022, Zustand 2023

123 Seiten 142/143: Haupteingang der Interimspielstätte Spinnbau, Zustand 2023

Figurentheater

SPIN



NBAU

Schauspiel

Schauspiel Figurentheater

Schauspiel Figurentheater



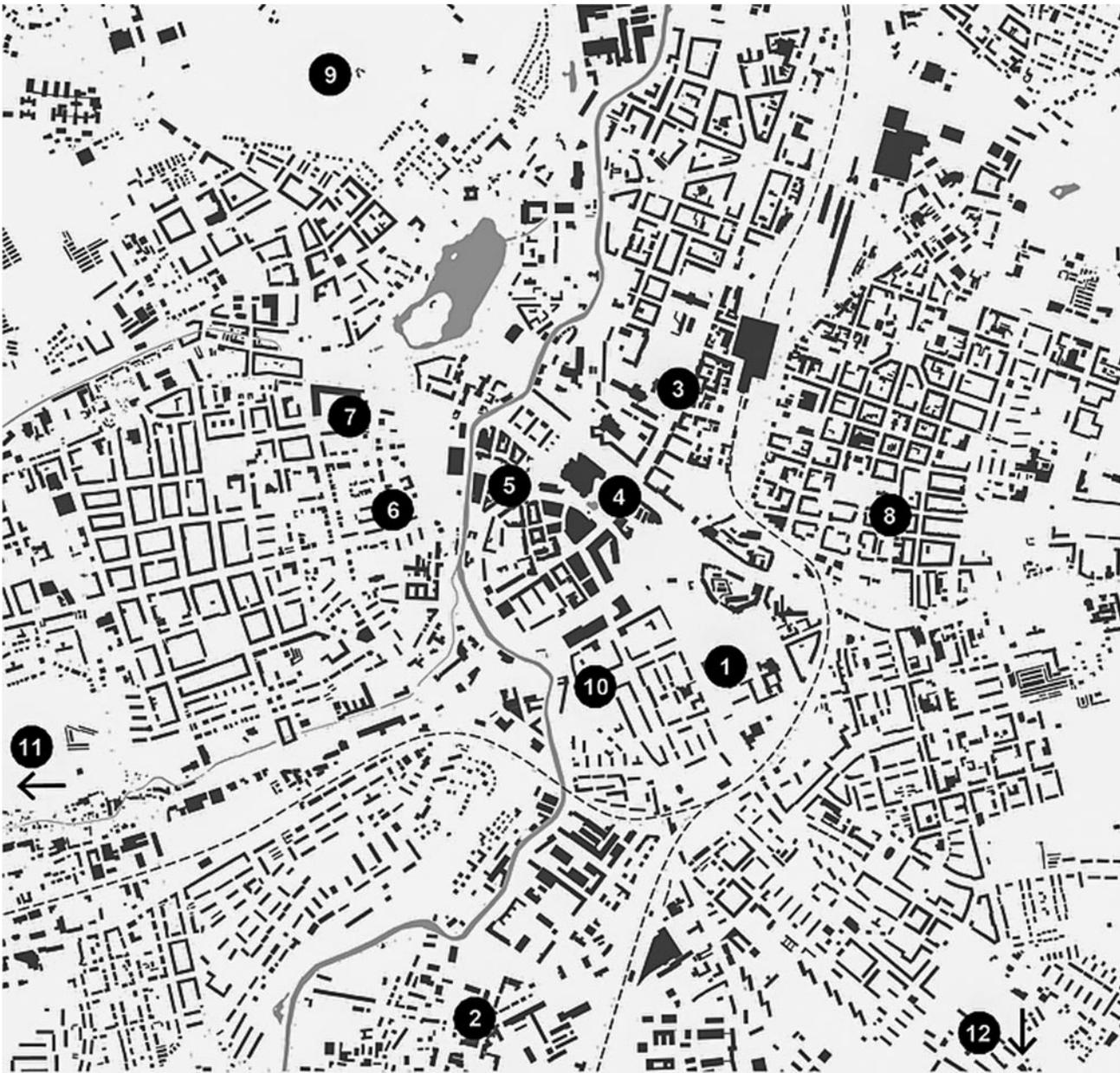
5 ZUSTANDSAUFNAHME: KONTEXTE UND RAUM DER SPIELSTÄTTE

5.1 Topologie der Spielstätten in Chemnitz

Die Topologie der Spielstätten in Chemnitz beschreibt den kulturellen Kontext der Städtischen Theater, indem sie für die gegenwärtige Situation einen Überblick der verschiedenen Orte für Aufführungskünste in der Stadt gibt.¹ Sie erfasst die Relationen verschiedener Spielstätten und berücksichtigt neben Stadttheatern, Privattheatern, Spielstätten der freien Szene und mischgenutzten Kulturbauten auch temporär genutzte Festivalorte und Interims-spielstätten.²

Im Chemnitzer Stadtzentrum besteht eine deutliche Verdichtung von Kultur-Institutionen, zu denen die Stadthalle und das Opernhaus als Dominanten gehören. Die Verlagerung des Schauspielhauses aus dem Stadtkern an den Park erklärt sich aus seiner historischen Entwicklung. Eine große Freilichtbühne befindet sich im städtischen Volks- und Kulturpark Küchwald. Die weiteren Spielstätten sind in der Stadt verteilt, sind mit Kapazitäten zwischen 40 bis 250 Plätzen deutlich kleiner und befinden sich in mischgenutzten Häusern und umgestalteten Räumen. Die Kontinuität von Spielstätten-Nutzungen aus der DDR-Zeit oder früher waren insbesondere bei den Städtischen Theatern mit dem Opernhaus und dem Schauspielhaus, der Stadthalle und dem Luxor-Kinogebäude gegeben, das 1988 bis 1992 als Interimsspielstätte der Oper diente und später mit einem Kinosaal zur Spielstätte des Figurentheaters wurde (1996–2011). Auch die Küchwaldbühne steht in dieser langjährigen Tradition; sie wurde 2010 von einem Verein instandgesetzt und seither wieder als Sommerspielstätte genutzt. Die Kulturpolitik hatte nach den Transformationsprozessen der 1990er-Jahre dazu beigetragen, dass mehrere Neugründungen von Theatern und Kulturzentren in privaten Träger-schaften erfolgten, insbesondere in den Bereichen des Kabarets, des Kinder- und Jugendtheaters, der Soziokultur und der freien Szene. In der Sparte Kabarett entstanden das Kabarett Kiste (1996–2016) und das Chemnitzer Kabarett (seit 1994), in der Sparte Kinder- und Jugendtheater das Kulturhaus Arthur (seit 1994) und das Kraftwerk (seit 1993/2003). Weitere Neugründungen entwickelten sich mit dem TACH-Theater (Theater Arbeitsloser Chemnitz, 1997–2016), aus dem das FRESSTheater (seit 2003) hervorging, und mit dem Armen Theater, das später als VEB Chemnitz

(1996/2012–2016) firmierte. Eine der jüngsten Theatergründungen erfolgte 2005 mit dem Fritz Theater in Rabenstein. Die Aneignung und Neuausrichtung der durch die DDR-Kulturpolitik besetzten Kulturorte wie der Freilichtbühne im Küchwald (1956), dem früheren Pionierhaus „Juri Gagarin“ (1957) durch das Kraftwerk und dem Fritz Theater im ehemaligen Kinosaal der Wismut AG erfolgte nicht unmittelbar nach der politischen Wende, sondern erst mit einer zeitlichen Distanz von 15 bis 20 Jahren. Bereits Anfang der 1990er-Jahre kam es zu Neugründungen von Spielstätten der freien Szene durch die Vereine Das Ufer e. V. und Oskar e. V., die zunächst das Kulturzentrum VOXXX (1992–2005) gründeten und seit 2007 das Weltecho betreiben. Mit der OFF-Bühne *Komplex* hat sich seit 2015 die jüngste Spielstätte der freien Szene auf dem Sonnenberg etabliert. Die größeren Spielstätten werden als eigenständige Tochtergesellschaften der Stadt Chemnitz geführt: Opernhaus und Schauspielhaus der Städtischen Theater Chemnitz gGmbH und Stadthalle der C3 Chemnitzer Veranstaltungszentren GmbH. Die anderen Spielstätten stehen unter privater Trägerschaft, wobei sie zum Teil vereinsgetragen und zum Teil privatwirtschaftlich organisiert sind. Inzwischen ist ein Rückgang von Aufführungsorten festzustellen, denn vier der in den 1990er-Jahren gegründeten Spielstätten haben in den 2010er-Jahren aus verschiedenen Gründen den Aufführungsbetrieb eingestellt (Kabarett Kiste, TACH-Theater, VEB Chemnitz, Luxor). Die Chemnitzer Spielstätten unterscheiden sich deutlich hinsichtlich Publikumsadressierung, Sparten, Größen und Angebotsfrequenz. Grundsätzlich differenziert die Adressierung von Spielstätten an ein regionales bis internationales Publikum in Abhängigkeit von der jeweiligen Größe einer Stadt. Chemnitz ist im Vergleich etwa halb so groß wie die anderen beiden sächsischen Großstädte Leipzig und Dresden.³ Während sich das Opernhaus, das Schauspielhaus und die Stadthalle als große Kultureinrichtungen mit ihrem Programm überwiegend städtisch bis national orientieren, adressieren die kleineren, dezentralen Häuser mit künstlerisch-kultureller Mischnutzung ihr Programm zumeist lokal bis regional.



124 Topologie Chemnitz 2024: 1 Schauspielhaus – 2 Interimsspielstätte Spinnbau – 3 Opernhaus – 4 Stadthalle – 5 Chemnitzer Kabarett – 6 Kulturhaus Arthur – 7 Kraftwerk e.V. – 8 OFF Bühne *Komplex* – 9 Küchwaldbühne – 10 Weltecho – 11 Fritz Theater – 12 FRESSTheater

Kulturstrategie, Festivals und Aufführungsreihen

Die Chemnitzer Kulturpolitik hatte seit den 1990er-Jahren insbesondere das Angebot und den Ausbau von Galerien und Museen als zentrale Kulturinstitutionen gefördert, vergleichbar den Tendenzen anderer Städte in Deutschland. Der kulturelle Schwerpunkt lag insbesondere auf den Ausstellungshäusern wie den Kunstsammlungen Chemnitz, denen das Museum Gunzenhauser und das Henry van de Velde Museum in der Villa Esche angeschlossen sind, dem Industriemuseum und dem Staatlichen Museum für Archäologie Chemnitz. Im früheren Kulturentwicklungsplan wird deutlich, dass sich das Marketing auf Leuchttürme der Kultur konzentrierte, die eine überregionale bis internationale Ausstrahlung haben.⁴ 2018 hat das Kulturbüro, die kulturpolitische Verwaltung der Stadt, als Basis für die Bewerbung zur Europäischen Kulturhauptstadt 2025 eine aktualisierte Kulturstrategie 2030 herausgegeben.⁵ Damit entstand eine Sondersituation, die eine Orientierung gleichermaßen an das lokale und das internationale Publikum forcierte. In diesem Zusammenhang ist zu beobachten, dass seit 2015 Festivals in Chemnitz neu entwickelt oder ausgebaut und stärker gefördert wurden. Auch die Städtischen Theater engagierten sich für die Neu- und Weiterentwicklung von Angeboten, denn der Titel „der Europäischen Kulturhauptstadt 2025 hat neben der europäischen Wahrnehmung eine Stärkung der Breitenwirkung der Kultur und ihrer motivierenden Kraft in der Stadt zum Inhalt.“⁶ Festi-

vals der darstellenden und performativen Künste wurden initiiert oder weiterentwickelt und jährlich ausgetragen – wie das Theatertreffen *Nonstop Europa!* seit 2014, das Festival *Tanz | Moderne | Tanz* seit 2015, das Theatertreffen *neue unentdeckte narrative* seit 2016 und das *Hutfestival* der Straßenkunst seit 2018. Projekte aus der freien Szene – wie das Kunst- und Kulturfestival *Begehungen*, das bereits seit 2003 veranstaltet wird, die *Dialogfelder* als ortsbezogene Kunstprojektreihe im öffentlichen Raum seit 2017 und die *Pochen Biennale* als Medienkunst-Festival seit 2018 – werden in der Stadt zunehmend wahrgenommen und durch Kulturförderung unterstützt. Die Festivals nutzen Spielstätten, Ausstellungsräume und andere öffentliche Orte in der Stadt: vom Stadtbad, ehemaligen Industriebau, Kulturpalast Rabenstein bis zu Orten in benachbarten Städten und in der Kulturregion. Der Kulturhauptstadt-Status geht einher mit der Verpflichtung für ein nachhaltiges Konzept, das die kultur- und stadtplanerischen Entwicklungsstrategien weiterverfolgt. Angesichts dessen stellt die jüngste Entwicklung mit dem Spinnbau als Interimsspielstätte für Schauspiel und Figurentheater in Altchemnitz auch eine Neuausrichtung der Stadtentwicklung dar, indem durch die Umnutzung des Industriebaus seit 2021 Impulse für die Brachenentwicklung außerhalb des Zentrums gegeben werden; diese Aspekte der Kultur- und Stadtentwicklung sowie dem Kulturhauptstadt-Status werden im Kapitel 8 näher betrachtet.

5.2 Städtische Theater Chemnitz

Die gegenwärtige Situation der Städtischen Theater Chemnitz wird in ihrer Selbstdarstellung mit der rund zwei Jahrhunderte langen Tradition beschrieben und mit der Absicht, den „Platz auf Augenhöhe in der sächsischen Trias mit den historisch bevorteilten Städten Dresden und Leipzig“ zu behaupten und in die Zukunft zu führen. Dabei soll das Theater „die Rolle eines Primus der Kultur einnehmen, dies aber für jeden erreichbar und ohne elitäre Abgrenzung.“⁷ Die Theater Chemnitz sind ein Fünfspartentheater mit Oper, Philharmonie, Ballett, Schauspiel und Figurentheater. Das Musiktheater versteht sich vor dem Hintergrund bedeutender Tradition und mit stadtbildprägendem Opernhaus als „einen Kern der Kunstwahrnehmung in Chemnitz“. Dem Haus zugehörig sind die Sparten Oper, einschließlich Operette und Musical, Ballett mit Produktionen im zeitgenössischen und klassischen Stil und die Philharmonie. Das Schauspiel wird, ungeachtet der langen Thea-

tertradition in Chemnitz seit dem 19. Jahrhundert, in der Selbstdarstellung als „Träger der jüngeren künstlerischen Historie der Stadt“ angeführt.⁸ Dazu wird auf die erfolgreiche Theaterentwicklung in der DDR verwiesen, denn zu „Karl-Marx-Städter Zeiten gehörte das Schauspielhaus zu den profiliertesten und fortschrittlichsten Häusern der DDR“. Um dies zu stützen, werden renommierte Akteure benannt, deren Namen auch gegenwärtig noch in der Theaterwelt präsent sind: „Schauspieler wie Ulrich Mühe, Corinna Harfouch und Michael Gwisdek begannen hier ihre Laufbahn. Bedeutende zeitgenössische Regisseure wie Frank Castorf, Hasko Weber, Michael Thalheimer und Armin Petras arbeiteten in Chemnitz.“⁹ Das Schauspielhaus stellt das Literatur- und Schauspielertheater in den Vordergrund und präsentiert Stücke der Dramatik von der Antike bis zur klassischen Moderne. Neben den klassischen Stücken widmet sich das Schauspiel mit dem Spielort Ostflügel auch

den zeitgenössischen Themen und Stücken. Auch die Produktionen des Schauspielstudios, das auf eine jahrzehntelange Tradition der Ausbildungspraxis für Schauspiel-Studierende am Theater zurück geht und somit den Austausch mit Theater-Hochschulen anderer Städte pflegt, werden dort gezeigt. Das Figurentheater wird als das älteste institutionelle Figurentheater Sachsens und Ostdeutschlands eingeführt. Es verfolgt traditionelle und moderne Ästhetiken im Ensemblespiel und nutzt für seine Inszenierungen alle Spieltechniken: von klassischen Formen bis zum Material- und Objekttheater.¹⁰ Auf dem Spielplan stehen überwiegend Angebote für Kinder und Jugendliche; in den letzten Jahren finden sich zunehmend auch Angebote für Erwachsene. Seine jüngsten Inszenierungen zeigen eine neue Profilierung und erhielten mehrfach Auszeichnungen.

Organisationsstruktur, Künstlerische und Technische Leitung des Theaters

Die Städtische Theater Chemnitz GmbH wurde 1998 (seit 2002 gGmbH) mit der Stadt Chemnitz als Gesellschafterin gegründet; zuvor wurden die Theater als Regiebetrieb der Stadt Chemnitz geführt. Die Leitung des Fünfspartentheaters übernimmt ein Generalintendant und Geschäftsführer – diese Position hat seit 2013 Christoph Dittrich inne, der sich seither für neue Konzeptionen der Theater und ihre Vernetzung mit der Kulturhauptstadt Chemnitz 2025 engagiert. Seine Vorgänger waren Bernhard Helmich (2007–2013), Rolf Stiska (1992–2007), der die Theater seit der frühen Nachwendezeit über 15 Jahre gestaltete, Jörg Liljeborg (1990–1992) und Gerhard Meyer (1966–1990), unter dessen langjähriger Intendanz sich die Theater Karl-Marx-Stadt zu einem der wichtigen Theater in der DDR entwickelt hatten.¹¹ Zur künstlerischen Leitung der Theater Chemnitz gehören, neben den Leitungen für die Sparten Oper, Philharmonie und Ballett, seit 2013 der Schauspieldirektor Carsten Knödler und seit 2014 die Direktorin des Figurentheaters Gundula Hofmann. Die vorherigen Schauspieldirektor:innen wechselten etwa im Vierjahresrhythmus – mit Enrico Lübke (2008–2013), Katja Paryla (2004–2008), Manuel Soubeyrand (2000–2004) und Herbert Olschok (1996–2000), nachdem der Schauspieldirektor Hartwig Albiro (1971–1996) die Sparte in der DDR- und Nachwende-Zeit über 25 Jahre kontinuierlich geleitet und profiliert hatte. Die früheren künstlerischen Leitungen der 1951 gegründeten Städtischen Puppenbühne (seit 2001 Figurentheater) waren Manfred Blank (1995–2014), Manfred Stopf (1989–1994), Hans Lange (1987–1989), Peter Pillep (1971–1987),

Manfred Elle (1966–1970) und Gerhard Diezmann (1951–1966).¹² Der Technische Direktor der Städtischen Theater ist seit 2012 Raj Ullrich, der bereits seit 1980 am Theater tätig ist; einer seiner Vorgänger war Gerhard Schettler, der den Bau des Schauspielhauses begleitete.

Häuser und Orte der Städtischen Theater im Zentrum und in Altchemnitz

Die Städtischen Theater Chemnitz verfügen über zwei Spielstätten: das Opernhaus am Theaterplatz und das Schauspielhaus am Park.¹³ Beide Häuser befinden sich im Stadtteil Zentrum, sind Eigentum der Stadt und werden von der Städtische Theater Chemnitz gGmbH betrieben. Probehäuser stehen den Theatern langfristig zur Verfügung. Die im Zentrum gelegene Probebühne Mühlenstraße 94 befindet sich im Hinterhof einer ehemaligen Schule, die inzwischen Ort für verschiedene Kulturinitiativen und -vereine ist; ihre frühere Turnhalle wird als Probebühne Brühl auch für die theaterpädagogischen Angebote wie den Theater-JugendClub und TheaterKinderClub genutzt. Für ein weiteres Probenhaus mit einem großen und kleineren Saal ist die ehemalige Ascota-Produktionsstätte im Stadtteil Altchemnitz, Wilhelm-Raabe-Straße 15, angemietet. Dem Theaterbetrieb dienen zwei weitere städtische Immobilien: das Verwaltungsgebäude nahe der Oper an der Käthe-Kollwitz-Straße 7 und die am Stadtrand in Harthau gelegenen Theaterwerkstätten an der Annaberger Straße 429/431. Für Kostümwerkstätten und -fundus, Malsaal und Lagerflächen dienen seit 2020 Flächen im Spinnbau in der Altchemnitzer Straße 27, so dass eine stadträumliche Nutzungskonzentration in Altchemnitz entstand.¹⁴ Im Spinnbau wurden 2021 auch Flächen für die Interimsspielstätten von Schauspiel und Figurentheater angemietet und eingerichtet, da das Schauspielhaus für erforderliche Baumaßnahmen vorbereitet werden sollte.

Temporäre, externe Spielorte

Aufführungen der Städtischen Theater finden in größeren Intervallen auch an anderen Spielorten in Chemnitz statt. Diese externen Spielorte werden vom Schauspiel und Figurentheater im Rahmen von Festivals und besonderen Programmen bespielt, was zugleich zu einer Vernetzung mit anderen Akteuren und Publika der Kunst- und Kulturszene Chemnitz führt.

In den 1990er-Jahren wurden vom Schauspiel für einzelne Aufführungen alternative Spielorte zur Hauptbühne oder

zur gelegentlich bespielten Probebühne genutzt, nachdem der Spielort Elisenstraße der *Dramatischen Brigade* nicht mehr existierte. Das heutige Weltecho hat als Kunst- und Kulturzentrum der freien Szene in Chemnitz eine lange Tradition, die kurz nach der Wende mit dem VOXXX in der ehemaligen Societätsbrauerei (Horst-Menzel-Straße 24) begann. Dort hatte die Inszenierung *Niemand* von Ireneusz Iredyński in der Regie von Peter Kurth (1994) Premiere, ebenso wie *Der Sandmann* nach E.T.A. Hoffmann in der Regie von Carsten Knödler (2000):

In den neunziger Jahren gab es den VOXXX-Keller auf dem Kaßberg, dort haben wir gespielt, das war toll. Es war ein alternativer Ort, da gab es von Tango-Tanzen über Filmaufführung alles. Ich habe dort im Zuge der Chemnitzer Begegnungen auch eine Inszenierung gemacht, da haben wir den Sandmann von E.T.A. Hoffmann aufgeführt. Der Ort hat eine Lücke ausgefüllt, weil die kleine Form auf der Probebühne damals nicht so bespielt wurde. Es gab aus dem Ensemble das Bedürfnis, mit ein paar Leuten etwas zu probieren, und da hat das VOXXX eine gute Plattform geboten.¹⁵

Seit 2007 wird der Kunst- und Kulturort als Weltecho im ehemaligen Haus *Kammer der Technik* im Zentrum weitergeführt und im Erdgeschoss ein Café betrieben, in dem mit Konzerten, Theater, Performances, Lesungen und Gesprächen ein wechselndes Programm stattfindet. Auch einzelne Inszenierungen des Schauspielstudios wurden im Weltecho aufgeführt: „Mit dem Weltecho gab es mal Austausch: Unsere Studenten haben dort ihre Studio-Inszenierung gezeigt.“¹⁶

Mit der Eröffnung der Kleinen Bühne 2003 und insbesondere seit der Etablierung des Ostflügels 2011 ist im Haus eine Bühne für Experimentaltheater und die kleine Form entstanden, um kontinuierlich Angebote für verschiedene Publika im Haus entwickeln zu können. Somit werden externe Orte nur gelegentlich bespielt, allerdings nutzen die Theater in den Sommerwochen Freilicht-Spielstätten für Gastspiele: Auf der Küchwaldbühne zeigt das Schauspiel seit der ersten Spielzeit 2013/2014 des neuen Schauspielregisseurs Carsten Knödler jährlich Stücke für Kinder und Jugendliche. Auf der Gartenbühne des Hauses Arthur führt das Figurentheater seit 2021 jährlich wechselnd Stücke für Kinder oder für Erwachsene auf.

Die Küchwaldbühne wurde 1956 von dem Architekten Roland Hühnerfürst geplant und durch Bürgerinnen und Bürger in Eigenleistung bis 1960 erbaut. Im Sommer 1963

wurde sie zu den Arbeiterfestspielen offiziell eröffnet und bot 4.500 Plätze für Kino, Konzert und Theateraufführungen. Allerdings musste sie 1991 aufgrund von Baumängeln gesperrt werden. 2009 bis 2010 wurde sie durch einen Verein instandgesetzt und anschließend wieder bespielt. Das Schauspiel ist dort seit 2014 im Sommer zu Gast und die Aufführungen sind stark nachgefragt:

Wir spielen dort drei Wochen und sonst macht der Verein Veranstaltungen und es gibt Gastspiele. Wir haben die letzten beiden Schulwochen und die erste Ferienwoche Aufführungen. Sogar unter Corona-Bedingungen konnten wir die volle Zuschauerzahl reinlassen, das waren knapp 600. [...] Wir haben z. B. Ronja Räubertochter inszeniert – vom Gastregisseur Stefan Wolfram, er ist Oberspielleiter in Bautzen und hat schon ein paar Mal hier bei uns gearbeitet. Sommertheater hat ganz eigene Gesetze. Seit 2014 sind wir jedes Jahr für drei Wochen Bespielung und drei Wochen Proben dort.¹⁷

Angesichts der Pandemie-Situation hatte auch das Figurentheater 2019 eine Aufführung auf die Küchwaldbühne gebracht. „Um sinnliche Räume herzustellen, brauchen wir allerdings eine Intimität, eine Nähe, es braucht eine Rahmung und die Küchwaldbühne ist einfach nicht für uns geschaffen.“¹⁸

Das Figurentheater nutzte 2021 erstmals die Gartenbühne des Kulturhauses Arthur als Sommer-Gastspielort, der mit rund 100 Plätzen eine intime Atmosphäre bietet. Das Kulturhaus Arthur ist ein soziokulturelles Zentrum für Familien, Kinder und Jugendliche, das der Arthur e.V. in einer Gründerzeitvilla auf dem Kaßberg betreibt. Abends öffnet in den Räumen des Erdgeschosses die Musikbar *aaltra*; in den Sommermonaten wird ein Biergarten betrieben und eine Open Air-Bühne bespielt. Die erste Aufführung des Figurentheaters war das Kinder- und Jugendstück *Das doppelten Lottchen* von Erich Kästner in der Regie von Christoph Werner (2021). „Es hat gut funktioniert und es kamen Leute, die noch nie zuvor hier [im Schauspielhaus] waren. Mir sind hier schon Leute begegnet, die zu uns ins Theater gekommen sind, weil sie zuvor unser Stück dort gesehen haben. Wir wollen das gern fortsetzen, allerdings werden wir dann ein Abendprogramm anbieten [...] Insofern war das Haus Arthur richtig für uns – klein, zentriert; es ist kein Hochglanzort, das passt zu uns“, beschreibt Gundula Hoffmann den Gastspielort.¹⁹ Im Sommer 2022 und 2024 wurde dort *Die Vermessung der Welt* von Daniel Kehlmann, in der Bühnenfassung von Dirk Engler und in der Regie von Kathrin Brune aufgeführt.

5.3 Architektur und Raum des Schauspielhauses

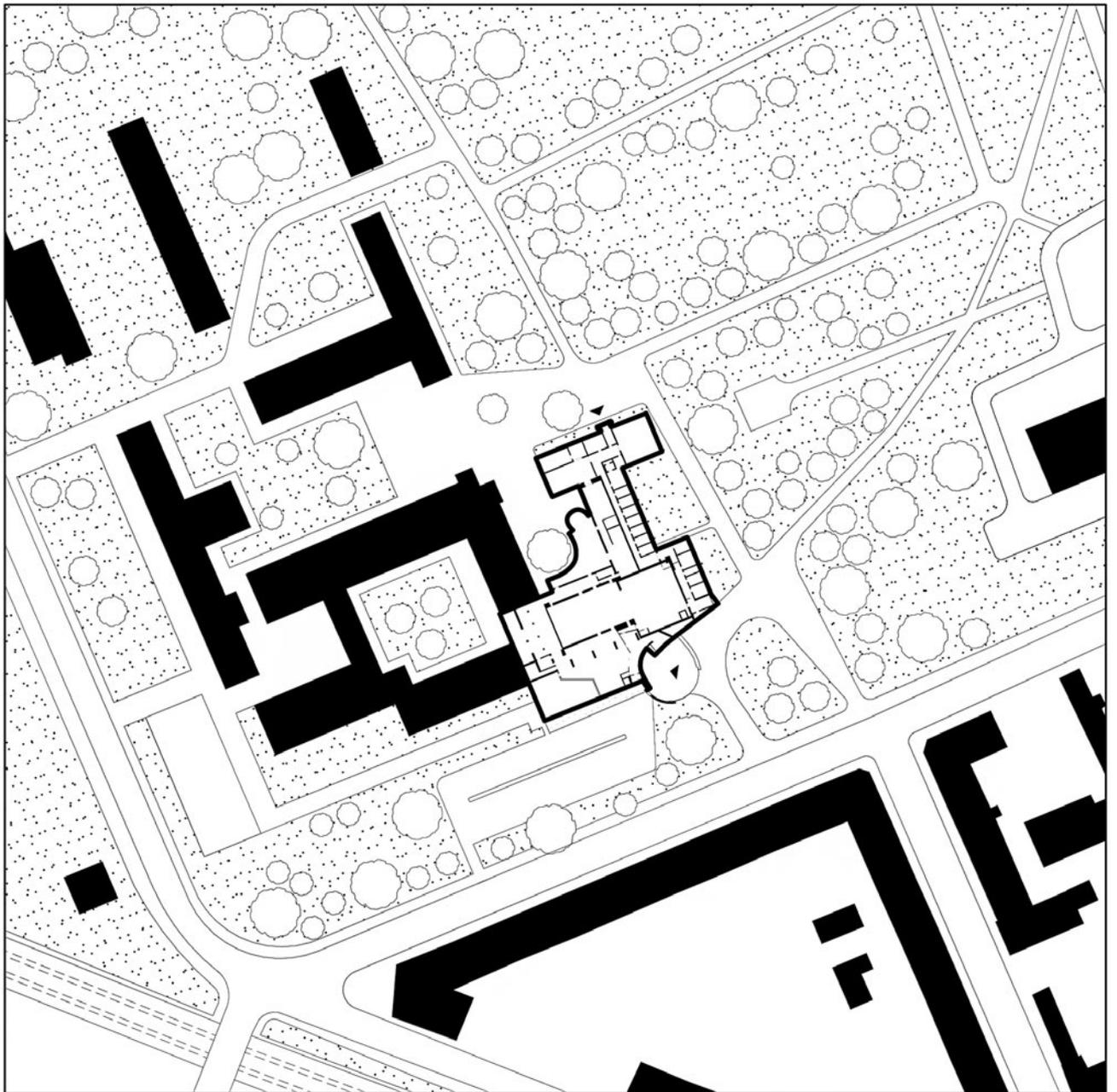
Die Beobachtungen zum gegenwärtigen Zustand des Schauspielhauses stellen die Situation im Zeitraum zwischen 2020 und Frühjahr 2023, vor dem Beginn der Baumaßnahmen, dar. Es erfolgten gemeinsame Ortsbegehungen und fotografische Erkundungen, deren Aufnahmen im Kapitel 4 als Serie zusammengestellt sind. Die Aufnahmen fanden in zwei Etappen statt: Erste Fotografien machte die Filmemacherin und Fotografin Juliane Henrich im Herbst 2020, die auch eine kleine Serie zur Stadthalle erstellte; eine ausführliche Serie nahm der Fotograf Louis Volkmann im Frühjahr 2023 auf.²⁰ Die Rahmenbedingungen und Zeitfenster für die Aufnahmen prägen die Atmosphäre der Bilder, die außerhalb der Spielzeiten entstanden und damit das Haus ohne Publikum und Akteure, ohne Betrieb und Nutzung, zeigen. Diese Umstände ermöglichten zugleich den Blick hinter die Kulissen und in das gesamte Theaterhaus. Ende April 2023 herrschte zudem eine besondere Situation, da das Haus bereits freigezogen und die Räume leergeräumt waren oder sich ihre Ausstattung in Vorbereitung der geplanten Bauarbeiten unter Schutzabdeckungen befand. Die Bild-Serie thematisiert neben diesen Einblicken in das Haus ebenso Beobachtungen des Stadt- und Parkraums sowie seine Wirkung, Öffnung und Zugänglichkeit.

Stadträumlicher Kontext und Zugänge

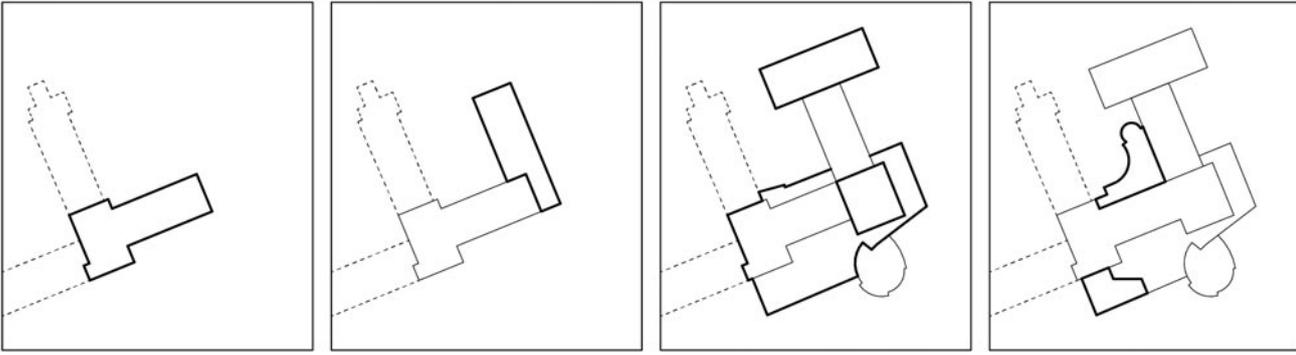
Ogleich die Stadt und insbesondere das Stadtzentrum sich in den zurückliegenden Dekaden stark verändert haben, ist das unmittelbare Umfeld des Schauspielhauses baulich-räumlich weitgehend konstant geblieben. Der Nachbarbau des Theaters wird nach wie vor als Altenpflegeheim genutzt. Die angrenzende gründerzeitliche Wohnbebauung an der Zieschestraße wurde instandgesetzt.²¹ Der Park der Opfer des Faschismus ist in seiner Gestalt grundsätzlich erhalten. Lediglich an der Zschopauer Straße wurde seine Fläche für einen Neubau der Deutschen Bundesbank Filiale Chemnitz verkleinert. Am nördlichen Ende des Parks hat in jüngster Zeit ein Wandel stattgefunden, indem die Brachflächen der Johannistorstadt bebaut und somit eine räumliche Verdichtung zur Innenstadt geschaffen wurden. Zur Wahrnehmung und Qualität des Theaterstandorts kommentiert Carsten Knödler, dass das Schauspielhaus zwar etwas am Rand der Innenstadt liege, die Lage allerdings eine besondere Qualität habe – einzigartig und schön sei. Die Lage gehöre zur Tradition des Ortes,

denn hier stehe „ein eigenständiges Theater, was ein bisschen Abstand zu allem anderen“ habe – und somit die Chance, sich als Ort zu profilieren.²² Vom Park oder von der Zieschestraße kommend, lenkt das Theater mit seinem hohen Bühnenturm die Aufmerksamkeit auf sich. Hier sind einzelne Veränderungen in der Außengestaltung zu beobachten, die zugunsten einer anderen Sichtbarkeit des Theaters erfolgten. Um das Haus auch zu den abendlichen Spielzeiten zu akzentuieren, wurde ein Leuchtschriftzug an der Turmfassade über dem Haupteingang installiert. Zur Parkseite wurde der Schriftzug *Schauspielhaus Chemnitz* aufgemalt und eine Schienenhalterung verweist auf die frühere Installation von Ankündigungsbannern am Turm. Mitte 2000 hätte Manuel Soubeyrand, Schauspielregisseur 2000–2004, die dezente Farbigkeit des Hauses gern geändert, wenn er länger in Chemnitz geblieben wäre.²³ Das von Rudolf Weißer entworfene Betonmaßwerk musste Mitte der 2010er-Jahre aufgrund schwer reparabler Schäden abgenommen werden, stattdessen wurden Gitterroste behelfsmäßig vor die Rauchabzugsöffnungen installiert.

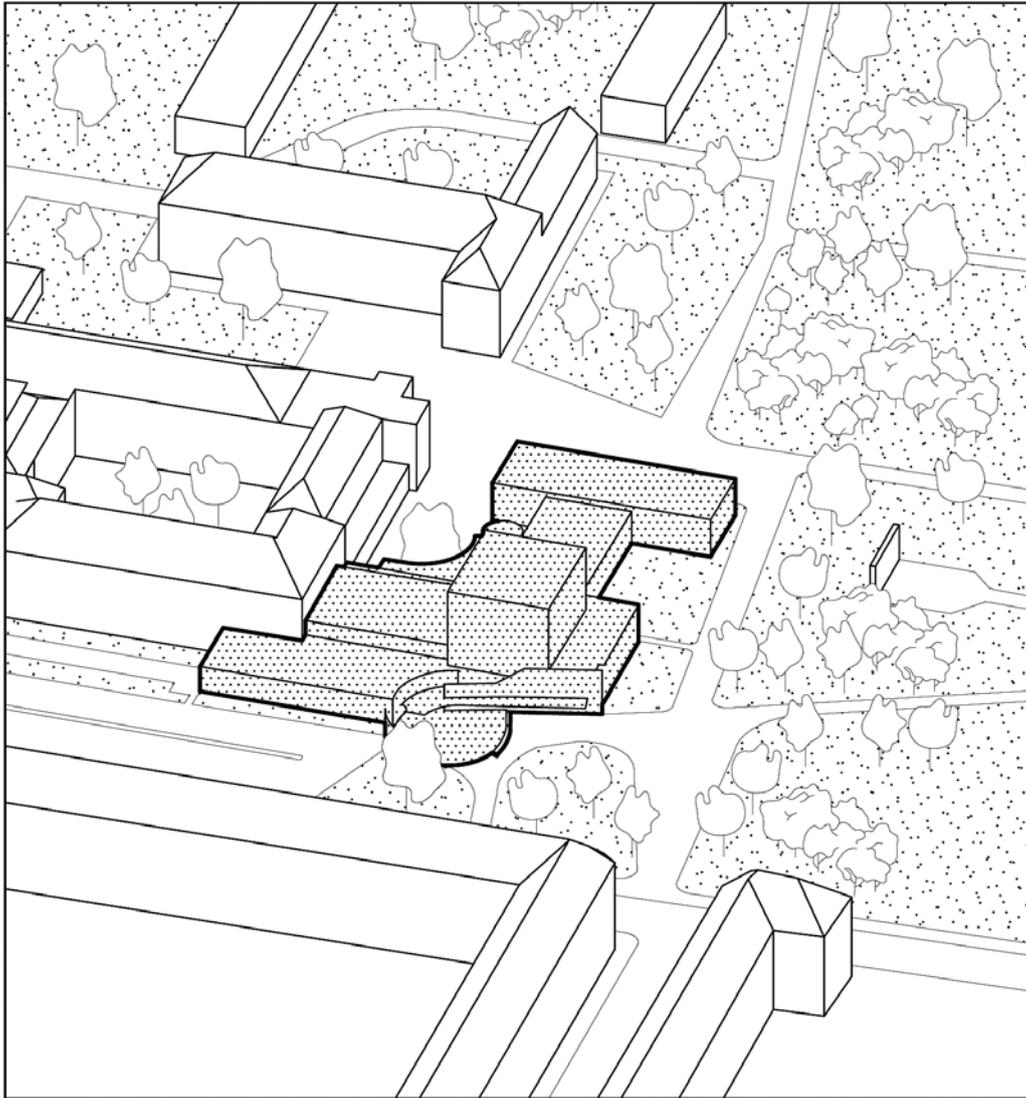
Seit der Errichtung 1980 unverändert, empfängt der Theaterbau die Besucher:innen mit seiner einladend-raumbildenden Geste und mit der Skulptur *Sinnende* von Sabina Grzimek am Vorplatz. Während der Haupteingang in seiner ursprünglichen Gestalt erhalten ist, veränderten sich die anderen Seiten des Gebäudes, als weitere Nutzungsangebote mit dem neuen Spielort Ostflügel und dem Theaterclub im Gartenhof entstanden. Für den 2011 neugeschaffenen Spielort Ostflügel wurde der vorhandene Zugang zur Probephase genutzt. Da dieser Gebäudeteil nun auch durch Publikum frequentiert wird, verweisen der Schriftzug *Ostflügel* aus Metalllettern und einzelne Programm-Schaukästen an der Fassade auf den Spielort. Diese Installationen wurden durch die Bühnentechniker:innen des Schauspielhauses umgesetzt. Als deutlicher Eingriff erweist sich der Theaterclub, der für die gastronomische Versorgung am Theater und im Quartier hofseitig an die Bestandsarchitektur angebaut wurde. Der Anbau entstand auf Wunsch von Manuel Soubeyrand, wurde von dem Chemnitzer Architekten Jochen Krüger geplant und im Dezember 2002 eröffnet.²⁴ In Anlehnung an das Motiv des Haupteingangs wurde ein Flachbau mit geschwungener Kontur errichtet, der allerdings in seiner Materialität und Farbigkeit als türkiser Stahl-Glas-Anbau gestalterisch unharmonisch zum Bestand erscheint. Der Theaterclub



125 Schauspielhaus Chemnitz an der Zieschestraße und am Park, Lageplan



126 Entwicklungsetappen mit Um- und Anbauten 1929 bis 2003: Festsaal Altersheim 1929 – Theater am Karl-Marx-Platz 1949 – Wiederaufbau und *Rekonstruktion* des Schauspielhauses 1980 – Anbau Theaterclub und Einbau Kleine Bühne 2002/2003



127 Schauspielhaus Chemnitz, Isometrie

konnte separat vom Schauspielhaus genutzt werden, allerdings erwiesen sich seine introvertierte Lage im Innenhof und am Altenpflegeheim sowie die Nutzungseinschränkungen durch Lärmschutzauflagen und Einhaltung der gesetzlichen Nachtruhe ab 22 Uhr als große Herausforderungen für den Betrieb.

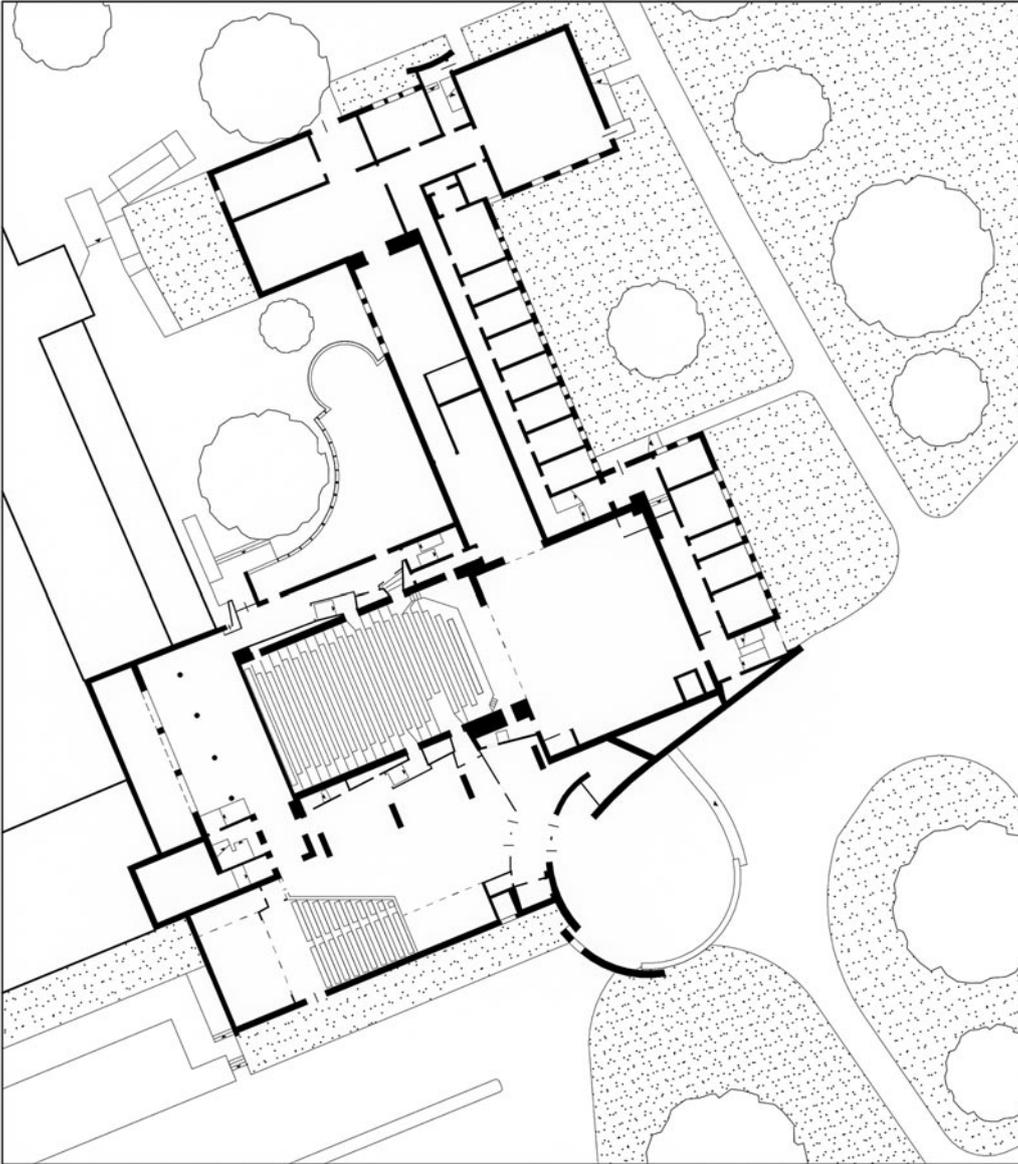
Publikumsbereiche: Neue Foyerprogrammierungen und der Theaterclub

Das Hauptfoyer öffnet sich zum Außenraum lediglich über die gläsernen Eingangstüren und bietet sonst keine Ein- oder Ausblicke. Mit Betreten des Hauses fallen im Vergleich zur originären Situation verschiedene Umgestaltungen auf: Besonders markant ist der Einbau einer Kleinen Bühne, die etwa die Hälfte des früheren, weitläufigen Foyers einnimmt. Soubeyrand hatte für Veränderungen plädiert, denn das Haus empfand er als „eine Zeitreise in eine Vergangenheit, die aber deshalb nicht sofort gut war, nur weil sie vergangen ist.“²⁵ Das Schauspielhaus sollte attraktiver werden, denn zwanzig Jahre nach Eröffnung des Hauses und zehn Jahre nach der politischen Wende empfand er die Atmosphäre nicht mehr angemessen: „[I]n dieses übergroße Foyer sollte noch eine kleine Spielstätte hineingebaut werden. 99 Plätze, nicht nur ein Ort für die ‚kleine Form‘, die wir bislang ja praktisch kaum aufführen konnten, [...] aber auch ganz einfach eine Verschönerung des Foyers.“²⁶ Im September 2003 wurde die Kleine Bühne fertiggestellt und in Ergänzung zur Probebühne, die in den 1990er-Jahren gelegentlich als Spielort genutzt wurde, eine geschlossene Studiosituation geschaffen. Mit dem Bühneneinbau wurde das ursprüngliche Fenster an der Querwand geschlossen, so dass hier kein Tageslicht mehr ins Foyer fällt. Weiterhin war eine Umgestaltung und neue Anordnung von Garderoben und Imbissverkauf erforderlich, da es im Hauptfoyer keinen Platz mehr dafür gab. Diese Funktionen wurden im früheren Ausstellungsfoyer angeordnet, so dass dort nur noch eingeschränkte Möglichkeiten für Ausstellungen bestehen. Anfang der 1990er-Jahre hatte sich der Verein *Kunst für Chemnitz* gegründet: „[D]a waren wir gleich Gründungsmitglieder und die Foyer-Ausstellungen wurden fortgeführt“, erinnert sich Hartwig Albiro.²⁷ „Dann ist das Foyer 2003 umgebaut worden und heute ist diese Galerienutzung bis auf wenige Ausnahmen nicht mehr vorhanden.“²⁸

2013 hatte Carsten Knödler als neuberufener Schauspielregisseur mit seinem Team überlegt, wie das Hauptfoyer umzugestaltet sei, denn es war „immer ein bisschen kühl,

sodass man dort nicht unbedingt verweilen wollte.“²⁹ Im vorderen Bereich wurde eine Foyerbühne eingerichtet, die sich mit einem flachen Podest vom übrigen Raum abhebt. Da das Foyer seinerzeit zu bunt, heterogen und überfordernd erschien, wurden weitere Gestaltungsmaßnahmen umgesetzt: „Wir wollten Ruhe hineinbringen und haben uns auf wenige Farben beschränkt: schwarz, grau und rot.“³⁰ Eine dunkle Farbgestaltung dominiert inzwischen das Hauptfoyer mit einer schwarz gehaltenen Technikdecke, schwarzen Wänden und einem anthrazitfarbenen Steinboden. Die Doppelnutzung des Hauses durch Schauspiel und Figurentheater befürwortet Knödler und führt Synergien und stückbezogene Kooperationen an – dabei war die Foyersituation allerdings, so der Schauspielregisseur, zeitweise sehr beengt: „Im Dezember, dem klassischen Spielmonat, müssen wir schauen, wie wir die Zuschauerströme lenken – zu den 100 Plätzen hier und den 400 Plätzen dort. Es ist zu eng, eigentlich bräuchte das Figurentheater sein eigenes Foyer.“³¹ Das Foyer kommentiert Gundula Hoffmann, die 2014 als Direktorin des Figurentheaters berufen wurde, auch hinsichtlich seiner Ausstattung und Atmosphäre: „[...] ich würde für unser spezifisches Zielpublikum das Foyer anders gestalten, es ästhetisch visuell unserer Spielform und unseren größtenteils jungen Zuschauer:innen entsprechend anpassen und auch sinnliche Erlebnisse schon vor dem Betreten des Theaterraumes schaffen. [...] Hier darf man nicht rennen und auf diese Stühle mögen sich kleine Kinder auch nicht so gerne setzen.“³²

Für den Pausenaufenthalt wird bei entsprechender Witterung zusätzlich zum Foyer auch der Innenhof genutzt. Hier wurde im Rahmen der Umgestaltung die Plastik *Zwei Seiten des Menschen* von Rüdiger Wilfroth aufgestellt, die ursprünglich im Foyer stand. Der neue Theaterclub ist vom Seitenfoyer zugänglich, und separat vom Innenhof. Hier konnte sich das Publikum auch nach den Aufführungen treffen, es fanden Premieren-Feiern statt, ebenso wie kleine Aufführungsformate – so beispielsweise ein Leonard-Cohen-Abend und Extra-Programme wie *Nachtschicht*. Der Theaterclub war konzeptionell eine wichtige Öffnung des Theaters auch außerhalb der Spielzeiten und damit eine Schnittstelle zwischen Schauspielhaus und Stadtgesellschaft – seine Lage im Innenhof erschwerte in der Praxis allerdings die Wahrnehmung und Nutzung. Der Bedarf an gastronomischem Angebot besteht seitdem das Schauspielhaus an diesem Ort ist und für die zukünftige Entwicklung wäre eine adäquate Lösung wichtig: „Es wäre das Ziel, eine Kulturinsel mit Schauspiel, Figurentheater und gastro-



128 Schauspielhaus mit fünf Spielorten und Theaterclub: Große Bühne mit Hinterbühne, Kleine Bühne, Foyerbühne, Ostflügel sowie Theaterclub, Grundriss Erdgeschoß, Zustand 2021/2022

nomischer Anbindung zu entwickeln. Da könnte zum Beispiel im Park noch ein Caféhäuschen stehen, oder eine Art Theaterrestaurant wäre toll, und es würde den Stadtteil beleben.“³³

Fünf Spielorte im Schauspielhaus

Für das Schauspielhaus werden inzwischen fünf Spielorte angeführt: Große Bühne, Kleine Bühne, Ostflügel, Hinterbühne, Foyerbühne – und gelegentlich wurde auch der Theaterclub als Spielort genutzt.³⁴ Dabei unterscheiden sich die Bühnenkonzeptionen und -ausstattungen zwischen Vollbühne mit Bühnenturm und Unterbühne, kleinen Studiobühnen und einfacher Podestbühne erheblich.

Die Große Bühne ist räumlich im Wesentlichen erhalten – sie war 1980 im Rahmen von Wiederaufbau und *Rekonstruktion* für Schauspiel anspruchsvoll ausgestattet worden. Das asymmetrische Verhältnis von Bühnen- und Zuschauerraum wurde als Charakteristik des Raums akzeptiert und die Vorbühnen-Situation mit der *Chemnitzer Ecke* wurde regelmäßig in die Inszenierungen einbezogen. Auf den Bedarf anderer Möglichkeiten zur Anordnung von Darstellenden und Publikum konnte hier nicht durch einen Wandel des Raums reagiert werden, sondern durch Aneignung und Umnutzung anderer Räume im Theaterhaus: der Hinterbühne, der Kleinen Bühne, der Foyerbühne und der Probebühne, dem späteren Ostflügel. Zu Spielzeitbeginn 2002/2003 waren einzelne Instandsetzungsmaßnahmen im Zuschauerraum der Großen Bühne erfolgt, bei denen eine neue Bestuhlung installiert, neue Scheinwerfer anstelle der früheren Aufwandinstallationen eingesetzt und die Wände behandelt wurden.³⁵ Es erfolgten Anpassungen der Bühnentechnikanlagen mit neuer Licht-, Ton- und Projektionstechnik und digitalisierter Steuerung. Auch der Übergang von Zuschauer- und Bühnenbereich wurde verändert, indem die erste Reihe der Parkettbestuhlung und die Vorbühne umgestaltet wurden. Da 1980 beim Ausbau eines steileren Parkettanstiegs die ersten drei Reihen flacher gehalten werden mussten, um am Saalende noch ausreichend Raumhöhe zu ermöglichen, waren letztlich von der ersten Reihe keine guten Sichtbedingungen gegeben.³⁶ Daher wurde sie 2002 ausgebaut und die Vorbühne in diesen Zwischenraum erweitert, da sie als wichtiger Spielbereich regelmäßig genutzt wird und die Nähe von Spiel und Publikum beibehalten beziehungsweise gestärkt werden sollte. Die Parkettbestuhlung beginnt seither mit Reihe 2. In den Sitzplänen des Theaters findet sich nach wie vor die letzte Reihe 22 mit dem Platz 419, da aber die Plätze 1 bis

14 fehlen, hat der Saal inzwischen eine reduzierte Kapazität von 405 Plätzen. Die Große Bühne bewertet Carsten Knödler für das Schauspiel als gut geeignet, weil die Proportionen hinsichtlich Tiefe und Breite des Zuschauerraums ebenso angemessen sind wie die Dimensionen des Bühnenraums und seine Ausstattung mit Seitenbühnen: „Hier hat man eine sehr gute Lösung. Es ist möglich, sehr intim Zwei-Personen-Stücke aufzuführen, die sonst eigentlich auf eine kleine Studiobühne gehören. Sie sind hier machbar und es ist auch die große Shakespeare-Inszenierung möglich. Das hat man selten.“³⁷

Die Kleine Bühne im Foyer wurde von dem Architekten Joachim Krüger im Bereich des früheren Imbissverkaufs geplant. Ihr trapezförmig zulaufender Raum bietet auf neun Reihen insgesamt 101 Plätze. Die Anordnung von Zuschauerplätzen und Bühne ist als Frontalanordnung determiniert. Der Bühnenbereich ist mit einem flachen Podest vom Zuschauerbereich abgesetzt. Der Raum ist mit schwarzer Putzwand, schwarzem Vorhang in einer Doppelglaswand und schwarzer Decke mit sichtbar belassener Technikinstallation als Black Box konzipiert. Seine äußere Gestaltung besteht aus einem Massivunterbau, hinter dem sich die ansteigenden Zuschauerreihen befinden, und einer Doppelglaswand: So wird eine optische Verbindung zum Foyer hergestellt oder bei geschlossenem Vorhang aufgehoben. „Das Ergebnis ist nicht optimal, das merkt man beim Bespielen: Die Bühne ist zu starr, zu schlauchig und ein bisschen zu klein. Bevor das Figurentheater einzog, spielten wir als Schauspiel auch dort. Man musste sich diesen Ort immer ein bisschen erobern. Eine kleine Guckkastenbühne ist etwas anachronistisch, man will variable Räume haben.“³⁸ Die fehlende Variabilität ist die wesentliche Problematik für das Figurentheater, das seit 2011 im Schauspielhaus angesiedelt ist. Gundula Hoffmann bewertet die Kleine Bühne grundsätzlich positiv, auch wenn sie etwas größer sein könnte und Hinter- und Seitenbühnen fehlen. Allerdings ist die Grundkonzeption zu starr für die Bespielung:

Der Guckkasten ist nicht günstig, da er wenig flexibel ist. Ich würde sehr viel lieber mit einem freien Raum umgehen, in dem wir unterschiedliche Publikums-situationen schaffen können. Zum Beispiel haben wir manchmal die Situation, dass wir gerne die Kinder mit auf die Bühne um die Spielerinnen herum setzen würden. Das können wir hier schlecht machen, denn schon die Stufe ist gefährlich oder für Rollstühle nicht gut zu bewerkstelligen. [...] Ich würde mir wünschen, dass der

*Raum höher ist. Wir brauchen keinen Bühnenturm, aber man könnte mit Magie etwas von oben reinschweben lassen.*³⁹

Der neue Spielort Ostflügel entstand zur Spielzeit 2011/2012 unter dem Schauspieldirektor Enrico Lübke, da die Kleine Bühne zum Spielort für das Figurentheater wurde. Für die Umwidmung der Probebühne zum neuen Spielort erfolgten einzelne Maßnahmen von Raumgestaltung und -organisation, die durch die Bühnentechniker:innen des Theaters geplant und ausgeführt wurden.⁴⁰ Als kleines Foyer wurde der Flurbereich mangentafarben plakativ gestaltet und mit Sitzgelegenheiten in Form von Straßenbahnbankben aus gestattet. Eine Bar mit Garderobe wurde in einem Raum eingerichtet, der früher den Darsteller:innen zugeordnet war. Die Gestaltung setzt sich in ihrem informellen Charakter gegenüber dem Hauptfoyer deutlich ab und reagiert damit auf andere Publikumserwartungen. Der Ostflügel wurde programmatisch für Aufführungen von Gegenwartsstücken und für Produktionen des Schauspielstudios konzipiert, die zuvor auf der Kleinen Bühne gezeigt worden waren. Er ist als Studiobühne eingerichtet, als Black Box mit sichtbar belassener Technikinstallation an Decke und Wänden. Eine variable Anordnung innerhalb des 10,70 mal 11,80 Meter großen Raums ermöglicht Aufführungen mit bis zu 60 Zuschauerplätzen. Carsten Knödler betont, dass im Ostflügel sehr gern gespielt werde, auch wenn der Raum klein sei:

*[Es] ist ein super Raum für Schauspiel, weil man ihn frei bestuhlen kann. [...] Es gibt den Faktor X, den kann man gar nicht an der Architektur festmachen. Es ist ein Theaterraum, der von der Höhe und von der Aura passt, da macht man gerne Theater. Es gibt viele Studiobühnen, die auch manchmal ein bisschen größer sind und Möglichkeiten bieten, aber nicht alle haben diese Aura, dass man da drin ist und das Theater bereits denkt und fühlt.*⁴¹

Auch das Figurentheater bespielte den Ostflügel mit einzelnen Aufführungen für ein erwachsenes Publikum. Inzwischen wurden allerdings die Auflagen des Brandschutzes zu Fluchtwegen und der Versammlungsstättenverordnung zu Foyergröße und Toilettenanzahl erhöht, dass der Ostflügel in seiner jetzigen Form nicht wieder mit Publikum zu bespielen sein wird. Angesichts dieser Ausgangslage bekräftigt Knödler, dass ein Spielort dieser Art für zeitgenössisches Theater und für das Schauspielstudio von besonderer Bedeutung ist.

*Die Hinterbühne ist gerade in Chemnitz ein wunderbarer Ort, denn ihre Dimensionen sind besonders und es gibt nur eine Seitenbühne, auch mit einem kleinen Eisernen Vorhang. Diese Hinterbühne hat etwas Magisches, weil die Zuschauer quasi mitten in Technik sitzen. Man sieht alle Scheinwerfer und die Züge. Man sitzt unter diesem Bühnenturm und das hat etwas Kathedralenartiges. Die Stücke, die man dort macht, sind eigentlich klein und vertragen das Guckkastenformat nicht oder die Studiobühne wäre zu eng.*⁴²

Die Hinterbühne wird gelegentlich zum Spielort, wobei hier 80 bis 100 Publikumsplätze angeordnet werden können. Hier kann die komplexe Bühnentechnik und die Beweglichkeit der Elemente unmittelbar erfahren werden – beispielsweise bei der Inszenierung *Der Untergang des Hauses Usher* in der Regie von Carsten Knödler (1998). Das Publikum saß auf der Bühne, die als Schräge einen Meter hochgefahren wurde. „Außerdem fuhr beim *Untergang* der große Eisernen Vorhang hoch und wieder runter, der kleine Eisernen Vorhang von der Seitenbühne fuhr ebenfalls und die gesamte Portalbrücke mit aller Technik und den Scheinwerfern bewegte sich bis fast auf den Bühnenboden nach unten.“⁴³ Die Potenziale der Bühnentechnik wurden ausgereizt und dabei zu einem wichtigen Bestandteil der Inszenierung an diesem Spielort.

Die Foyerbühne – ein niedriges Podest, das sich als Bühnenbereich vom Hauptfoyer absetzt und durch die Lichtgestaltung akzentuiert wird – entstand zur Spielzeit 2013/14. Bis zu 60 Plätze können hier variabel in Reihen oder frei angeordnet werden. Vor dem Umbau des Foyers wurden „Konzerte mit der Schauspielhausband vor 500 Leuten veranstaltet! Inzwischen wurden die Anforderungen an Brandschutz und Fluchtwege so stark erhöht, dass eine Bespielung sehr schwierig ist.“⁴⁴ Knödler bewertet die Nutzung des Foyers inzwischen kritisch: Es habe sich „als Spielort quasi erschöpft. Aufführungen und Proben sind nicht leicht zu organisieren, denn hier verlaufen die Transportwege. Außerdem kann man hier nicht spielen, wenn auf der Großen Bühne Vorstellungen sind und das ist oft der Fall.“⁴⁵ Insofern sei das Foyer für Theaternutzung kaum mehr geeignet.

Produktionsbereiche: Künstler-, Techniker-, Verwaltungsräume, Magazine und Werkstätten, Prodebühnen

Die Künstler- und Technikerräume befinden sich nach wie vor, mit den Garderoben im Erd- und Obergeschoß, in der nördlichen Hälfte des Querflügels. In den Räumen am Büh-

menturm und um den Saal befinden sich die Büros der künstlerischen und technischen Leitung, der Dramaturgie und der Saaltechnik. Behelfsmäßig ist im Souterrain eine kleine Theaterkantine in einem tageslichtlosen Eckraum eingerichtet, die ihrerzeit eine Alternative zur entfernten Kantine am Theaterplatz bot. Diese Versorgung für die Schauspieler war im alten Haus schon problematisch, erinnert sich Hartwig Albiro: „Die Betriebskantine war natürlich in der Nähe Oper. [...] Da haben wir versucht, mit Kantinen selbst zu kochen. Mein Bestreben war, dieses Schauspielhaus als selbständige Spielstätte mit dem Ensemble in der Stadt zu etablieren und nicht das Anhängsel vom Opernhaus zu sein.“⁴⁶ Manuel Soubeyrand beschreibt seinen Eindruck von der unzulänglichen gastronomischen Versorgung im und um das Schauspielhaus Mitte der 1990er-Jahre: „[I]n die Kantine wollten wir nicht, die war ja so winzig, drei Tische sonst nichts“.⁴⁷ In den letzten Jahren wurde sie nicht mehr betrieben, so dass die Versorgungsproblematik weiterhin besteht; auch der Theaterclub wird nicht durchgängig betrieben. Waren die Räume für Künstler:innen und Techniker:innen bereits in der Errichtungszeit 1980 knapp bemessen, spitzte sich die Situation weiter zu, als mit dem Figurentheater eine weitere Sparte ins Schauspielhaus kam und sich in der äußerst beengten Situation Arbeitsräume einrichten musste.

Die südliche Hälfte des Querflügels und des Anbaus dienen als Magazin für Bühnenbild und Dekoration – auch diese Flächen wurden bereits im Planungsprozess als zu klein bewertet. Die Anlieferung von Bühnenbild und Dekoration erfolgte ursprünglich über eine lange Rampe an der Westseite ins Gebäude und über einen ebenen Weg bis zur Hauptbühne. Ende der 2010er-Jahre wurde die Lieferrampe durch eine Hebebühne ersetzt. Das Kostümmagazin kann lediglich einen Teilbedarf für eine Spielzeit aufnehmen. Der zentrale Kostümfundus für die verschiedenen Sparten der Städtischen Theater ist inzwischen, ebenso wie die zentralen Kostüm-Werkstätten, im Spinnbau angesiedelt. Im Schau-

spielhaus gibt es in Räumen des Souterrains und Erdgeschosses nur in sehr geringem Umfang kleine Reparaturwerkstätten für Requisite und Maske. Die zentralen Theaterwerkstätten für das Bühnenbild befinden sich am Stadtrand in Harthau.

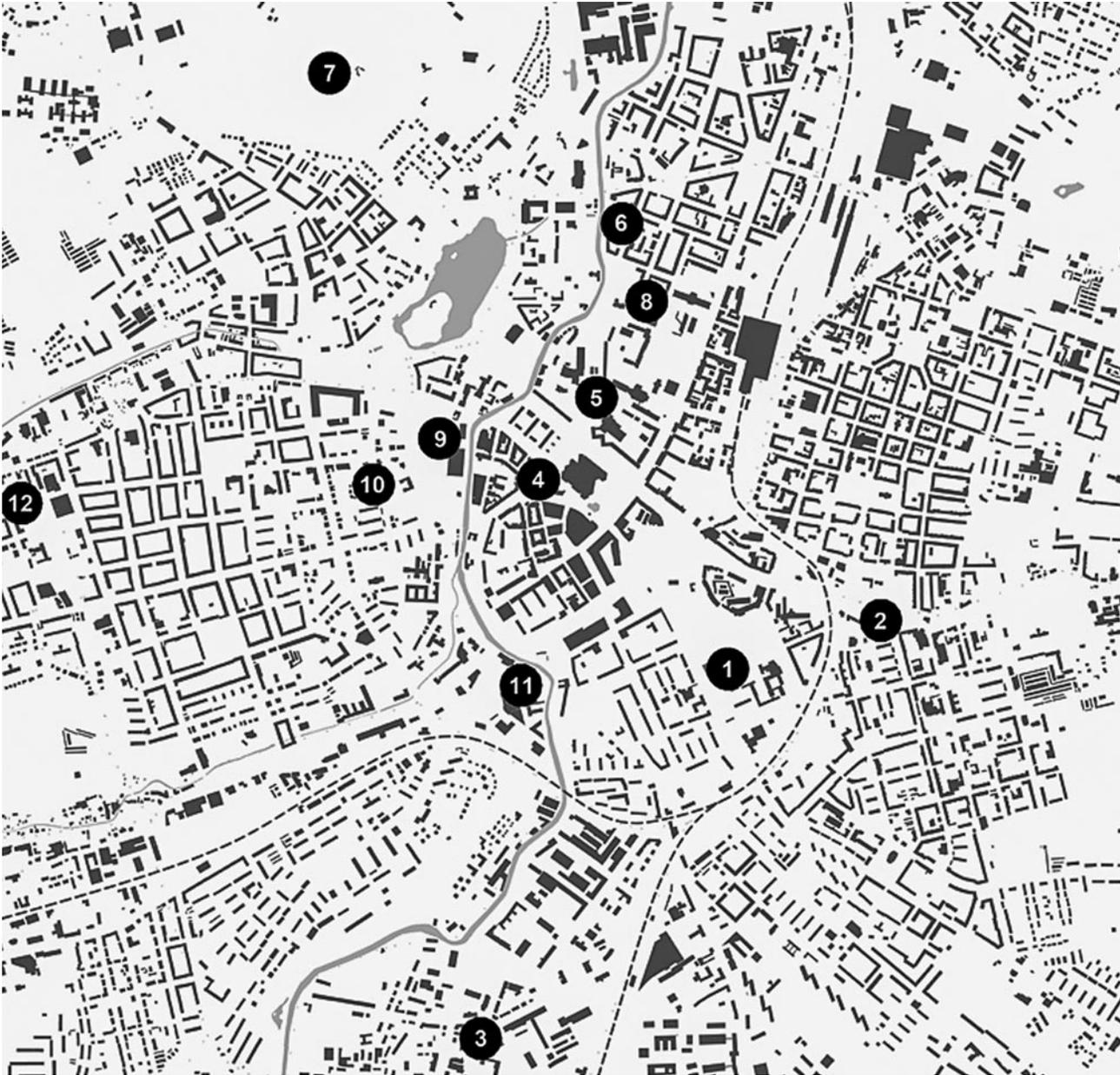
Da die Probebühne aufgrund der Umwidmung zum Spielort Ostflügel nicht mehr zur Verfügung steht, muss der Bedarf durch die angemietete Probebühne Ascota in Altchemnitz und die Probebühne am Brühl im Stadtzentrum gedeckt werden. „Das Schauspiel besitzt zwei Probebühnen. Wir haben das Ascota-Gebäude angemietet – mit einem großen Saal, der hauptsächlich vom Musiktheater genutzt wird und von uns eher selten, und einem kleinen Saal mit niedriger Decke. Die andere Probebühne ist am Brühl in einer alten Turnhalle. Gute Probebühnen sind ein Manko für unsere Arbeit, das ist schon alles sehr improvisiert.“⁴⁸

Zustand seit 2022: Wegen Umbau geschlossen.

Das Schauspielhaus wurde seit den 2000er-Jahren aufgrund der Anforderungen anderer Theaterproduktionsweisen und Publikumserwartungen durch Einzelmaßnahmen transformiert. Diese Veränderungen durch Einbauten, Anbauten und Umnutzungen des Bestands reichen von einfachen Installationen bis zu umfangreicheren Baumaßnahmen. Nach rund vierzigjähriger Nutzungszeit steht nun eine umfassendere Sanierung und Modernisierung bevor. Seit 2022 ist das Haus freigezogen, um die zunächst geplante technische Ertüchtigung innerhalb von zwei Jahren durchführen zu können.⁴⁹ Im Planungsprozess hat sich der Maßnahmenumfang verändert, um das Schauspielhaus nicht nur technisch, sondern auch qualitativ zu modernisieren; genauere Ausführungen hierzu bietet das Kapitel 8.2. Wegen geplantem Umbau bleibt das Haus länger geschlossen. Mit seiner Wiedereröffnung ist offensichtlich auch bis 2026 nicht zu rechnen, so dass die Nutzung der Interims-spielstätte Spinnbau noch einige Jahre dauern wird.

- 1 Vgl. Menting, Annette: *Urbane Topologie Chemnitz – Spielstätten im Stadtkontext*, Arbeitsheft #3 Urbane Topologien und Orte für die Aufführungskünste, Reihe ARBEITSHEFTE Architektur und Raum für die Aufführungskünste, hg. von Barbara Büscher und Annette Menting, 2021, (<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:14-qucosa2-752231>, Zugriff am 28.6.2021).
- 2 Sie berücksichtigt Theater mit den Sparten Sprech-, Musik-, Tanz-, Kinder- und Jugend- sowie Figurentheater, Performance, Kabarett und Varieté; Aufführungsgenres wie reine Musikveranstaltungen und Konzerte sind hier nicht einbezogen.
- 3 Leipzig ist mit rund 620.000 Einwohner:innen die größte Stadt in Sachsen, gefolgt von Dresden mit etwa 566.000 Einwohner:innen als zweitgrößte Stadt und von Chemnitz mit rund 251.000 Einwohner:innen (Stand 12/2023).
- 4 Vgl. Stadt Chemnitz, Kulturamt (Hg.): *Kulturentwicklungsplan Chemnitz 2004–2012*, Chemnitz 2004.
- 5 Vgl. Stadt Chemnitz (Hg.): *Kulturstrategie der Stadt Chemnitz für die Jahre 2018–2030. Kultur Raum geben*, Chemnitz 2019 (https://www.chemnitz.de/chemnitz/media/kultur/kulturfoerderung/bericht_kulturstrategie_ansicht.pdf, Zugriff am 15.9.2019).
- 6 Städtische Theater Chemnitz (Hg.): Konzeption zur Entwicklung des Theaters von 2019 bis 2022, Anlage 3 vom 11.9.2018 zur Stadtratssitzung am 24.10.2018. Beschlussvorlage Nr. B-274/2018. Stadt Chemnitz Ratsinformationssystem, (<https://sessionnet.krz.de/chemnitz/bi/info.asp>, Zugriff am 29.8.2020).
- 7 Städtische Theater Chemnitz, Konzeption zur Entwicklung des Theaters von 2019 bis 2022, 11.9.2018.
- 8 Ebd.
- 9 Ebd.
- 10 Ebd.
- 11 Vgl. Ullrich, Renate: *Nachgefragt. Gerhard Meyer, ein Leben im Theater*, hg. vom Förderverein Theaterdokumentation e.V., Berlin 1997.
- 12 Vgl. Kölgen, Ulrike: *Von der Puppenbühne zum Figurentheater. 50 Jahre Puppen- und Figurentheater in Chemnitz*, Chemnitz 2001, S. 28.
- 13 Diese Häuser sind per Nutzungsverträgen zwischen der Eigentümerin Stadt Chemnitz und den Städtischen Theatern zeitlich unbefristet und unentgeltlich überlassen, zur Instandhaltung und -setzung sind allerdings die Theater verpflichtet. Vgl. Städtische Theater Chemnitz (Hg.): Konzeption zur Entwicklung der STC gGmbH ab dem Jahr 2019, Anlage 3 vom 22.9.2016 zur Stadtratssitzung am 9.11.2016, Beschlussvorlage Nr. B-263/2016. Stadt Chemnitz Ratsinformationssystem, (<https://sessionnet.krz.de/chemnitz/bi/info.asp>, Zugriff am 29.8.2020).
- 14 Vgl. Schreiter, Frank: „Vom Maschinenbau zur Kostümwelt“, in: *Bühnentechnische Rundschau*, Sonderband 2021, S. 60–63.
- 15 Carsten Knödler im Gespräch, Kapitel 7.3 dieser Publikation.
- 16 Ebd.
- 17 Ebd.
- 18 Gundula Hoffmann im Gespräch, Kapitel 7.4 dieser Publikation.
- 19 Ebd.
- 20 Erste gemeinsame Ortsbegehung zur Fotografie am 10.9.2020 mit Juliane Henrich und ausführliche Ortsbegehung am 27.4.2023 mit Louis Volkmann, die dank des Technischen Direktors Raj Ullrich noch kurz vor Schließung des Hauses und Übergabe an die Stadt zur Umsetzung der Baumaßnahmen stattfinden konnte.
- 21 Die frühere Adresse des Hauses lautete Park der Opfer des Faschismus, kurz Odf. Sie wurde auf Antrag von Manuel Soubeyrand um 2000 geändert in Zieschestraße 28. Vgl. Soubeyrand, Manuel: „Auferstanden aus Ruinen oder der Weg zu neuen Orten“, in: Möller, Karl-Hans/Müller Harald (Hg.): *Theater für die Stadt Chemnitz. Die Intendanz Rolf Stiska 1992–2006*, Berlin 2006, S. 227.
- 22 Carsten Knödler im Gespräch, Kapitel 7.3 dieser Publikation.
- 23 Soubeyrand hatte seinerzeit keine Affinität zur Architektur des Schauspielhauses und wünschte sich deutliche Veränderungen: „Wäre ich geblieben, so hätte ich mir von Rolf Stiska gewünscht, dass wir das Schauspielhaus weiß anstreichen. Damit es dann in trüben Novembertagen und feuchten Märzwochen schön hell leuchtet, durch die kahlen Bäume des Parks ...“. Soubeyrand: „Auferstanden aus Ruinen“, 2006, S. 229.
- 24 Jochen Krüger war Architekt im VEB Komplexer Wohnungsbau und hatte im Architektenkollektiv mit Günter Hauptmann und Karl-Heinz Barth den Umbau der Oper Chemnitz bis 1992 fertiggestellt.
- 25 Soubeyrand, „Auferstanden aus Ruinen“, 2006, S. 228.
- 26 Ebd.
- 27 Hartwig Albiro im Gespräch, Kapitel 7.1 dieser Publikation. Vgl. Maske, Johanna/Ranf, Thomas/Richter, Tilo/Windesheim, Michael (Hg.): *Zehn Jahre Kunst für Chemnitz 1994–2004*, Chemnitz, 2004.
- 28 Hartwig Albiro im Gespräch, Kapitel 7.1 dieser Publikation.
- 29 Chlebusch, Michael: „Ich hoffe, dass man die Veränderung merkt“, Interview mit Carsten Knödler“, in: *371 Stadtmagazin Chemnitz*, 09/2013 (<https://www.371stadtmagazin.de/magazin/magazin-alle-artikel/ich-hoffe-dass-man-die-veraenderung-merkt/>, Zugriff am 28.12.2021).
- 30 Carsten Knödler im Gespräch, Kapitel 7.3 dieser Publikation.
- 31 Ebd.
- 32 Gundula Hoffmann im Gespräch, Kapitel 7.4 dieser Publikation.
- 33 Carsten Knödler im Gespräch, Kapitel 7.3 dieser Publikation.
- 34 Vgl. Städtische Theater Chemnitz (Hg.): *Spielzeithaft 2017/2018*, Chemnitz 2017, S. 174.
- 35 Vgl. Soubeyrand, „Auferstanden aus Ruinen“, 2006, S. 227–229.
- 36 Vgl. Schettler: „Kulturelles Ereignis 1980 – Eröffnung des neuen Schauspielhauses, Wiederaufbau und Rekonstruktion des Schauspielhauses Karl-Marx-Stadt“, 1981, S. 23–26.
- 37 Carsten Knödler im Gespräch, Kapitel 7.3 dieser Publikation.
- 38 Ebd.
- 39 Gundula Hoffmann im Gespräch, Kapitel 7.4 dieser Publikation.
- 40 Der Ostflügel liegt im westlichen Flügel des Theaterhauses; der Name Ostflügel wurde eingeführt in Abgrenzung zum Westflügel Leipzig, Produktionszentrum für Figurentheater; Information von Jörg Lenk, Technischer Leiter Schauspielhaus beim ersten Ortsrundgang am 21.11.2017.
- 41 Carsten Knödler im Gespräch, Kapitel 7.3 dieser Publikation.
- 42 Ebd.
- 43 Ebd.
- 44 Ebd.
- 45 Ebd.
- 46 Hartwig Albiro im Gespräch, Kapitel 7.1 dieser Publikation.

- 47 Soubeyrand: „Auferstanden aus Ruinen“, 2006, S. 227.
- 48 Carsten Knödler im Gespräch, Kapitel 7.3 dieser Publikation.
- 49 Vgl. Stadt Chemnitz (Hg.): Anmietung einer Interimsspielstätte für das Schauspielhaus, Informationsvorlage Nr. I-037/2021 für den Stadtrat am 21.7.2021. Stadt Chemnitz Ratsinformationssystem, (https://sessionnet.krz.de/chemnitz/bj/vo0050.asp?__kvonr=6975946, Zugriff am 1.8.2024).



129 Chemnitz Standorte der historischen und aktuellen Spielstätten von Schauspiel und Figurentheater 1945–2022: 1 Schauspielhaus – 2 Adventhaus – 3 Interim Spinnbau – 4 Interim Kleiner Saal Stadthalle – 5 Interim *theater oben* im Opernhaus – 6 Eisenstraße *Dramatische Brigade* – 7 Küchwaldbühne – 8 Puppentheater in der Alten Aktienspinnerei – 9 Figurentheater im Luxorpalast – 10 Haus Arthur – 11 Weltecho – 12 VOXXX Horst-Menzel-Straße.

6 RAUM UND KÜNSTLERISCHER GEBRAUCH: SCHAUSPIEL UND FIGURENTHEATER

6.1 Spielorte und künstlerischer Gebrauch

Wie verhalten sich Architektur, Verortung, innere Raumordnung und die Aufführungsformen des Theaters zueinander? Welche Wandlungsfähigkeit haben die Spielorte und welche Relevanz hat dies für die theaterkünstlerische Praxis? Zu welchen Aneignungsformen und Szenografien kommt es in Interimsspielstätten und bei Umnutzung von Bestandsräumen? Um diesen Fragen nachzugehen, werden im Folgenden zwei Zeiträume schwerpunktmäßig berücksichtigt, in denen sich der Wandel des Schauspielhauses und seiner Interimsspielstätten erfassen lassen: die Jahre unmittelbar vor und nach der *Rekonstruktion* des Schauspielhauses in den 1970er- bis 1980er-Jahren und die gegenwärtige Situation seit Mitte der 2010er-Jahre. Die Auswahl der Aufführungen orientiert sich an den Fragestellungen des Forschungsprojektes und gibt einen spezifischen Einblick in die Theaterarbeit.¹ Die Auswahl der Inszenierungen basiert dabei auf Recherchen und Gesprächen mit den künstlerischen Leitern und der Leiterin: für die historische Situation mit dem ehemaligen Schauspielregisseur Hartwig Albiro und mit Hasko Weber, dem damaligen Mitglied und Regisseur der *Dramatischen Brigade*, sowie für die gegenwärtige Situation mit dem Schauspielregisseur Carsten Knödler und mit der Direktorin des Figurentheaters Gundula Hoffmann. Für Recherchen wurde auch auf die Aufführungs-Chronologie von Dietmar Lange zurückgegriffen, in der Premieren des Schauspiels umfassend und Premieren des Figurentheaters seit seiner Verortung im Schauspielhaus 2011 verzeichnet sind.²

Für den ersten Zeitraum der 1970er- bis 1980er-Jahre wurden folgende Aufführungen gewählt: Im alten Saal des Theaters am Karl-Marx-Platz wurde auf der kleinen und einfach ausgestatteten Bühne *Das Lügenmaul* (1973) gespielt. Als Interimsspielstätte diente der Kleine Saal in der Stadthalle, in dem kurz nach dem Brand die Uraufführung von *Tinka* (1976) stattfand und zwei Jahre später *Der kaukasische Kreidekreis* (1978) inszeniert wurde. Eine weitere Interimsspielstätte war das *theater oben* im Opernhaus, in dem *Die zwölf Geschworenen* (1979) gezeigt wurde. Im 1980 fertiggestellten Schauspielhaus wurde die neue Große Bühne erstmals mit *Dantons Tod* (1980) bespielt. Das Stück *Bürger, schützt eure Anlagen* (1983) wurde im neuen Foyer-

theater gezeigt. Darüber hinaus wurden die Probebühne (seit 1989) und der Garten als Sommerspielort (1985–86) gelegentlich als Spielorte eingesetzt. Eine externe Studio- bühne wurde in der Elisenstraße von der *Dramatischen Brigade* für *Schlötel oder Was solls* (1989) ausgebaut.

Die gegenwärtige Situation seit den 2010er-Jahren wird mit mehreren Aufführungen behandelt, in denen das durch Gebrauch und Einbauten veränderte Schauspielhaus mit fünf Spielorten dargestellt wird: Auf der Großen Bühne wurde für *Faust I* (2017) mit Projektions- und Live-Kamera-Technik gearbeitet. Eine andere Anordnung von Spiel- und Zuschauerbereich wird mit *Camino Real* (2015) auf der Hinterbühne aufgezeigt. Die im Foyer neuinstallierte Kleine Bühne dient seit 2011 dem Figurentheater als Spielort für Inszenierungen, die sich an unterschiedliches Publikum im Kindes- bis Erwachsenenalter richten – so bei *Aufstand der Dinge* (2018) und *Wenn mich einer fragte* (2018). Die Probebühne wurde zum Spielort Ostflügel umgestaltet, wo das Schauspiel Stücke wie *Europa! – ein patriotischer Abend, 1917!* (2017) und das Figurentheater *Beate Uwe Uwe Selfie Klick* (2016) inszenierte. Ein weiterer Spielort im Schauspielhaus war die neue Foyerbühne, auf der *Ne me quitte pas* (2014) inszeniert wurde; ebenso wie der neu angebaute Theaterclub im früheren Gartenhof. Seit der Spielzeit 2021/2022 befindet sich das Schauspielhaus erneut in einer Umbausituation und weicht auf die Interimsspielstätte Spinnbau aus, die als Herausforderung und Chance zugleich begriffen wird, wie *So glücklich, dass du Angst bekommst* (2021) auf der Kleinen Bühne des Figurentheaters zeigt.

6.2 Räume und Aufführungen der 1970er- und 1980er-Jahre: Theater am Karl-Marx-Platz – Kleiner Saal der Stadthalle – theater oben im Opernhaus – Große Bühne und Foyertheater im Schauspielhaus – Spielort Elisenstraße

Theater am Karl-Marx-Platz: *Das Lügenmaul* (1973)

Der ehemalige Festsaal des Altersheims war seit 1949 Spielstätte des Schauspiels. Der Saal war mit Parkett und Rang für 450 Zuschauer:innen ausgestattet. Er wurde über ein kleines Foyer und zwei Eingänge an der Saalrückwand erschlossen. Im Ranggeschoss bestand eine unmittelbare Verbindung zum Altersheim, so dass nicht selten „ältere Herrschaften schon im Schlafanzug zum Gucken kamen und auf dem Rang saßen, das waren stille Beobachter. Das Altersheim war permanent präsent.“³ Die Türen an den Seitenwänden führten unmittelbar ins Freie. Hartwig Albiro erinnert sich an „ein ganz kleines Bühnchen mit Drehbühne, aber nur sechs Meter Bühnentiefe. Vielleicht waren es auch sieben oder acht Meter, es war wirklich ein absoluter Behelfsbau.“ Weitere Bühnenmaschinerie gab es in dem Flachbau nicht und das Bühnenportal war mit 5,80 mal 3,60 Metern sehr klein.⁴ Die ersten drei Reihen ließen sich überbauen, so dass die Spielfläche etwas vergrößert werden konnte – „der Vorhang ist dann gewissermaßen auf der Mitte der Spielfläche. Also die Bedingungen waren sehr bescheiden.“⁵ Die erste Gastinszenierung von den Regisseuren Hartwig Albiro und Piet Drescher, beide vom Berliner Ensemble, war *Der gute Mensch von Sezuan* von Bertolt Brecht im November 1970.

Für seine Inszenierung von Carlo Goldonis *Das Lügenmaul* verfasste Hartwig Albiro, zusammen mit Gerhard Naumann, eine eigene Übersetzung.⁶ „Die Aufführung beginnt mit einem wahren Höllenspektakel. Trommelwirbel. Die Schauspieler ziehen durchs Parkett, bewerfen das Publikum mit Blumen ...“, beschreibt die Theaterkritikerin Ingeborg Pietzsch den Auftakt des Stücks, bei dem die Aufmerksamkeit zunächst auf das Parkett und erst später auf die Bühne gelenkt wurde. Hartwig Albiro erklärt, dass die Aufführungen in dem Alten Haus von der Fantasie der Bühnenbildner:innen und der Schauspieler:innen bestimmt waren:

Technik hatten wir kaum, es war Licht da und ein Vorhang, aber dennoch war es eine sehr produktive Zeit. Ich habe Das Lügenmaul von Goldoni gemacht und da kam die wilde Theatertruppe in der Commedia-dell'arte-Inszenierung durch den Zuschauerraum, durch die Seitentüren und von hinten geströmt, durch

die Zuschauer hindurch auf die Bühne und hat das Spektakel eröffnet. Das Haus klemmte hinten und vorne, aber das Publikum war sehr treu. Aus der Improvisation haben sich Möglichkeiten ergeben, da wurde der Mangel zum Zwang für künstlerische Kreativität.⁷

Ingeborg Pietzsch hebt die hohe Spielqualität des Ensembles hervor, in dem Michael Gwisdek das *Lügenmaul* Lelio und Wolfgang Sörgel seinen Vater Pantalone spielt. „Die Aufführung besitzt einen hinreißenden, augenzwinkernden Charme, sie zielt auf Unterhaltung von höchstem Niveau. Alle Künste sind mobilisiert: Musik, Artistik, Wort, Bildende Kunst und Schauspielkunst, und sie verquicken sich auf ästhetisch vorbildliche und sinnvolle Weise. Die Truppe, die hier beisammen ist, zeigt was sie kann. Das ist so viel, daß sich manches Berliner Theater danach ‚die Finger lecken‘ würde.“⁸ In der Bühnenmitte war auf halber Höhe eine Schnur mit Brecht-Gardine gespannt, die zur Trennung von Szenen diente sowie zur Erweiterung oder Konzentration des Bühnenbilds an einen der venezianischen Kanäle vor dem Haus des Dottores oder auf den Balkon eines Kaufmannshauses.

Kleiner Saal der Stadthalle: *Tinka* (1976)

Der Kleine Saal konnte bis zu 600 Personen aufnehmen – je nach Einstellung der Saaltechnik und Anordnung der variablen Podeste und Zuschauerbereiche, wie in Kapitel 3.4 dargestellt. In den Spielzeiten 1976 bis 1980 wurde er nach dem Brand des Schauspielhauses als Interimmspielstätte für acht Schauspielaufführungen genutzt: Bereits Ende Mai 1976 wurde *Tinka* von Volker Braun in der Regie von Hartwig Albiro hier uraufgeführt. Spätere Aufführungen waren für den Kleinen Saal mit Arena-Anordnung konzipiert: beispielsweise *Der Frieden* nach Aristophanes in der Bearbeitung von Peter Hacks (1977), *Der kaukasische Kreidekreis* von Bertolt Brecht (1978) und *Macbeth* von William Shakespeare (1978); eine letzte Schauspiel-Premiere in der Stadthalle war *Die lange Ankunft des Alois Fingerlein* von Rainer Kerndl (1979). Wladimir Rubinow vom Institut für Technologie Kultureller Einrichtungen argumentierte Anfang der 1970er-Jahre für die Bespielung eines solchen Mehrzwecksaals, die zur Synthese und Durchdringung unterschiedlicher gesellschaftlicher Tätigkeiten führe:



130 *Das Lügenmaul* (1973) im Saal des Theaters am Karl-Marx-Platz



131 *Tinka* (1976) im Kleinen Saal der Stadthalle

Diese Mehrzwecksäle haben eine neue gesellschaftliche Funktion und Qualität und sind keine Notlösung; das Theater im Mehrzwecksaal gewinnt neue Anregungen für seine Arbeit, verabsolutiert aber nicht den Mehrzwecksaal als Theaterspielstätte der Zukunft. Im Vergleich zu Einweckkulturstätten hat das Kulturzentrum, in dem der Mehrzwecksaal integriert ist, seine eigene Spezifik darin, Aktivitäten zu vereinen, die nach ihrem Charakter verschieden sind.⁹

Die Möglichkeit zur *Tinka*-Uraufführung in Karl-Marx-Stadt führt Albiro auf ein verändertes politisches Klima 1976 zurück: „Das Klima war günstig, und wir konnten unter anderem *Tinka* rausbringen, also Stücke, die in Berlin nicht gespielt werden durften.“¹⁰ Nach dem Brand bestand die Herausforderung in der Übersetzung der *Tinka*-Inszenierung vom Theater am Karl-Marx-Platz auf den Kleinen Saal der Stadthalle. Mit einer Portalkonstruktion wurde dabei eine Rahmenbühne in dem sechseckigen Raum nachgebildet. Als die Figur Brenner die titelgebende *Tinka* mit einer Bierflasche erschlägt,

schließt sich der Vorhang über der im sprachlich landläufigen Sinn durchaus dramatisch theatralischen Geschichte. [...] In der vorübergehenden Spielstätte des Karl-Marx-Städter Ensembles konnte der Vorhang sogar geschlossen werden, obwohl die moderne kleine Neue Stadthalle [sic] eigentlich keinen hat. Bühnenbildner Ralf Winkler stellte ein schräges Podium als Bühne in den Saal und richtete zwei Stahlrohgestelle als Portaltürme auf. So können für 18 Bilder – Zimmer und Betriebsgelände, Wanddetails und Möbel im Originalmaß und Gebäude als Miniaturrelief – Schauplätze ablesbar markiert und relativ schnell Bilder umgebaut werden. Das ist eine technisch und künstlerisch überzeugende Lösung.¹¹

Das Schauspiel nutzte die Stadthalle nach 1980 nicht mehr und Albiro bewertete sie letztlich als „außerordentlich ungünstig für Schauspiel, sowohl der Kleine wie der Große Saal“.¹²

Kleiner Saal der Stadthalle: *Der kaukasische Kreidekreis* (1978)

Mit der Aufführung *Der kaukasische Kreidekreis* (1978) von Bertolt Brecht unter der Regie von Hartwig Albiro wurde der Kleine Saal der Stadthalle, so erinnert sich der Regisseur, in seiner spezifischen Gestalt und Variabilität genutzt: „Die

erste Inszenierung, bei der wir den Raum des Kleinen Saals richtig erfasst haben, war der *Kaukasische Kreidekreis*, Brecht in der Arena“.¹³ Dies kam den Vorstellungen nahe, die Klaus Wever vom Institut für Technologie Kultureller Einrichtungen zur szenischen Funktion des Mehrzwecksaales für die Theaterraufführungen formuliert hatte. Die szenische Arbeit im Mehrzwecksaal sei als Erschließung neuer Spielmöglichkeiten zu verstehen, die aktivierende Impuls für das Theater setzt:

Bei der Regiearbeit im Mehrzwecksaal greifen die Maßstäbe des Raumes und der Technik in den gesamten Arbeitsprozeß ein und beeinflussen ganz besonders die ästhetischen Maßstäbe der Regiearbeit. Die räumliche Integration von Podium und Saal ist hier die Basis für besondere ästhetische Mittel. Die Fiktion der sogenannten vierten Wand ist von vornherein ausgeschaltet, was in besonderem Maße die Stückauswahl und Interpretation beeinflusst. Der Raum und seine Bestandteile nehmen selbst Einfluß auf Gegenstand, Methode und Ergebnis der Theaterarbeit im Mehrzwecksaal. Wenn im Einwecktheater die Technik meist reines Transportmedium bleibt, ist sie im Mehrzwecksaal in besonderem Maße Mitspieler.¹⁴

Eine bemerkenswerte Theaterdokumentation des Brecht-Zentrums der DDR zur *Kreidekreis*-Inszenierung in Karl-Marx-Stadt beschäftigte sich mit dem Verhältnis von Raum und Inszenierung, den Raumpotenzialen des Kleinen Saals und den räumlich-organisatorischen Ausgangsbedingungen.¹⁵ Werner Hecht, Leiter des 1978 neu eingerichteten Brecht-Zentrums, erklärt die Dokumentation mit Verweis auf Brechts Theaterverständnis und seiner Praxis der Modellbücher: Es werde „ein Typus geschaffen, der den Versuch einer möglichst objektiven Darstellung und Beschreibung anbietet. Dazu werden wichtigste Auskünfte über die Konzeption vom Theater selbst geliefert. Der Leser erfährt, was das Team mit der Aufführung beabsichtigte, welche Rückschlüsse von der Konzeption auf Bühnenbild, Kostüme und Besetzung zu ziehen waren und wie die Arbeit an der Inszenierung vor sich ging.“¹⁶ Diese subjektive Darstellung wurde durch Darstellungen von Externen – einer Fotografie-Serie zur Inszenierung von Maria Steinfeldt und durch die Beschreibung einer Aufführung von dem Theaterkritiker Christoph Funke – ergänzt. Sein Interesse an einer Brecht-Inszenierung beschreibt Hartwig Albiro mit der Aktivierung von Ensemble und Publikum; dabei bewertet er die Interimsspielstätte entschieden: Der Kleine Saal sei „für Theaterraufführungen denkbar ungeeignet (aber



132 *Der kaukasische Kreidekreis* (1978) im Kleinen Saal der Stadthalle

133 *Die zwölf Geschworenen* (1979) im theater oben, Opernhaus



dennoch der günstigste Raum in der Stadt)¹⁷. Der Dramaturg Knut Lennartz äußert sich demgegenüber relativierend zur Raumfrage: „Stücke mit ausgeprägtem Guckkastencharakter scheinen für diese Bühne wenig geeignet zu sein [...] Da die Bühne aber eine sogenannte Arenabespielung zulässt, reizt es immer wieder, Stücke zu suchen, die gerade dieser Möglichkeit entsprechen.“¹⁸ Die Anordnung für die Inszenierung beschreibt der Regisseur wie folgt:

Gespielt wird auf vier Bühnen inmitten der Zuschauer (Arenabestuhlung). Die epische Struktur des Werkes wird dadurch betont, die Funktion des Sängers als ‚Spielmeister‘ gewinnt hier mehr Bedeutung als in einer Guckkastenlösung. Der Saal der Stadthalle wird in das Streitobjekt des Vorspiels – das Tal – verwandelt. Die Zuschauer sind mit den Kolchosbauern vermengt. Das Spiel vom Kreidekreis findet im ‚Bühnenraumtal‘ statt. Dadurch bleibt das Thema des Vorspiels gegenwärtig und muß nicht während der Aufführung vordergründig aktualisiert werden. Die notwendig sichtbaren Verwandlungen durch die Zuschauer hindurch ermöglichen immer wieder das Spiel im Spiel. Sie geben dem Zuschauer die Möglichkeit, der Geschichte zu folgen als ein Betrachtender und die Vorgänge Beurteilender.“¹⁹

Die Rampen und Zuschauerblöcke konnten aufgrund der Saalgeometrie und -technik gut umgesetzt werden, da es versenkbare Bodenpodeste gab, die bestuhlt oder bespielt werden konnten. So entstand eine Arenabühne mit drei Zuschauerblöcken, zwischen denen sich jeweils drei gleichrangige Spielflächen ergaben, die in die zentrale Spielfläche mündeten. Vor dem Hintergrund dieser Bedingungen bewertet Lennartz den Kleinen Saal als einen für die Brecht'sche Dramaturgie des dialektischen Theaters geeigneten Bühnenraum.²⁰ Anschaulich beschreibt Christoph Funke den allmählichen Beginn der Aufführung durch die Mischung von Zuschauenden und Spielenden: „Wie die Zuschauer allmählich die Sitzreihen füllen, lassen sich Darsteller auf den Podesten nieder, bilden Gruppen, formieren sich. Dann, ins verlöschende Licht hinein, Stimmengetöse, Gelächter – das Licht blendet wieder auf, der Delegierte aus der Hauptstadt, städtisch gekleidet, eine Mappe in der Hand, mit dem Bleistift agierend, versucht des Tumults Herr zu werden. Es beginnt die erste Szene.“²¹ Um die Saalgestaltung auszublenken, ließ Volker Walther die Wände und Decke mit Kullissenstoff bekleiden: „Das Sechseck der Saalwände ist in ganzer Höhe mit hellem Stoff verkleidet, auf den schneebedeckte Gebirge gemalt sind. Eine Ergänzung findet dieses Gebirgs Panorama in elf hellblauen, strahlenförmig ge-

spannten Stoffbahnen, welche die modernistische Decke mit ihren Beleuchtungskörpern verfremden. Die Podeste, gehalten in hellem Beige, vervollständigen den Eindruck großer Helligkeit und erstaunlicher Weite.“²² Funke verweist auf den Einsatz einfacher Mittel beim Bühnenbild: So wurden raumandeutende Tore als rustikale Lattengerüste mit unterschiedlichen Elementen ausgestattet: „Das Palasttor beispielsweise ist mit Teppichen versehen, der Eingang zur Kirche mit Ikonen behängt. Zwischen Palasttor und Kirche wird, aus drei Segmenten, ein schmaler roter Teppich ausgerollt. Der Grundsatz, auf solche Art mit bescheidenen Material zu arbeiten und sinnlich kräftige, schöne Wirkung zu erzielen, kann in eindrucksvoller Weise durchgehalten werden.“²³ Funke resümiert, dass der Kleine Saal eine besondere Art der Dreidimensionalität des Spiels zur Folge habe, da sich die Aufführung in der Arenaanordnung, von Szene zu Szene, möglichst gleichwertig in alle Richtungen entwickeln müsse.

theater oben im Opernhaus: Die zwölf Geschworenen (1979)

In den Jahren 1977 bis 1980 wurde im oberen Geschoss des Opernhauses eine kleine Bühne für 100 Besucher:innen als Interimsspielstätte *theater oben* eingerichtet. Die Theaterleute selbst hatten die Gestaltung des Raums für experimentelle Formate als Studiotheater ausgestattet. Die Regisseurin Irmgard Lange entwickelte regelmäßig Aufführungen für diesen Ort: so beispielsweise *Wie ein Theaterstück entsteht* (1977) von Karel Čapek und *Zufälliger Tod eines Anarchisten* (1979) von Dario Fo, sowie 16 weitere Inszenierungen. Albiro beschreibt den Raum mit seinen Vor- und Nachteilen: „*theater oben* wurde eine ganz beliebte Experimentierbühne mit sehr dichten Atmosphären durch die Enge des Raumes. Doch da war es im Sommer zu heiß und es zog im Winter. [...] Es gab eigentlich kaum etwas, es gab ein paar Scheinwerfer und alles andere wurde dann hingestellt.“²⁴

Die zwölf Geschworenen von Reginald Rose in der Regie von Hartwig Albiro hatte im Februar 1979 Premiere.²⁵ Der Titel kündigt bereits die große Anzahl von zwölf Spielern in dem kleinen Studiotheater an, die im Verhältnis zur Zuschaueranzahl im *theater oben* auch physisch eine hohe Dichte erzeugt. Das Bühnenbild des Geschworenenzimmers wird von einer U-förmigen Tischanordnung geprägt, die unmittelbar vor der Saalrückwand stand. Sechs Spieler saßen parallel zu den Zuschauer:innen und jeweils drei Spieler waren an beiden Seiten quer dazu positioniert, so dass die zunehmend spannungsgeladenen Beziehungen zwischen

den Laienrichtern entwickelt werden konnten. Raumgreifende Aktionen und Bewegungen waren kaum möglich, da die ersten Zuschauerreihen das Spielfeld begrenzen. Eine optische Raumerweiterung erfolgte über einen Spiegel des Bühnenbildes.

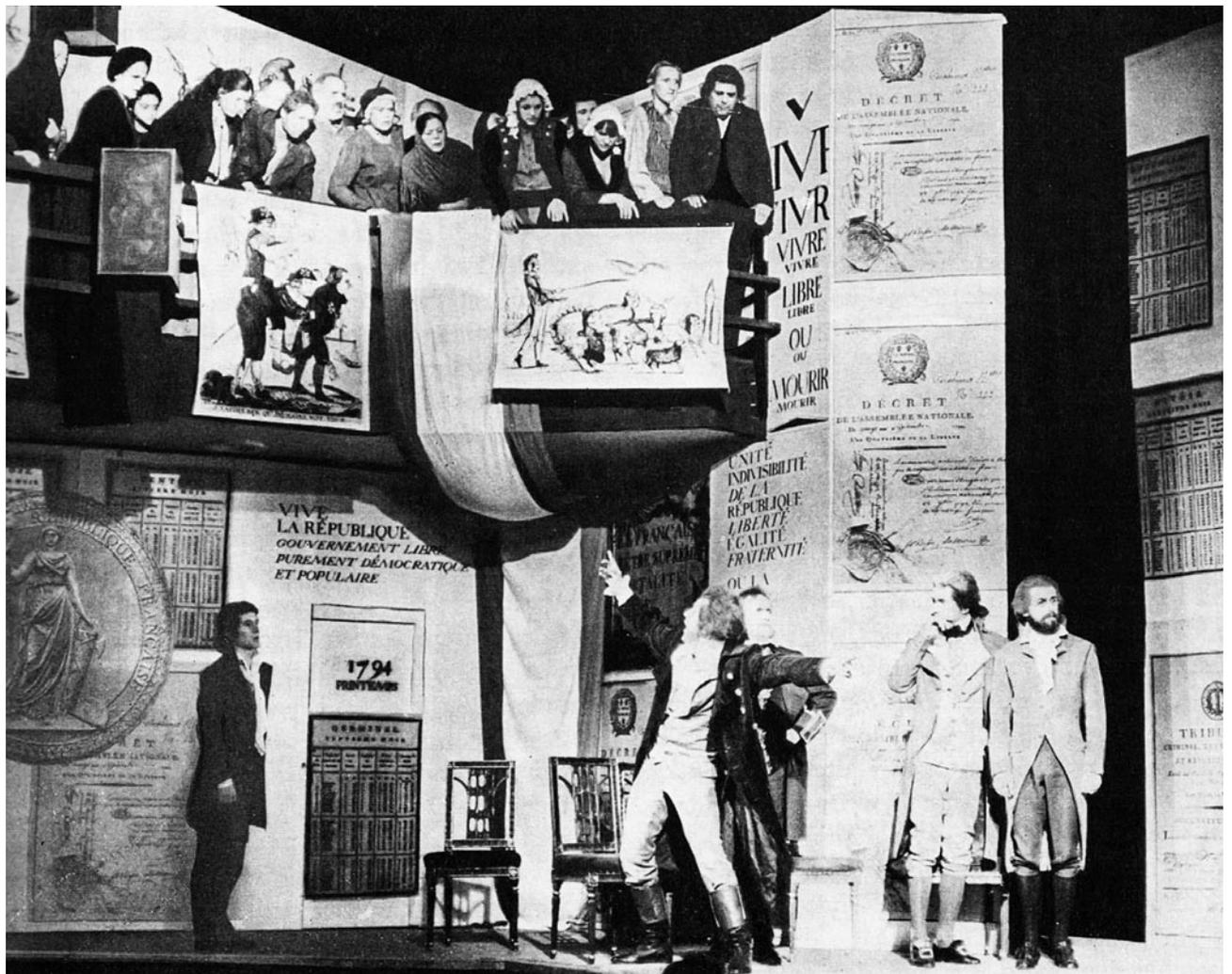
Große Bühne im Schauspielhaus: *Dantons Tod* (1980)

Mit Wiederaufbau und *Rekonstruktion* des Schauspielhauses hatte sich die Große Bühne erheblich gegenüber dem Vorgängersaal verändert. Das Vis-à-vis von Bühnen- und Zuschauerbereich musste beibehalten werden, allerdings

sitzen die Zuschauer auf ansteigendem Parkett und es gibt keinen Rang mehr. Der Saal ist seither mit einer Haupt-, Hinter- und Seitenbühne sowie mit Bühnenturm und -technik ausgestattet. Zugleich war auch die *Chemnitzer Ecke* entstanden, so dass diese markante Vorbühnen-Situation mit dem Spielpodest oftmals eine Einbeziehung in die Inszenierung forderte.

Im Schauspielhaus wurde einen Tag nach der feierlichen Eröffnung im Oktober 1980 *Dantons Tod* von Georg Büchner in der Regie von Hartwig Albiro gezeigt.²⁶ Zu dieser programmatischen Entscheidung erklärt der Regisseur:

134 *Dantons Tod* (1980) im Schauspielhaus auf der Großen Bühne mit Chemnitzer Ecke



*Theaterarbeit in Karl-Marx-Stadt war immer Ensemblearbeit. Unsere besten Vorstellungen waren und sind Ensemblevorstellungen. In unserer Danton-Inszenierung ist bis auf zwei Ausnahmen das ganze Ensemble besetzt, auch die Kleinstrollen und Kleindarstelleraufgaben wurden von Schauspielern übernommen. Das Schauspielensemble dokumentiert hier seine Grundhaltung, und zwar prononciert am Beginn unseres Eröffnungsprogramms: Wir sind auch im neuen Haus ein Ensemble von schauspielerischen Individualitäten, die miteinander arbeiten.*²⁷

Die *Chemnitzer Ecke* wurde als Besonderheit des neuen Raums bei der Eröffnungspremiere eingebunden: Die Robespierre-, Ausschuss- und Tribunal-Szenen wurden auf der Vorbühne und dem Spielpodest angeordnet. Im Rückblick erklärt Albiro: „[E]in Teil der Zuschauer konnte gar nicht richtig sehen, sondern nur die Fußsohlen oder die Kinnladen.“²⁸ Mit weiteren Inszenierungen entwickelte sich ein selbstverständliches Verhältnis zur Vorbühnensituation und der linken Ecke, die zu reizvollen Lösungen führte.²⁹ Die Spielanordnung auf Haupt- und Vorbühne in *Dantons Tod* kommentierte der Kritiker Martin Linzer:

*Geschichte wird befragt nach ihren Bewegungsabläufen und Bewegungsgesetzen, gefragt wird nach dem Verhalten der Menschen in ihrer Bewegung, ihr tragisches Scheitern wird befragt nach den Ursachen – Tragödie wird befragt nach ihrem moralischen Impetus für den gegenwärtigen Zuschauer. Auf der Bühne stellt sich das – leider – nur vermittelt, abgeschwächt, nicht deutlich genug dar. Das hat, wie mir scheint, verschiedene Ursachen. Die Teilung der Bühne (Ausstattung Wolfgang Bellach) in eine hell-ausgeleuchtete Vorbühne, auf der die Robespierre-Szenen, Wohlfahrtsausschuß, Revolutionstribunal spielen, und Hauptbühne, auf der in dämmerigem Halblicht die meisten Danton-Szenen, vor allem die Volksszenen spielen, lähmt etwas den Rhythmus der Inszenierung, schafft ungleichwichtige Aufmerksamkeitspunkte.*³⁰

Foyertheater im Schauspielhaus: *Bürger, schützt eure Anlagen ...* (1983)

Das Foyertheater war als zweiter Spielort entwickelt worden, um experimentieren und das Publikum stärker integrieren zu können. Das Angebot der großen Werke sollte in einem intimen Raum für etwa 100 Zuschauer:innen durch kleinere Stücke ergänzt werden.³¹ Der Bühnen- und Zuschauerbereich war variabel als Vis-à-vis oder U-Form anzuordnen.³² Irmgard Lange hatte wie im *theater oben* auch im Foyertheater mit *Goethewerkstatt* (1982) die erste Premiere. Obgleich die Foyerbespielung von den Theaterleuten während der Planungsphase vorgeschlagen wurde, entwickelten sich letztlich nur gelegentlich Aufführungen. Die Foyerbespielung „war durch die Weite des Raumes gegeben. Die Bestuhlung musste man reinstellen, das ging alles. Was aber vergessen worden war, ist, dass die akustische Trennung nicht möglich war, eine saubere Trennung, so dass man im Foyer und im Großen Saal spielen könnte. Akustisch haben wir uns gegenseitig behindert. Ich habe aber dennoch versucht, das Foyer zu bespielen.“³³ Zu den Aufführungen gehörte unter anderem der Dada-Abend *Mein blaues Klavier* (1986) von Georg Brühl und Jan Trierer in der Regie von Carmen Heinrich.

„Wir haben ein paar Inszenierungen gemacht; eine sehr erfolgreiche Arbeit war *Bürger, schützt eure Anlagen*, ein Kabarettprogramm. Es war an der Herkuleskeule in Dresden [1980] rausgekommen und die hatten das ein bisschen politisch abgefedert. Und ich konnte eine schärfere Variante zeigen.“³⁴ In *Bürger, schützt eure Anlagen* oder *Wem die Mütze passt: Satirische Sätze aus dem Nachlass vom Roten Paul* wird die Lage der Arbeiter in der DDR und der Status des sozialistischen Modells in der gesellschaftlichen Praxis thematisiert.³⁵ Für das Bühnenbild entwickelte Volker Walther die drei überdimensionalen Buchstaben D-D-R aus Polystyrol und beklebte sie mit Zeitungspapier des *Neuen Deutschlands*. Die großen Lettern wurden im Verlauf des Spiels einbezogen, indem sie als DDR zusammenstanden, umfielen oder ein Spieler sich hineinsetzte, überschwänglich DDR-Lieder sang und dabei hin und her schaukelte. Diese ironische Kommentierung entsprach dem kritischen Ansatz des Kabarets: „Das Stück war unheimlich erfolgreich und wir konnten uns der Nachfragen nicht erwehren. Wir haben es dann vom Foyer auf die Große Bühne genommen, das waren dann 400 statt 100 Zuschauer.“³⁶ Während im Foyer eine intime Atmosphäre gegeben war, wurde das gesellschaftskritische Stück auf der Großen Bühne in einem Raum mit größerer Distanz zum Spiel gebracht.



135 *Bürger, schützt eure Anlagen ...* (1983) im Foyertheater des Schauspielhauses

136 *Schlötel oder Was solls* (1989) in der Spielstätte Elisenstraße der Dramatischen Brigade



**Elisenstraße, Spielort der Dramatischen Brigade:
Schlötel oder Was solls (1989)**

Die *Dramatische Brigade*, die sich aus Studierenden der Theaterhochschule Leipzig im Schauspielstudio Karl-Marx-Stadt konstituierte, hatte sich 1989 eine Spielstätte außerhalb des Theaterhauses in der Elisenstraße angeeignet, eingerichtet und als halbexterne Gruppierung des Theaters betrieben.³⁷ „Die Umgestaltung war unsere freie Aneignung des Raumes“, beschreibt Hasko Weber die Entstehung des Spielortes. „Erstmal ging es darum, die Tapeten weg zu bekommen, wir haben dann Putz abgehackt und alles grau gestrichen, auch die Fenster, um einen lichtfreien Raum zu bekommen.“³⁸ Eine einfache Lattenkonstruktion diente als Technikdecke und Halterung für sechs Scheinwerfer. Die Spielfläche war mit einem hellgrauen Bodentuch belegt. „Für die Anordnungen im Raum hatten wir anfangs ein Experiment gemacht: Wir haben 30 Stühle in den Raum gestellt und jeder konnte sich hinsetzen, wo er wollte. Die Zuschauer bauten sich selbst einen Zuschauerraum, setzten sich in eine Richtung und bauten sich selbst ihre Reihen, wie gewohnt. Wir haben es so gelassen und noch eine Stufe darunter gebaut, damit man besser sehen konnte.“³⁹ Das Unmittelbare prägte die Atmosphäre der Spielstätte Elisenstraße:

Da kamen die Zuschauer durch die Wohnungstür, wir standen im Kostüm und kontrollierten die Karten. Wenn alle saßen, haben wir angefangen. Der Raum war spannend, weil es keine Distanzen gab. [...] Wir haben alles selbst gemacht als Dramatische Brigade: probiert, gespielt, die Brote für die Zuschauer geschmiert und in der Pause das Bier verkauft – das waren wirklich 100 Prozent. [...] Die Überlegung, dass Theater auch in anderen Räumen funktioniert, hat uns gar nicht so ange-

trieben. Wir wollten einfach eine eigene Spielstätte haben, es war unser eigener Ort und er war auch beherrschbar zu siebent. Wir mussten ihn schließlich auch sauber halten, wenn die Zuschauer raus waren. Umgezogen haben wir uns in den anliegenden Räumen, die die Wohnung noch bot. Die Wirkung war subversiv.⁴⁰

Die *Dramatische Brigade* spielte in der Spielstätte Elisenstraße *Schlötel oder Was solls*, eine Komödie von Christoph Hein.⁴¹ Da das Stück mit der Titelfigur eine Hauptrolle und mehrere Nebenrollen hat, wurde entschieden, dass alle die Hauptrolle im Wechsel spielten. Über Filmsequenzen wurde der jeweilige Rollenwechsel eingeführt, was den Filmprojektor zu einem ästhetischen Bestandteil der Aufführung machte.⁴² Das Bühnenbild war sehr reduziert und ließ den einfachen, umgewidmeten Raum zur Wirkung kommen. „Kargheit, wohlüberlegte Zurückhaltung ist ein Grundzug des Spiels“, hieß es angesichts der früheren *Antigone*-Aufführung des Schauspielstudios.⁴³ Dies galt auch für die *Schlötel*-Aufführung mit einer leeren Bühne, grauen Wänden, einem grauen Bodentuch und wenigen Requisiten. Für eine Szene verließ das Publikum seine Plätze und schaute durch eines der drei für diese Szene geöffneten Fenster auf die Elisenstraße, auf der die Darsteller ihr Spiel fortsetzten. Auf dem Fußweg hatte die *Brigade* einen Fahnenmast errichtet – in der Szene wurde eine DDR-Fahne von zwei *Betrunkenen* eingeholt. „Das war eine Wahnsinnsattraktion. Die Straße stand voller Menschen, die neugierig waren, was wir da machten. Heute klingt es anekdotisch, hatte damals aber eine große Energie und war tatsächlich völlig frei von dem Gedanken, dass wir in irgendeiner Form auf dem Radar des politischen Systems sein könnten.“⁴⁴ Mit der Inszenierung in der Elisenstraße erfolgte eine Erweiterung des Theaters in eine externe Spielstätte und letztlich sogar in den öffentlichen Raum.

6.3 Räume, Aufführungen und Programme seit den 2010er-Jahren: Große Bühne, Hinterbühne, Kleine Bühne, Ostflügel, Foyerbühne im Schauspielhaus / Kleine Bühne im Spinnbau

Große Bühne: *Faust I* (2017)

Einzelne Elemente der Großen Bühne wurden nach 1989 umgestaltet, jedoch erfolgten keine grundlegenden Änderungen des Raums. Carsten Knödler schätzt die Große Bühne: Sie sei für Schauspiel geeignet, weil dort sowohl intime Zwei-Personen-Stücke als auch eine große Shakespeare-Inszenierung sehr gut aufzuführen seien.⁴⁵ 2017 inszenierte er *Faust I* und ein Jahr später *Faust II* von Johann Wolfgang von Goethe; Bühnenbildner war bei beiden Inszenierungen Frank Hänig.⁴⁶ Knödler konzipierte für diese Aufführung eine Synthese aus Schauspiel und Tanz und kooperierte unter Choreographie von Sabrina Sadowska mit dem Ballett: „Der Bühne nähern wir uns über die Frage, was braucht das Stück an Orten und an Ortsveränderungen? Wie ist unsere Ästhetik? *Faust I* wechselt zwischen Kammerstück und Großem, wo man Volksmenge braucht; ich habe versucht, das mit dem Ballett zu lösen – als Übersetzung für Auerbachs Keller, Osterspaziergang, Walpurgisnacht.“⁴⁷ Die Tiefe der Bühne wurde ausgenutzt, um eine perspektivische Raumwirkung zu verstärken: „Bei der Grundidee dieses Bühnenbilds geht es um Perspektive: Wir haben ein Treppenhaus von unten gefilmt und gekippt in den Raum gestellt. So wirkt es wie eine lange Röhre mit Sogwirkung, in der es mehrere Podeste gibt. In der Szene, wo Gretchen und Marthe sich im Treppenhaus begegnen, spielen sie in dieser Querachse und Mephisto hängt plötzlich am Geländer. Diese Illusion schafft die Perspektivverschiebung.“⁴⁸ Für das Bühnenbild wurden Video-Technik und Live-Kameras eingesetzt, um die Bühnentiefe und -perspektive zu verstärken. „Die Tiefe des Bühnenbildes haben wir [...] so vervielfältigt, dass sie optisch unendlich wurde, wie eine Art Wurmloch. Solche technischen Möglichkeiten wie Video kann man durchaus hinterfragen, aber hier hat sie die Bühnenbild-Idee verstärkt.“⁴⁹ Die Vorbühne und *Chemnitzer Ecke* waren vor allem zu Beginn des Stücks wichtig:

Wir brauchten bei Faust I einen Steg, der sich vor dem Bühnenbild ergeben hat. Nötig war dieser für die Treppenhaus-Szenen, in denen man sich auf einem Flur trifft. Das fängt mit dem Prolog im Himmel an, wenn Gott und Mephisto sich begegnen; Gott war bei uns eine Frau, die einen Kinderwagen schob, in dem der gerade geborene Faust lag. Sie geht aus der Chemnitzer Ecke,

*einer Art Vestibül, quer über die Bühne zu einem Briefkasten. Wir haben dieses realistische Element bewusst vor das stilisierte Bühnenbild gesetzt.*⁵⁰

Das Foyer wurde in die Aufführung einbezogen, indem die vorangestellte Szene *Vorspiel auf dem Theater* dort von den Spielern des Schauspielstudios aufgeführt wurde. Damit wurde für Goethes Reflexion über Drama, Theater und seine Wirkung ein von der Bühne separierter Spielort genutzt. Zu einer weiteren Form von Reflexion kam es 2019 mit der Filmvorführung einer historischen Inszenierung, die rund 40 Jahre zuvor auf derselben Bühne unter der Regie von Piet Drescher entstanden und vom DDR-Fernsehen aufgezeichnet worden war. Mit dem Regisseur, den Darstellerinnen Matthias Günther und Heike Jonca und der Kostümbildnerin Helga Leue führte der ehemalige Schauspielregisseur Hartwig Albiro im Anschluss an die Filmvorführung ein Gespräch, so dass Bezüge zwischen historischer und gegenwärtiger Inszenierung am selben Ort hergestellt wurde.⁵¹

Hinterbühne: *Camino Real* (2015)

Bei Aufführungen auf der Hinterbühne des Schauspielhauses haben zwischen 80 und 100 Zuschauer Platz. Anfangs wurde dort nur vereinzelt gespielt: *Der Auftrag* von Heiner Müller (1981) in der Regie von Axel Richter, *Antigone* von Sophokles (1988) vom Schauspielstudio in der Regie von Hasko Weber und *Hauptbahnhof* von Michael Peschke (1989) in der Regie von Peter Brasch. Auch in den 1990er-Jahren wurde die Hinterbühne kaum genutzt und im Vergleich zum vollbesetzten Saal hat hier nur eine reduzierte Anzahl von Zuschauer:innen Platz. „Die Möglichkeit der Hinterbühne muss man sich ein bisschen erkämpfen. Wenn man die Große Bühne besetzt und 400 Zuschauer in den Saal lassen kann, ist es besser als 80. Aber dieses Besondere haben wir uns ab und an mal gegönnt“, erklärt Carsten Knödler, der 1998 mit *Der Untergang des Hauses Usher* eine seiner ersten Regiearbeiten für die Hinterbühne entwickelt und dabei die bühnentechnischen Möglichkeiten stark ausgeschöpft hatte.⁵²

Bei Camino Real hat sich die Perspektive Zuschauer und Darsteller umgekehrt, die Zuschauer saßen auf einer Tribüne hinten an der Brandmauer und haben in Rich-



137 *Faust I* (2017) auf der Großen Bühne des Schauspielhauses

138 *Camino Real* (2015) auf der Hinterbühne des Schauspielhauses



ung Zuschauerraum geschaut, aber zunächst nur auf den Eisernen Vorhang. Wenn dieser hochging, hatte man eine unendliche Tiefe und schaute auf die abgedeckten Stuhlreihen des Saals – gefühlt waren es 100 Meter. Ich arbeitete auch bei diesem wunderschönen, surrealen Stück von Tennessee Williams mit dem Ballett. Die Figuren der Vergangenheit tauchen auf, von Don Quichote, über Casanova, die Kameliendame, einen amerikanischen Boxer bis zu Lord Byron. Es ist ein ganz tolles Drama über Vergänglichkeit und den Endpunkt des Lebens.⁵³

2015 inszenierte Carsten Knödler *Camino Real* von Tennessee Williams auf der Hinterbühne, ein Stück über das Älterwerden, den Tod, die Angst vor dem Altern und die Frage nach der Würde des Alterns.⁵⁴ Ein besonderer Kontext für die Aufführung in dieser Spielstätte ist ihre Geschichte als früherer Festsaal des Altersheims, das hinter dem Zuschauerraum an der Saalrückwand unmittelbar anschließt. Es ist zwar nicht sichtbar, steht allerdings angesichts des Spiels auf der Hinterbühne in Blickrichtung des Publikums – und aus dieser Richtung treten auch die gealterten Figuren des Stücks auf. *Camino Real* entwickelt sich über surreale Traumsequenzen, in denen sich historische und fiktive Figuren begegnen. Um dieses vielfältige Spektrum auf der Bühne zu entwickeln, kooperierte Carsten Knödler mit dem Ballett und dem Figurentheater. „Die Tänzer kamen ganz weit hinten aus dem Zuschauerraum über eine kleine Rampe auf die Bühne gekrochen. Sie waren die Straßenkehrer, die immer auftraten, um den Abfall, also das Sterbende, beiseitezuräumen.“⁵⁵ Die Hinterbühne wurde auch aufgrund der geeigneten Raumqualität für diese Inszenierung gewählt:

Diese Hinterbühne hat schon Raumatmosphäre, wenn sie leer ist und man den Wind heulen hört. Deshalb brauchte das Stück gar nicht viel Ausstattung. Wir hatten zwei Türme installiert, einige Gassen und auf dem Boden lag ein Tanzteppich. Die Hinterbühne mit der Höhe des Bühnenturms und der Perspektive in den Zuschauerraum schufen das restliche Bühnenbild.⁵⁶

Kleine Bühne: *Aufstand der Dinge* und *Wenn mich einer fragte ...* (2018)

Nachdem die Kleine Bühne im Foyer 2003 neu eingebaut war, wurde sie bis 2011 für Aufführungen des Schauspiels genutzt. Sie bietet Platz für 100 Zuschauende. Eine der ersten Inszenierungen war *Offene Zweierbeziehung* von Dario

Fo und Franca Rame unter der Regie von Carsten Knödler im Herbst 2003. In den ersten drei Spielzeiten nach Fertigstellung führte auch das Figurentheater hier regelmäßig Stücke für Kinder und Erwachsene auf, beginnend mit dem Weihnachtsstück *Die Renatenente* von Katharina Schlender (2003) unter der Regie von Manfred Blank, der in derselben Spielzeit auch *Die Hamletmaschine* von Heiner Müller (2004) dort inszenierte. Nach Schließung des Kinos im Luxor-Palast wurde die Kleine Bühne seit der Spielzeit 2011/12 zum festen Spielort des Figurentheaters, das mit den *Bremer Stadtmusikanten* der Gebrüder Grimm (2011) in der Regie von Uschi Marr eröffnet wurde. Gundula Hoffmann, die seit 2014 Direktorin des Figurentheaters ist, verhandelt hier mit neuentwickelten Stücken für jüngere und ältere Menschen zugleich gesellschaftspolitische Fragen der Stadt und Region.

Das generationsübergreifende Stück *Aufstand der Dinge* von Mirko Winkel praktiziert ein Objekttheater, das Alltagsgegenständen aus der DDR-Zeit personifiziert und 30 Jahre nach der Wende ihr Verhältnis zur Gegenwart befragt.⁵⁷ Das Stück entwickelt eine lebendige Auseinandersetzung mit Objekten, indem Schicksale einzelner Produkte aus Karl-Marx-Stadt in Verbindung mit ihrer Nachwende-Geschichte dargestellt werden – und damit auch die Geschichte ihrer Produktionsstätten und der Menschen, die dort tätig waren. Protagonisten sind unter anderem ein Wassereimer aus Sonnenberg, der zur Leiter ausklappbare Hocker KH 72, der Robotron-Tischcomputer EC 18 und der Heimtrainer Velomed aus dem VEB Sportgerätewerk, die jeweils aus der Lebenswirklichkeit verschwunden und durch Neues ersetzt sind. Es sind „Alltagsgegenstände, anhand derer der einstige Industriestandort Karl-Marx-Stadt und sein Schicksal in der Wendezeit beschrieben wird. Also eher eine Art Wiedervorlage von allzu eifertig Entsorgtem, eine Art verspätete Trauerarbeit angesichts der Furie des Verschwindens, die 1990 im Osten den Boden planierte. [...] Ein groß angelegter Versuch, den Umbruch von gestern neu zu verstehen.“⁵⁸ Auf der Kleinen Bühne wurden etwa zehn Objekte in Szene gesetzt und die beiden Spielerinnen Claudia Acker und Mona Krüger spielten die Rollen der Objekte oder traten mit ihnen in den Dialog.⁵⁹ Da das Figurentheater an das künstlerische Programm *nun – neue unentd_ckte narrative* des ASA FF e.V. angebunden ist, wurde das Stück zur Eröffnung des Festivals *Aufstand der Geschichten* uraufgeführt.⁶⁰ Damit waren zugleich Diskussionen und Podien verknüpft: ein Nachgespräch auf der Kleinen Bühne und ein Gespräch zur Festivaleröffnung im Foyer des SMAC.

Auch das Stück *Wenn mich einer fragte* (2018) in der Regie von Christoph Werner über den in Chemnitz geborenen Schriftsteller und Politiker Stefan Heym wurde beim Festival *Aufstand der Geschichten* gezeigt.⁶¹ Es beschäftigt sich mit dem Verhältnis des jungen Schriftstellers und des älteren Politikers zu seiner Heimatstadt Chemnitz, „der die offenkundige Leerstelle des kritischen Intellektuellen in der Stadt ausfüllt und vom Kommentator zum Gestalter seiner Heimatstadt avanciert.“⁶² „Der alte und der junge Heym kehren zurück und blicken in ihrer je eigenen Perspektive auf die Stadt und eine Lebensgeschichte, die voller Umbrüche, Widersprüche und Visionen steckt und doch eine gemeinsame ist. Was haben sich der Autor Heym und sein junges Ich zu erzählen? Und was hätten sich Chemnitz und der Mensch Heym heute zu sagen?“⁶³ Stefan Heym (1913–2001) wird über zwei Puppen in unterschiedlichem Alter dargestellt: der Jüngere als Helmut Flieg geborene, der 1933 das Pseudonym Stefan Heym annahm und emigrieren musste, und der ältere Heym, der seit 1953 mit wechselvol-

len Erfahrungen in der DDR lebte und 1994 als parteiloser Politiker Mitglied im Bundestag war. „Die Puppe des Stefan Heym ist ganz naturalistisch gestaltet; auch dieses Stück war eine Begegnung mit seiner eigenen Vergangenheit.“⁶⁴ Im Vorfeld der Uraufführung war der Protagonist auf Plakaten im Stadtraum präsent – als Puppe mit leicht geröteten Augen und wirr-grauem Haar, die Heym in höherem Alter darstellt. „Darunter ‚Ihr Kandidat für Chemnitz 2018‘ und ‚ADG‘ als Label mit schwarzer Schrift auf goldenem Grund. Das steht für *Aufstand der Geschichten* ...“⁶⁵ Das langgeplante Festival fand im Herbst 2018 statt und damit wenige Monate nach den rechten Aufmärschen im Sommer des Jahres. Um Diskussionen auf breiterer Basis anzuregen, war das Festival an mehreren Standorten in der Stadt konzipiert und neben dem Schauspielhaus gehörten das Staatliche Museum für Archäologie Chemnitz, das Industriemuseum, der Hauptbahnhof und die freie Szene mit dem Atelier- und Projekthaus Jakobstraße 42 auf dem Sonnenberg dazu.

139 *Wenn mich einer fragte ... Stefan Heym-Abend* (2018) auf der Kleinen Bühne des Figurentheaters





140 *Europa! – ein patriotischer Abend, 1917!* (2017) im Ostflügel des Schauspielhauses

Ostflügel: *Europa! – ein patriotischer Abend, 1917!* (2017)

Die Probebühne des Schauspielhauses wurde im April 1989 als Spielort mit der Aufführung *Die Zeugen oder Unsere kleine Stabilisierung* von Tadeusz Różewicz in der Regie von Martin Meltke eingeführt. Um 1990 folgten noch einzelne Inszenierungen und danach nur noch gelegentlich – wie mit *Play Tolstoi (Die Kreuzersonate)* von Walter Riss (1998) in der Regie von Carsten Knödler. Mit der Kleinen Bühne im Foyer entstand 2003 ein Spielort für die kleine Form und die Probebühne wurde kaum mehr für Aufführungen genutzt. Mit Einzug des Figurentheaters in das Schauspielhaus 2011 wurde zugleich die Probebühne umgewidmet und als neuer Spielort Ostflügel von den Bühnentechniker:innen eingerichtet. Im September eröffnete er mit der Komödie *Illusionen* von Iwan Wryypajew unter der Regie von Dieter Boyer. Der Ostflügel wurde programmatisch als Spielort für Gegenwartsstücke und experimentelle Formen konzipiert und bietet Platz für bis zu 60 Zuschauer:innen. Hier wurden auch Stücke des Figurentheaters aufgeführt und seit 2017 die jährlichen Produktionen des TheaterJugendClubs gezeigt: beispielsweise *#blümchenwiesebblümchenwiesefuckfuck* oder *1 Versuch mit Wut* in der Regie von Denise von Schön-Angerer und Martin Valdeig.

Europa! – ein patriotischer Abend, 1917! inszenierte Carsten Knödler als szenische Collage.⁶⁶ Auf der Bühne waren acht Spieler:innen, ein Musiker, eine Tänzerin und ein Maler, so dass mit 11 Akteur:innen und 60 Zuschauer:innen auch physisch eine hohe Dichte im Ostflügel herrschte.

Die Zuschauerplätze waren L-förmig auf zwei, drei Bankreihen angeordnet, damit es zum Bühnenbild passt. Der Raum war eigentlich viel zu klein für diese Aufführung, aber sie hatte dadurch auch eine irre Wirkung. Wir hatten in der gegenüberliegenden Ecke eine rostfarbene Bunker-Ruinen-Installation und viele Mitwirkende. Außerdem saß unser Musiker am Klavier und Akkordeon und oben auf der Galerie stand ein Live-Maler, der zu diesem Stück jeweils ein Bild, etwa zwei mal drei Meter groß, gemalt hat. Für Europa 1917 haben wir uns mit unterschiedlichsten Künstlern der Zeit des Ersten Weltkriegs beschäftigt und zum Beispiel in den Front-Briefen von Franz Marc gelesen. In der Inszenierung kamen die Spieler wie Flüchtlinge in diesen Ostflügel, es war die Zeit, wo Schiffe voll beladen mit Menschen nach Amerika fuhren. Da gab es keine Eingangstür mehr, sondern plötzlich ein grelles Licht von außen und dann marschierten alle in den Raum, ganz dicht an die Zuschauer. Das ist ein unmittelbareres Theatererlebnis, als bequem im Zuschauerraum des großen Saales zu sitzen.⁶⁷

In der szenischen Collage hatte Carsten Knödler Texte, Gedichte, Lieder, Pamphlete und Tagebucheinträge mit Schauspiel, Musik, Tanz und Bildender Kunst verbunden. Er thematisierte die expressionistischen Strömungen in Deutschland, die im Austausch mit verwandten europäischen Bewegungen standen und aus denen sich nach 1917 die unterschiedlichen Tendenzen der Avantgarde entwickelten: „Abstraktion, Neue Sachlichkeit oder die DADA-Bewegung sind nur einige Versuche, mit den traumatischen Erfahrungen umzugehen und die Trümmer jener auseinandergefallenen Welt in einer künstlerischen Verarbeitung zu (be-)greifen.“⁶⁸ Im Vorfeld des Stückes wurde im November 2017 erstmals die *Denkfabrik* als Gedanken- und Reflexionsraum zum Thema *Wehret den Anfängen!* veranstaltet, die jedoch auf der Großen Bühne stattfand.⁶⁹ Die Inszenierung war in der Folgespielzeit beim Festival *Aufstand der Geschichten* eingebunden, womit weitere Diskussionen, Podien und eine weitere *Denkfabrik* verknüpft waren.

Ostflügel: *Beate Uwe Uwe Selfie Klick* (2016)

Mit *Beate Uwe Uwe Selfie Klick* wurde der Ostflügel dann auch zum Spielort des Figurentheaters – mit einem Stück, das sich an Menschen ab 16 Jahren richtet.⁷⁰ Dieser andere Spielort war für die Adressierung an ein erweitertes Publikum wichtig, erklärt Gundula Hoffmann: „Wir hatten zwei Produktionen im Ostflügel des Schauspielhauses und sie sind super gelaufen, weil die Leute, die eigentlich kein Augenmerk auf das Figurentheater haben, im Spielplan beim Schauspiel schauen und durch den Spielort Ostflügel dennoch zu uns kamen.“⁷¹ Das Stück setzte sich mit dem NSU-Komplex auseinander und mit der Perspektive der Medien, die sich auf die Täter und kaum auf die Opfer richtete. Das Stück entstand aus Texten von Gerhild Steinbuch und wurde von der Regisseurin Laura Linnenbaum mit dokumentarischem Material ergänzt. „Da flackern im Einlass zur Uraufführung von *Beate Uwe Uwe Selfie Klick* die pressebekanntesten Fotos aus dem privaten Trio-Glück des NSU.“⁷²

141 *Beate Uwe Uwe Selfie Klick* (2016) im Ostflügel des Schauspielhauses



Fünf Spieler:innen bestimmten zusammen mit vier Puppen die Szenerie: zwei Handpuppen, *Pressewesen*, einer lebensgroße Gliederpuppe *Beate* und einem übergroßen Pappmaché-Kopf, dem *Verfassungsschutz*.

*Dabei wird in dieser Kooperation aus Figurentheater- und Schauspielsparte keinesfalls schnell klar, wer von dem Quintett nun Puppen- oder Schauspieler ist. Alle spielen sie eine namenlose deutsche Jugend, die sich – in Anlehnung an die NSU-Urlaubsidyllen – am Ostseestrand trifft. Abgeschottet hinter einer Strandburg aus kleinen Europaletten, versuchen sie, die Vorfälle zu erklären, nur um sie endgültig als neuerlichen Betriebsunfall der deutschen Geschichte abzuschließen und aus dem Bewusstsein tilgen zu können.*⁷³

*In Beate Uwe Uwe Selfie Klick geht es um eine Gesellschaft, die müde geworden ist, aufzuarbeiten, und sich vor lauter Möglichkeiten lieber hinter der Einzeltäterthese versteckt, bevor sie noch infrage stellen müsste, inwieweit die Zivilgesellschaft sich selbst aufgrund ihrer Vorurteile und Ängste hinterfragen müsste. [...] Die Hauptangeklagte im derzeitigen Prozess taucht als das auf, was sie momentan ist, eine fragmentarische Konstruktion verschiedener Wahrheiten und Perspektiven, eine Projektionsfläche. Bei uns eine zitathafte Puppe aus verschiedensten Puppenteilen.*⁷⁴

Das Stück war als Auftragswerk von der Regisseurin Laura Linnenbaum unmittelbar für das Chemnitzer Theatertreffen *Unentdeckte Nachbarn* des ASA-FF e.V. 2016 konzipiert, bei dem sie zugleich Künstlerische Leiterin und Kuratorin war und mit den Theatern Chemnitz kooperierte.⁷⁵ Weitere Stadttheater waren mit Stücken zum Themenschwerpunkt NSU-Komplex eingeladen wie *Die Lücke* vom Schauspiel Köln und *Urteile* vom Residenztheater München, begleitet von einem reichhaltigen Rahmenprogramm mit Podiumsdiskussionen.⁷⁶ Die Spielorte, Ausstellungs- und Diskursräume des Theatertreffens waren über die Stadt verteilt und erstreckten sich auch auf andere Städte wie Zwickau, Dresden und Jena. In der Folgezeit wurde das im Ostflügel uraufgeführte Stück zu anderen Theatertreffen eingeladen – etwa zum *Heidelberger Stückemarkt* und zum ostdeutschen Kinder- und Jugendtheaterfestivals *Wildwechsel* in Dresden, bei dem es 2017 ausgezeichnet wurde.⁷⁷ Das Theatertreffen *Unentdeckte Nachbarn* erhielt den Chemnitzer Friedenspreis 2017.

Foyerbühne: *Ne me quitte pas* (2014)

Auf der 2013 eingerichteten Foyerbühne können bis zu 60 Plätze variabel in Reihen oder frei angeordnet werden. Ihre Eröffnung erfolgte mit der Inszenierung *Benefiz – Jeder rettet einen Afrikaner* von Ingrid Lausund (2013) in der Regie von Kathrin Brune. Die Foyerbühne sollte ein neues Format zwischen Ostflügel und dem Theaterclub ermöglichen, „weil das Publikum zwar an Tischen sitzt, etwas trinken kann, aber konzentriert nach vorn bleibt.“⁷⁸ Ergänzend zu einzelnen Aufführungen werden dort Veranstaltungen wie das Publikumsgespräch, die Matinee und die Nachtschicht angeboten.

Für die Inszenierung des Jacques-Brel-Abends *Ne me quitte pas* in der Regie von Carsten Knödler wurde die Foyerbühne 2014 in das *Café Brel* verwandelt. Um eine entsprechende Atmosphäre zu erzeugen, wurden vor allem die Beleuchtung geändert, indem Scheinwerfer für die Bühne und Kugelleuchten über dem Publikumsbereich installiert wurden; diese Lichtsituation ist seither beibehalten.⁷⁹ Der Chanson-Abend portraitierte Jacques Brel, der als das bürgerliche Elternhaus in Brüssel Fliehender, Chansonnier, Pilot und Seemann dargestellt wird: „In *Ne me quitte pas* lassen wir die großen Geschichten seiner Chansons aufleben, außergewöhnlich instrumentiert durch Flügel, Akkordeon, Gitarre, Harmonium und Melodica.“⁸⁰ Die Vorstellungen waren durch die Brel-Interpretationen von Grégoire Gros geprägt, der 2013 bis 2015 als Schauspieler am Theater Chemnitz engagiert war.⁸¹ Die Inszenierung blieb bis zur Spielzeit 2017/2018 im Repertoire, so dass *Ne me quitte pas* in insgesamt vier Spielzeiten aufgeführt wurde.

Kleine Bühne im Spinnbau:

***So glücklich, dass du Angst bekommst* (2021/22)**

Für die Kleine und Große Bühne sowie den Ostflügel wurden in der Interimsspielstätte Spinnbau jeweils eigene Spielorte konzipiert (Kapitel 8.3). Exemplarisch wird hier der Raum der Kleinen Bühne des Figurentheaters mit dem Stück *So glücklich, dass du Angst bekommst*⁸² vorgestellt, das seine Premiere in der Spielzeit 2021/2022 noch auf der Kleinen Bühne im Schauspielhaus hatte – im Rahmen von *Kein Schlussstrich!*, einem bundesweiten Theaterprojekt zum NSU-Komplex.⁸³ Die Kleine Bühne im Spinnbau unterscheidet sich deutlich von der Raumsituation im Schauspielhaus: Das Publikum wird in einem sparten-eigenen Foyer empfangen, das informellen Charakter hat und gleichermaßen an Kinder und Erwachsene adressiert ist. Die

Studiobühne ist als Black Box eingerichtet, hat allerdings Fenster zur Straßenseite, so dass bei Bedarf Tageslicht genutzt werden kann. Bei der Anordnung von Bühnen- und Zuschauerbereich wird eine größere Nähe erzeugt, da es sechs längere Reihen gibt; allerdings besteht mit 83 Plätzen ein reduzierteres Platzangebot. Variable Anordnungen können in der Studiobühne umgesetzt werden.

Die Inszenierung *So glücklich, dass du Angst bekommst*, mit Texten von Dagrun Hintze in Koproduktion mit dem ASA FF e.V. sowie Vũ Vân Phạm und Ngoc Anh Phan, wurde in der Regie von Miriam Tscholl aufgeführt und richtet sich an ein Publikum ab 15 Jahren. Das Stück reflektiert, wie bereits vorherige Aufführungen des Figurentheaters, die Gegenwart der Stadt Chemnitz im Verhältnis zu ihrer DDR-Geschichte. Eine konzeptionelle Besonderheit ist hier die Aufführung mit drei Puppen und Puppenspielerinnen zusammen mit drei Laienspielerinnen aus Chemnitz, deren eigene Geschichte als ehemalige Vertragsarbeiterinnen aus Vietnam erzählt wird.⁸⁴

*Die drei Frauen begegnen quasi ihrer eigenen Vergangenheit, das heißt, die drei Puppen sind diese Frauen in jung. Sie gehen in den Dialog, weil sie früher Dinge anders gesehen haben als heute. Ich glaube, dass dieses Spielformat wirklich neu ist, das gibt es so noch nicht. Es geht über ein Bürgerbühnenformat hinaus, weil man mit den Puppen szenische Spielmomente schaffen kann, die man mit Laien schwer so hinkriegt. Man kann eine emotionale Nähe zum Publikum herstellen, ohne dass die Frauen mit den professionellen Darstellerinnen konkurrieren, weil das Puppenspiel eine andere artifizielle Ebene bedient.*⁸⁵

Auf der Kleinen Bühne standen drei Tische, auf denen jeweils eine lange rot-, grün- oder hellblau-farbige Stoffbahn lag und bis auf den Boden hing. Zunächst wurden mit den Stoffen drei Nähstuben angedeutet, dann tauchten unter ihnen die Puppen mit ihren Spielerinnen hervor und im Laufe der Geschichte verwandelten sie sich in einen Fluss oder einen wehenden Umhang der Puppen. Die Konflikte der Vertragsarbeiterinnen in dem fremden Land wurden von den drei Hauptfiguren kaum angesprochen, sondern erst am Ende des Stücks von ihren Töchtern, die per Videoaufzeichnung in die Aufführung einbezogen wurden. „Wir haben am Ende Videos von den Töchtern aufgenommen, die auch noch mal Bezug nehmen, sich vorstellen und ihre Situation beschreiben. Sie gehen viel kritischer mit der Situation um: Wie werden sie gelesen und wie begegnet man

ihnen? Und das betrifft nicht nur rassistische Fragen.“⁸⁶ Für dieses Stück war die Kleine Bühne im Figurentheater als Ort in einer Kulturinstitution wichtig, erklärt Gundula Hoffmann:

Neulich habe ich mit jemandem von der Kulturhauptstadt geredet und es kam die Frage: Müsst Ihr das wieder in diesem Kulturtempel machen? Könnt Ihr da [Schauspielhaus] nicht mal rausgehen? Sonst bin ich immer fürs Rausgehen, aber in dem Fall dachte ich, dass diesen Frauen auf einer Bühne, auch mit dem professionellen Anspruch, Raum gegeben werden sollte. Diesmal wollten wir nicht hinten in einer Garage irgendwas zeigen. Das war mir ganz wichtig, weil so eine ganz andere Öffentlichkeit entsteht. Die ersten Vorstellungen waren ausverkauft, da kam die ganze Community, die Familien, und wir hatten hochemotionale Nachgespräche.⁸⁷

Die Recherche und Entwicklung des Stücks erfolgte in Koproduktion mit dem Modellprogramm *nun – neue unentdeckte narrative* des ASA-FF e.V.: „Es war ein langer Weg, Frauen zu finden, die damals nach Karl-Marx-Stadt kamen, und in dieser Community Vertrauen aufzubauen, zumal unter Corona-Bedingungen und bei Sprachbarrieren und so weiter. Wir wollten kein rein weißes Team sein, weil wir dann wieder unsere weißen Perspektiven haben. Da hat uns die in Leipzig studierende Tochter einer ehemaligen Vertragsarbeiterin geholfen und Kontakte aufgebaut.“⁸⁸ Die Uraufführung hatte im Herbst 2021 Premiere – zum bundesweites Theaterprojekt *Kein Schlusstrich!*, bei dem ein Kooperationsnetz von Theatern und Institutionen aus 15 Städten programmatische Aufführungen und Ausstellungen zeigte sowie Veranstaltungen durchführte, um die Auseinandersetzung mit dem institutionellen und strukturellen Rassismus, den Taten und Hintergründen des NSU sowie „die Perspektiven der Familien der Opfer und der (post-)migrantischen Communities in den Fokus der Öffentlichkeit“ zu rücken.⁸⁹ Die Inszenierung zu strukturellem Rassismus hatte Gundula Hoffmann allerdings schon länger geplant.

Bei dem Theaterprojekt *Kein Schlusstrich!* beteiligten sich die Theater Chemnitz auch noch mit zwei weiteren Schauspielaufführungen: mit *Selma*, einer lyrischen Spurensuche durch Chemnitz zum Werk der Dichterin Selma Meerbaum-Eisinger, und *Adams Äpfel*, einer Komödie nach dem gleichnamigen dänischen Film. Weitere Kooperationspartner führten Veranstaltungen und begleitende Diskursformate

zu den Themen NSU-Komplex, Rassismus, Aufarbeitung und Erinnerungskultur durch.⁹⁰ Zugleich wurde eine europäische Wanderausstellung in Chemnitz eröffnet, die Teil des Projektes *Offener Prozess* des ASA-FF e.V. ist und im Kulturzentrum *DASTietz* und im Foyer des Schauspielhauses gezeigt wurde.⁹¹ *So glücklich, dass Du Angst bekommst* wurde zum 23. *internationalen figures.theater.festival 2023* eingeladen. Die Produktion und die begleitende Comic-App *Glasfäden* wurden 2023 mit dem Sächsischen Preis für Kulturelle Bildung *Kultur.LEBT.Demokratie* ausgezeichnet.⁹²

Repertoire-ergänzende Programme und Theaterfestivals

Begleitend zum Repertoire-Spielplan der einzelnen Sparten gibt es verschiedene Angebote in der Rubrik *Theater Extra*: Führungen durch die Theaterhäuser, Ausstellungen, Theaterpädagogik, Nachwuchsförderung und Gesprächsformate zu Themen des Theaters, der Kunst, Kultur und Stadtgesellschaft. Außerdem wurden die Festivals *Nonstop*

Europa! vom Schauspiel und *Tanz | Moderne | Tanz* vom Ballett der Theater Chemnitz initiiert und jährlich durchgeführt; für das Theatertreffen *nun - neue unentd_ckte narrative* des ASA-FF e.V. ist das Figurentheater zentraler Partner im Netzwerk. Das theaterpädagogische Angebot der Städtischen Theater steht im Kontext des Förderprogramms für Kulturelle Kinder- und Jugendbildung des Freistaates Sachsen und wird durch die Koordinierungsstelle *KOST – Kooperation Schule und Theater in Sachsen* des Landesprogramms *Schule und Theater* unterstützt. Das Programm „begreift Kulturelle Bildung als zentralen Bestandteil einer umfassenden Persönlichkeitsbildung, die wesentliche Voraussetzungen für eine aktive, demokratischen Regeln folgende Teilhabe an der Gesellschaft schafft. Kulturelle Bildung beschränkt sich danach nicht auf Wissensvermittlung in kulturellen und künstlerischen Prozessen, sondern bedeutet vor allem auch Selbstbildung durch aktive Lernprozesse.“⁹³ Aus dem Gesamtspektrum des Angebots der Theater Chemnitz werden angesichts des Schwerpunktes dieser Arbeit

142 *So glücklich, dass du Angst bekommst* (2021/22) auf der Kleinen Bühne des Figurentheaters



die Angebote des Schauspiels und des Figurentheaters angeführt, mit denen die beiden Sparten das Publikum auch außerhalb der Spielzeiten einladen und die Öffnung des Theaters als Ort für Austausch und Diskurs unterstützen:

- Der TheaterJugendClub ist ein Angebot des Schauspiels für 14- bis 21-jährige Jugendliche, bei dem Stücke auf der Probebühne entwickelt und zum Ende der Spielzeit auf einer der Bühnen aufgeführt werden. Die Schultheaterwoche wird seit 1998 jährlich durchgeführt und fand 2024 im Spinnbau auf allen Bühnen statt, „sodass die Kinder und Jugendlichen wunderbar witzige, berührende, aufreibende, bezaubernde, mutige und inspirierende Theaterstücke zeigen und schauen konnten“.⁹⁴ Mit dem TheaterKinderClub macht das Figurentheater unter dem Titel *Materialartist:innen* Angebote für Kinder zwischen 8 und 13 Jahren: Es gibt Probenbesuche, Stückebesprechungen und das Entdecken von Materialien und das Entwickeln dazugehöriger Geschichten.
- Die Reihe *Nachtschicht* ist ein Programm, das in der Spielzeit 2007/2008 erstmals angeboten und seither regelmäßig weiterentwickelt wurde. Es versteht sich heute als ein „Crossover von Theater- und Szenekultur“, von Schauspiel und Figurentheater, zur Vernetzung mit Kulturakteuren und -interessierten in der Stadt über verschiedene Formate wie Studioproduktionen, Figuren- und Objekt-Experimenten, Hörspielen, Poetry Slam, Filmwerkstatt, Gesellschaftstanz unter anderem.⁹⁵ Die *Nachtschicht* findet je nach Format und Schwerpunkt auf der Foyerbühne, auf der Kleinen oder Großen Bühne oder im Theaterclub statt.
- Mit dem Programm *Zugabe* verbindet sich eine Ausstellungsreihe, die das Schauspiel zusammen mit dem Chemnitzer Künstlerbund e.V. im Seitenfoyer des Schauspielhauses und inzwischen im Foyer des Spinnbaus zeigt; damit greift diese Reihe die Ausstellungstradition seit den 1970er-Jahren auf, die im Foyer des Schauspielhauses begründet wurde.⁹⁶
- Die *Denkfabrik* ist ein Diskursformat, mit dem das Schauspiel seit 2017/2018 vor „dem Hintergrund der globalen Zunahme von Radikalität, faschistoiden Strömungen und populistischen Massenphänomenen“ mit Expert:innen aus Politik, Philosophie, Kultur und Gesellschaft die Ursachen und die Handlungsspielräume des demokratischen Gemeinwesens und der Zivilgesellschaft erkundet.⁹⁷ Die *Denkfabrik* reflektiert Themen

der Aufführungen, findet zwei bis drei Mal pro Spielzeit statt und wird überwiegend auf der Großen Bühne durchgeführt.

- Das internationale Schauspiel-Festival *Nonstop Europa!* wurde erstmals 2014 unter dem Schauspielregisseur Carsten Knödler initiiert und von Kathrin Brune und René Schmidt durchgeführt.⁹⁸ Jährlich finden Treffen verschiedener europäischer Schauspielschulen statt und zugleich werden seither Produktionen von jungen Schauspielern:innen gezeigt. Damit ist dem seit den 1960er-Jahren bestehenden Schauspielstudio als wichtigem Bestandteil der künstlerischen Arbeit und des Profils des Chemnitzer Schauspiels ein besonderes Format gewidmet, wobei seine Weiterführung mit neuen europäischen Kooperations-Theaterhochschulen seit 2011 engagiert vom Förderverein der Städtischen Theater unterstützt wird.⁹⁹
- Für das mehrjährige Programm *nun - neue unentdeckte narrative* entwickelte das Figurentheater in den letzten Jahren mehrere Produktionen; es ging aus dem Theatertreffen *Unentdeckte Nachbarn* 2016 hervor. Aufgrund der hohen Qualität bekam das Programm regelmäßig Projektförderung und führte letztlich zu einer Symbiose von Theatertreffen und städtischem Figurentheater. Dabei werden die Theaterproduktionen insbesondere in ihrer Arbeit zu Inhalten, Recherchen und Vernetzungen mit Menschen aus der Zivilgesellschaft, der Kulturpolitik, der Wissenschaft und der Wirtschaft unterstützt.

Die Angebote in der Rubrik *Theater Extra* vernetzen das Theater mit der Stadtgesellschaft und mit Kulturinitiativen in der Stadt und darüber hinaus. Wie in der Theaterkonzeption 2018 angekündigt, stehen einige der Angebote im engen Zusammenhang mit der *Kulturhauptstadt Chemnitz 2025*.¹⁰⁰

- 1 Eine umfassende Darstellung der jüngeren Theatergeschichte wird hier nicht verfolgt, auf die sich Stadt und Theater bis heute beziehen mit dem Verweis auf renommierte Schauspieler:innen, Regisseur:innen und Inszenierungen wie *Der Bau* (1986) von Heiner Müller in der Regie von Frank Castorf, der auch *Ein Volksfeind* (1988) von Henrik Ibsen inszenierte.
- 2 Dietmar Lange war rund 30 Jahre als Beleuchtungsmeister bei den Städtischen Theatern Chemnitz tätig. Er pflegt die Chronologie der Premieren im Theater Chemnitz/Karl-Marx-Stadt mit Angaben zu Stück, Zeit und Ort; dabei teilt er seinen Überblick in einzelne Etappen 1926–1945, 1945–1990, 1990–2011 und seit 2011. Die vorliegende Arbeit bezieht sich auf diese einzige publizierte Datenbank zu den Theateraufführungen im Sinne einer Citizen Science-Quelle und wertet sie aus; im Abgleich mit anderen Quellen kommt es nur selten zu divergierenden Angaben. Vgl. Lange, Dietmar: „Meine Arbeit“, (<https://theater.in-chemnitz.de/privat/sides/theater/theater.htm>, Zugriff am 1.8.2024).
- 3 Hartwig Albiro im Gespräch, Kapitel 7.1 dieser Publikation.
- 4 Vgl. Schettler: „Kulturelles Ereignis 1980 – Eröffnung des neuen Schauspielhauses“, 1981, S. 23.
- 5 Hartwig Albiro im Gespräch, Kapitel 7.1 dieser Publikation.
- 6 *Das Lügenmaul* von Carlo Goldoni (1973), Regie: Hartwig Albiro, Bühne: Helga Leue, Premiere 10.1.1973; Übersetzung: Hartwig Albiro und Gerhard Naumann, Publikation im Henschel-Verlag (1972).
- 7 Hartwig Albiro im Gespräch, Kapitel 7.1 dieser Publikation.
- 8 Pietzsch, Ingeborg: „Neue Inszenierungen, Städtische Theater Karl-Marx-Stadt Schauspielhaus, Das Lügenmaul von Carlo Goldoni“, in: *Theater der Zeit*, H. 5, 1973, S. 56.
- 9 Rubinow: „Flexibilität des Mehrzwecksaales“, H. 26, 1971, S. 4.
- 10 Ebd.
- 11 Müller, Karl-Heinz: „Aus der Sippe Parsifals, Volker Brauns ‚Tinka‘ in Karl-Marx-Stadt uraufgeführt“, in: *Theater der Zeit*, H. 8, 1976, S. 34 (33–35).
- 12 Hartwig Albiro im Gespräch, Kapitel 7.1 dieser Publikation.
- 13 Ebd.
- 14 Klaus Wever: „Szenische Funktion des Mehrzwecksaales“, H. 26, 1971, S. 4 (2–4).
- 15 Vgl. Brecht-Zentrum der DDR (Hg.): *Städtische Theater Karl-Marx-Stadt 1978, Der kaukasische Kreidekreis von Bertolt Brecht*, Reihe Theaterarbeit der DDR, Band 2, Berlin 1979. Der Band ist eine der ersten Theaterdokumentationen, die vom Zentrum für Theaterdokumentation und -information des Verbands der Theaterschaffenden der DDR und dem Brecht-Zentrum in den Jahren 1979 bis 1989 herausgegeben wurden.
- 16 Hecht, Werner: „Aufbewahrung des Vergänglichen, Zweck und Nutzen von Theaterdokumentationen“, in: Brecht-Zentrum der DDR (Hg.): *Städtische Theater Karl-Marx-Stadt 1978, Der kaukasische Kreidekreis von Bertolt Brecht*, Reihe Theaterarbeit der DDR, Band 2, Berlin 1979, S. 5 (4–6).
- 17 Albiro, Hartwig: „Zur Arbeit am Kaukasischen Kreidekreis“, in: Brecht-Zentrum der DDR (Hg.): *Städtische Theater Karl-Marx-Stadt 1978, Der kaukasische Kreidekreis von Bertolt Brecht*, Reihe Theaterarbeit der DDR, Band 2, Berlin 1979, S. 9 (9–11).
- 18 Lennartz, Knut: „Dramaturgische Vorarbeit und Probenprozess/Konzeptionsmaterial für Schauspieler“, in: Brecht-Zentrum der DDR (Hg.): *Städtische Theater Karl-Marx-Stadt 1978, Der kaukasische Kreidekreis von Bertolt Brecht*, Reihe Theaterarbeit der DDR, Band 2, Berlin 1979, S. 12 (12–22).
- 19 Albiro: „Zur Arbeit am Kaukasischen Kreidekreis“, 1979, S. 10–11.
- 20 Vgl. Lennartz: „Dramaturgische Vorarbeit und Probenprozess/Konzeptionsmaterial für Schauspieler“, 1979, S. 20.
- 21 Funke, Christoph: „Beobachtungen zu einer Aufführung“, in: Brecht-Zentrum der DDR (Hg.): *Städtische Theater Karl-Marx-Stadt 1978, Der kaukasische Kreidekreis von Bertolt Brecht*, Reihe Theaterarbeit der DDR, Band 2, Berlin 1979, S. 97 (97–130).
- 22 Funke: „Beobachtungen zu einer Aufführung“, 1979, S. 97.
- 23 Ebd., S. 101.
- 24 Hartwig Albiro im Gespräch, Kapitel 7.1 dieser Publikation.
- 25 *Die zwölf Geschworenen* von Reginald Rose, Bühnenfassung von Horst Budjuhn, Regie: Hartwig Albiro, Bühne: Mathias Reuter, Premiere: 24.2.1979.
- 26 *Dantons Tod* (1980) von Georg Büchner, Regie: Hartwig Albiro, Bühne: Wolfgang Bellach, Premiere: 6.10.1980.
- 27 Albiro, Hartwig: „Dantons Tod, Der Schauspielregisseur zur Begründung der Stückwahl“, in: *Theater der Zeit*, H. 1, 1981, S. 10.
- 28 Hartwig Albiro im Gespräch, Kapitel 7.1 dieser Publikation.
- 29 Vgl. Ebd.
- 30 Linzer, Martin: „Karl-Marx-Stadt: Einheit in der Vielfalt, Zur Eröffnung des neuen Schauspielhauses in Karl-Marx-Stadt“, in: *Theater der Zeit*, H. 1, 1981, S. 10.
- 31 Vgl. Rat der Stadt Karl-Marx-Stadt: Informationsvorlage 3.3.1977, S. 1–7.
- 32 Vgl. Eisenreich/Baum: „Der Wiederaufbau des Schauspielhauses Karl-Marx-Stadt“, 1984, S. 546–550.
- 33 Hartwig Albiro im Gespräch, Kapitel 7.1 dieser Publikation.
- 34 Ebd.
- 35 *Bürger, schützt eure Anlagen oder Wem die Mütze paßt* (1983) von Peter Ensikat, Wolfgang Schaller, Regie: Hartwig Albiro, Bühne: Volker Walther, Premiere 4.3.1983.
- 36 Hartwig Albiro im Gespräch, Kapitel 7.1 dieser Publikation.
- 37 Zur *Dramatischen Brigade* gehörten in der Gründungsphase Frühjahr 1989 neben Hasko Weber, Torsten (Roy) Borm, Beate Düber, Thomas Höhne, Andreas Möckel, Silke Röder und Jürgen Stegmann (Angaben von Hasko Weber).
- 38 Hasko Weber im Gespräch, Kapitel 7.2 dieser Publikation.
- 39 Ebd.
- 40 Ebd.
- 41 *Schlötel oder Was solls* von Christoph Hein, Regie und Bühne: Hasko Weber, *Dramatische Brigade*, Premiere: Juni 1989 (Premiere gem. Angabe von Hasko Weber).
- 42 Vgl. Weber, Hasko: *Dramatische Brigade*, Städtische Theater Karl-Marx-Stadt (Hg.): Auszüge aus dem Film zu „Schlötel oder Was solls“ 1989, (<https://www.youtube.com/watch?v=5CIK6UYz3YY>, Zugriff am 1.8.2024).
- 43 Stephan, Erika: „Dramatische Brigade in Karl-Marx-Stadt ‚Antigone‘“, in: *Theater der Zeit*, H. 2, 1990, S. 24–25.
- 44 Hasko Weber im Gespräch, Kapitel 7.2 dieser Publikation.
- 45 Vgl. Carsten Knödler im Gespräch, Kapitel 7.3 dieser Publikation.
- 46 *Faust I* von Johann Wolfgang von Goethe (2017), Regie: Carsten Knödler, Bühne: Frank Hänig, Ricarda Knödler, Premiere 6.5.2017.
Faust II von Johann Wolfgang von Goethe (2018), Regie: Carsten Knödler, Bühne: Frank Hänig, Ricarda Knödler, Premiere 22.9.2018.
- 47 Carsten Knödler im Gespräch, Kapitel 7.3 dieser Publikation.

- 48 Ebd.
- 49 Ebd.
- 50 Ebd.
- 51 Piet Drescher hatte *Faust I* noch 1976 im alten Saal und 1982 auch auf der Großen Bühne *Faust I und II* inszeniert; beide Aufführungen wurden zum 150. Todestag Goethes 1982 auch in DDR-Fernsehfassungen aufgezeichnet.
- 52 Vgl. Carsten Knödler im Gespräch, Kapitel 7.3 dieser Publikation.
- 53 Ebd.
- 54 *Camino Real* von Tennessee Williams, Regie: Carsten Knödler, Bühne: Ricarda Knödler, Premiere 29.5.2015.
- 55 Carsten Knödler im Gespräch, Kapitel 7.3 dieser Publikation.
- 56 Ebd.
- 57 „Aufstand der Dinge“ von Mirko Winkel (Konzept, Regie und Ausstattung), Premiere: 3.11.2018.
- 58 Decker, Gunnar: „Der Blick zurück Theater Chemnitz: ‚Aufstand der Dinge. Ein Generationenprojekt zur Nachwendezeit‘ (UA)“, in: *Theater der Zeit*, H. 12, 2018.
- 59 Vgl. Kollmann, Katja: „Von der Zärtlichkeit vergessener Puppen. Das internationale Festival Theater der Dinge an der Schaubude Berlin“, in: *Double 39, Magazin für Puppen-, Figuren- und Objekttheater*, H. 4, 2019.
- 60 Vgl. Decker, Gunnar/Knoppe, Franz: „Die Lehren aus Chemnitz. Franz Knoppe, der Chemnitzer Projektkoordinator des internationalen Kunstnetzwerks Grass Lifter, im Gespräch mit Gunnar Decker“, in: *Theater der Zeit*, H. 10, 2018.
- 61 Stefan Heym-Abend *Wenn mich einer fragte ...*, Regie: Christoph Werner, Bühne: Angela Baumgart, Premiere: 6.10.2018. Vgl. Schilling, Wolfgang: „Figurentheater lässt Stefan Heym ‚auferstehen‘“, in: Deutschlandfunk Kultur vom 6.10.2018, (<https://www.deutschlandfunkkultur.de/wenn-mich-einer-fragte-in-chemnitz-figurentheater-laesst-100.html>), Zugriff am 1.8.2024).
- 62 Decker: „Der Blick zurück Theater Chemnitz: ‚Aufstand der Dinge‘“, 2018.
- 63 ASA-FF e. V. (Hg.): „Wenn mich einer fragte ...“ Ein Stück über Stefan Heym und Chemnitz; (<https://programm-nun.de/en/review-retrospect/wenn-mich-einer-fragte/>), Zugriff am 1.12.2020).
- 64 Gundula Hoffmann im Gespräch, Kapitel 7.4 dieser Publikation.
- 65 Herrmann, Andreas: Figurentheater Chemnitz: „Wenn mich einer fragte“, in: Deutsches Forum für Figurentheater und Puppenspielkunst e. V., (https://www.fidena.de/portal/aktuelle-kritik/mn_45219?mode=object&objectid=5484fcd_a118_8a5e_fb9d323b02dbfb35), Zugriff am 1.12.2020).
- 66 *Europa! – ein patriotischer Abend, 1917*, Regie: Carsten Knödler, Bühne: Teresa Monfared, Musik: Steffan Claußner, Premiere 24.11.2017.
- 67 Carsten Knödler im Gespräch, Kapitel 7.3 dieser Publikation.
- 68 Städtische Theater Chemnitz (Hg.): *Spielzeithft 2017/2018*, Chemnitz 2017, S. 95.
- 69 Vgl. Ebd., S. 99.
- 70 *Beate Uwe Uwe Selfie Klick* von Laura Linnenbaum und Gerhild Steinbuch, Regie: Laura Linnenbaum, Bühne: Valentin Baumeister, Premiere: 2.11.2016 Ostflügel.
- 71 Gundula Hoffmann im Gespräch, Kapitel 7.4 dieser Publikation.
- 72 Pohlmann, Lukas: „Die Puppe spricht“, in: *Nachtkritik* vom 3.11.2016, (https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=13164:beate-uwe-uwe-selfie-klick-nsu-versuchsanordnung-am-theater-chemnitz&catid=296&Itemid=100079), Zugriff am 1.9.2021).
- 73 Herrmann, Andreas: „Die Neonazis von nebenan. Das Theatertreffen ‚Unentdeckte Nachbarn‘ widmet sich in Chemnitz und Zwickau der Aufarbeitung des NSU“, in: *Theater der Zeit*, H. 1, 2017.
- 74 Vgl. Felbinger, Laura: „NSU steht für eine bedenkliche Entwicklung in Deutschland“, in: *Die Welt* vom 11.11.2016, (<https://www.welt.de/kultur/article159413754/NSU-steht-fuer-eine-bedenkliche-Entwicklung-in-Deutschland.html>), Zugriff am 1.9.2021).
- 75 Vgl. ASA-FF e.V. (Hg.): *Unentdeckte Nachbarn, Theatertreffen Chemnitz 2016*, Chemnitz 2016 (<https://unentdeckte-nachbarn.de/wp-content/uploads/2016/06/PH-Unentdeckte-Nachbarn-Web.pdf>), Zugriff am 10.1.2022). Zum Theatertreffen *Unentdeckte Nachbarn* 2016 fanden auf den Bühnen des Schauspielhauses sowie in der OFF-Bühne *Komplex*, dem *Lokomov*, dem *Weltecho* in Chemnitz sowie an Spielorten in Zwickau, Bautzen, Jena, Dresden u. a. Inszenierungen und Podiumsdiskussionen statt.
- 76 Vgl. Gundula Hoffmann im Gespräch, Kapitel 7.4 dieser Publikation.
- 77 Vgl. Bartsch, Michael: „Überall Panik? Das Kinder- und Jugendtheaterfestival Wildwechsel in Dresden diskutiert, wie sich gesellschaftliche Veränderungen auch für ein junges Publikum aufbereiten lassen“, in: *Theater der Zeit*, H. 11, 2017.
- 78 Chlebusch: Interview mit Carsten Knödler, 09/2013.
- 79 *Ne me quitte pas* Jacques-Brel-Liederabend, Regie: Carsten Knödler, Bühne: Ricarda Knödler, Premiere 23.11.2014.
- 80 Städtische Theater Chemnitz: *Spielzeithft 2017/18*, S. 113.
- 81 Vgl. dpa (Hg.): „Schauspielhaus Chemnitz: Brel-Abend wieder im Programm“, in: *Süddeutsche Zeitung* vom 16.12.2017, (<https://www.sueddeutsche.de/kultur/chemnitz-schauspielhaus-chemnitz-brel-abend-wieder-im-programm-dpa.urn-newsml-dpa-com-20090101-171216-99-305453>), Zugriff am 12.4.2022).
- 82 *So glücklich, dass du Angst bekommst*, Regie, Bühne, Kostüm: Miriam Tscholl, Text Dagrun Hintze, Projektkoordination Koproduktion ASA FF e.V. und Diskursprogramm Frauke Wetzel, Produktionsbegleitung, Recherche und Rahmenprogramm: Vù Vân Phạm, Ngọc Anh Phan, Premiere 6.11.2021.
- 83 Helbing, Michael: „Das war erst der Anfang. Das Theater- und Städtetzwerk ‚Kein Schlusstrich!‘ will weiter machen“, in: *Theater der Zeit*, H. 12, 2022.
- 84 Vgl. Städtische Theater Chemnitz (Hg.): *Spielzeithft 2021/2022*, Chemnitz 2021, S. 96.
- 85 Gundula Hoffmann im Gespräch, Kapitel 7.4 dieser Publikation.
- 86 Ebd.
- 87 Ebd.
- 88 Ebd.
- 89 Licht ins Dunkel e.V. (Hg.): „Theaterprojekt zum NSU-Komplex *Kein Schlusstrich!*“, (<https://kein-schlusstrich.de/>), Zugriff am 1.8.2024). Das Theaterprojekt *Kein Schlusstrich!* fand vom 21.10. bis 7.11.2021 in verschiedenen Spielstätten von 15 Städten statt; Mitwirkende in Chemnitz waren der ASA-FF e.V. und die Theater Chemnitz.
- 90 Städtische Theater Chemnitz (Hg.): *Kein Schlusstrich! Die Veranstaltungen in Chemnitz 28.9. bis 7.11.2021*, Chemnitz 2021 (https://issuu.com/dietheaterchemnitz/docs/theaterprojekt_magazin_a5_quer_28092021_k5), Zugriff am 1.8.2024).
- 91 Vgl. ASA-FF e.V. (Hg.): *Offener Prozess, Ein Ausstellungsprojekt mit Publikation*, Chemnitz 2021.

- 92 Vgl. Landesverband Soziokultur Sachsen e.V. (Hg.): Sächsischer Preis für Kulturelle Bildung 2023, (<https://soziokultur-sachsen.de/preis-kulturelle-bildung/kld-2023>, Zugriff am 1.9.2023).
- 93 Sächsisches Staatsministerium für Wissenschaft und Kunst (Hg.): *Landesweites Konzept Kulturelle Kinder- und Jugendbildung für den Freistaat Sachsen*, Dresden 2018, S. 7. Vgl. Städtische Theater Chemnitz: Konzeption zur Entwicklung des Theaters von 2019 bis 2022, 11.9.2018.
- 94 Städtische Theater Chemnitz (Hg.): *Spielzeithaft 2023/2024*, Chemnitz 2023, S. 115.
- 95 Städtische Theater Chemnitz, *Spielzeithaft 2017/2018*, 2017, S. 99.
- 96 Städtische Theater Chemnitz, *Spielzeithaft 2023/2024*, 2023, S. 106.
- 97 Ebd.
- 98 2014 als *Nonstop auf dem Weg* im Rahmen des *Nachtschicht*-Formats eingeführt, wurde das internationale Schauspielstudententreffen in der Spielzeit 2017/2018 zum Festival *Nonstop Europa!* und um Theatergastspiele erweitert. Vgl. Förderverein der Städtischen Theater Chemnitz e. V. (Hg.): „Schauspielschultreffen in Chemnitz: Nonstop auf dem Weg“, Meldung vom 28.1.2014, (<https://theaterfoerderverein-chemnitz.de/studiotreff/>, Zugriff am 1.8.2024).
- 99 Die seit etwa fünf Jahrzehnten praktizierte Studioausbildung am Schauspielhaus in Kooperation mit der Leipziger Theaterhochschule wurde 2011 von Seiten der Hochschule beendet, seither wird das Studio in Kooperationen mit österreichischen und schweizerischen Hochschulen fortgeführt; der Förderverein unterstützt das Projekt zur Nachwuchsförderung engagiert. Vgl. Förderverein der Städtischen Theater Chemnitz e. V. (Hg.): „Die vier machen ihren Weg“, Meldung vom 1.10.2013, (<https://theaterfoerderverein-chemnitz.de/die-vier-machen-ihren-weg/>, Zugriff am 1.8.2024).
- 100 Vgl. Städtische Theater Chemnitz: Konzeption zur Entwicklung des Theaters von 2019 bis 2022, 11.09.2018.

7 THEATERARBEIT: GESPRÄCHE ZU RAUM UND AUFFÜHRUNG

In der Recherche zum Schauspielhaus Chemnitz erfolgten parallel zu Quellen- und Archivauswertungen auch Gespräche zur Theaterarbeit, um den theater-künstlerischen Gebrauch der Räume und Spielorte zu reflektieren – und zwar für die historische Situation in den 1970er- bis 1980er-Jahren und für die gegenwärtige Situation seit den 2010er-Jahren. Mit Hartwig Albiro als ehemaligem Schauspielregisseur, Hasko Weber als Mitglied und Regisseur der *Dramatischen Brigade* und langjährigem Intendant des Weimarer Nationaltheaters, Carsten Knödler als Schauspielregisseur, Gundula Hoffmann als Direktorin des Figurentheaters und Raj Ullrich als Technischem Direktor konnten zwischen 2021 und 2023 zu verschiedenen thematischen Schwerpunkten Gespräche geführt werden, die für die Arbeit ausgewertet und zugleich mit diesem Kapitel in die Publikation aufgenommen sind.

7.1 „Es war ein Schwarzbau an der Planwirtschaft vorbei ...“ Hartwig Albiro im Gespräch

Hartwig Albiro war 25 Jahre Regisseur und Schauspielregisseur am Schauspiel Chemnitz/Karl-Marx-Stadt, gestaltete es in der DDR-Zeit unter der Intendanz von Gerhard Meyer und weiterhin nach der politischen Wende. Noch während seiner Regiemitarbeit am Berliner Ensemble bei Helene Weigel wurde er für eine erste Gastspielregie am Schauspiel Karl-Marx-Stadt angefragt, dessen Leitung er von 1971 bis 1996 übernahm. Das Gespräch mit Hartwig Albiro behandelt Fragen des künstlerischen und praktischen Gebrauchs des Schauspielhauses. Themen sind die Entwicklungen des Hauses vor und nach dem Brand 1976. Im Zentrum stehen die damaligen Interimsspielstätten sowie Wiederaufbau und Rekonstruktion des Theaterhauses. Das Gespräch mit Hartwig Albiro und Annette Menting fand am 18. November 2021 in seinem Chemnitzer Wohnhaus statt.

Annette Menting: Wie erfolgte Ihre Begegnung mit dem Theater am Karl-Marx-Platz, also dem umgebauten Festsaal des Altersheims?

Hartwig Albiro: Die erste Begegnung mit dem Haus hatte ich, als ich mich entschieden hatte, die Arbeit als Schauspielregisseur zu beginnen. Ich war am Berliner Ensemble und Gerhard Meyer, der Intendant, fragte an, ob ich nicht als Schauspielregisseur in Karl-Marx-Stadt anfangen möchte. Ich hatte gerade Fuß gefasst in Berlin und das war mir eigentlich zu früh. Da habe ich um Bedenkzeit gebeten und wir haben uns so verständigt, dass ich eine Gastinszenierung mache und, ein Jahr später als er wollte, anfangen. Die Entscheidung wurde mir dann ein bisschen erleichtert, weil Helene Weigel starb und das Klima durch die Nachfolgekämpfe am Berlin Ensemble 1971 nicht gut war. Mit Berlin habe ich die internationalen Verbindungen aufgegeben – wie Gastspiele in Frankreich und weltweit, und hier kam ich in die sogenannte Provinz. Das war die Vorgeschichte.

[Kleines Bühnchen] Gerhard Meyer sagte: Kommen Sie, ich zeige Ihnen jetzt mal das Schauspielhaus. Da warnte er vorher schon: Also, das ist ein ganz kleines Bühnchen mit Dreh-

bühne, aber nur sechs Meter Bühnentiefe. Vielleicht waren es auch sieben oder acht Meter, es war wirklich ein absoluter Behelfsbau. Er sagte gleich: Wir können die ersten drei Reihen ausbauen und überbauen, dann wird die Fläche ein bisschen größer. Aber der Vorhang ist dann gewissermaßen auf der Mitte der Spielfläche. Also die Bedingungen waren sehr bescheiden. Uns war von Anfang an klar, Piet Drescher kam mit als Regisseur, wir müssen auf die Idee und die Fantasie der Schauspieler setzen, auf die Kraft der Darstellung und können überhaupt nichts technisch Schönes machen. Es gab keinen Schnürboden, es gab nur einen Flachbau und einen ziemlich flachen Zuschauerraum und einen Rang. Außerdem war die Verbindung zum Altersheim noch sehr dicht. Als ich Probearbeiten machte zu der ersten Inszenierung *Der gute Mensch von Sezuan*, da ertönte in der Mittagspause Musik. Ich fragte, was das denn sei. Die Mitarbeiter antworteten, dass im Altenheim die Post ausgegeben werde. Das war akustisch nicht gut getrennt. Es gab eine Verbindungstür vom Altenheim zum Rang und es war nicht selten der Fall, dass ältere Herrschaften schon im Schlafanzug zum Gucken kamen und auf dem Rang saßen, das waren stille Beobachter. Das Altersheim war permanent präsent. Es gab einen Eingangsbereich am Übergang vom

Altenheim zum Festsaal und die Seitentüren des Zuschauerraums gingen direkt ins Freie. Das war im Notfall bei Flucht gut, aber es zog immer und die Türen wackelten. Die Beleuchtung war einigermaßen eingerichtet, aber natürlich Stand der damaligen Technik. Eine Drehbühne gab's und ansonsten eigentlich nichts. Ein paar Garderoben noch, die Kulissen lagerten im Freien in einem Schuppen im Hof. 1970 haben wir die Gastinszenierung gemacht. Wir brachten Jörg Gudzuhn und Gabi Heinz von Berlin mit, also gute Schauspielstudenten, und das Klima war außerordentlich produktiv, aber die technischen Bedingungen waren schlecht.

[Große Bühne Opernhaus] Es hatte im Vorfeld immer noch die Möglichkeit gegeben, dass das Schauspiel im Opernhaus spielte. Das Opernhaus war in den 1950er-Jahren wiederaufgebaut worden und im Vergleich zum Schauspielhaus ein intaktes Theater, also ein richtiges Gebäude mit drei Rängen. Ins Opernhaus passten 1.000 Leute und ins Schauspielhaus nur 400. Wir haben dort das Weihnachtsmärchen gespielt und eine Inszenierung pro Spielzeit gemacht. Die Oper war für Schauspieler eigentlich nicht günstig und ich habe mich dann mit dem Ensemble entschieden, dass wir nur noch in Ausnahmefällen in der Oper spielen – also eigentlich nicht. Wir konzentrierten uns auf unsere Spielstätte.

[Produktive Zeit] Die Aufführungen waren immer bestimmt von der Fantasie der Bühnenbildner und der Schauspieler. Technik hatten wir kaum, es war Licht da und ein Vorhang, aber dennoch war es eine sehr produktive Zeit. Ich habe *Das Lügenmaul* von Goldoni gemacht und da kam die wilde Theatertruppe in der Commedia-dell'arte-Inszenierung durch den Zuschauerraum, durch die Seitentüren und von hinten geströmt, durch die Zuschauer hindurch auf die Bühne und hat das Spektakel eröffnet. Das Haus klemmte hinten und vorne, aber das Publikum war sehr treu. Aus der Improvisation haben sich Möglichkeiten ergeben, da wurde der Mangel zum Zwang für künstlerische Kreativität. Das Klima im Hause war gut – mit Gerhard Meyer, der ein sehr toleranter Intendant war. Das Klima war nicht von der Parteipolitik bestimmt. Wir waren mehrheitlich parteilos, auch ich, und in der Führungsebene des Theaters waren eigentlich alle Nicht-Mitglieder der Partei. Nur der Intendant war Mitglied der SED und der Chefdramaturg Hauswald. Später kam Dieter Görne, der war auch parteilos. Wir waren eine verschworene Gemeinschaft, nicht im Widerstand gegen den Staat, aber doch in Abwehrhaltung gegen diese Zensur und die Eingriffe. Gerhard Meyer hat die Dinge von außen

gut abgefangen, gemildert und vermittelt. Dieses Klima der freien Entfaltung war sowohl in der Leitung wie auch im Schauspiel-Ensemble gegeben. Das hat Produktivität erzeugt und Fantasie freigesetzt. Wir hatten wiederum ein gewisses Vertrauen in die Behörden, denn der Dogmatiker und Stalinist Roscher war 1976 abgelöst. Es war die Ära Honnecker. Lorenz, der neue Parteichef, war ein schauspielfreundlicher Mann. Das Klima war günstig, und wir konnten unter anderem *Tinka* rausbringen, also Stücke, die in Berlin nicht gespielt werden durften.

AM: Sie haben die provisorische Spielstätte mit der größeren Publikumsnähe gegenüber dem Opernhaus favorisiert?

HA: Ja. Ich habe mal mit Ulrich Mühe darüber gesprochen, der hier als Student angefangen hatte und inzwischen an der Burg [Burgtheater Wien] spielte. Er sagte: Das ist eine Riesenumstellung für einen Schauspieler, ob man so eine Riesenhalle vor sich hat oder ein doch relativ intimes Schauspieltheater. Nicht zuletzt sind die Kleinen Bühnen, wie die Kammerspiele und die Leipziger Neue Szene, für Schauspieler eigentlich schöner. Wenn das Publikum näher dran ist oder man inmitten der Leute spielt, muss man nicht so aufwendig laut werden oder sich verstellen. Die Vergrößerung für einen großen Raum erzwingt eine andere Spielweise und die wird manchmal unehrlich. Von den Freilichtbühnen oder den Riesendingern kommt der Schauspieler-Pathos. Aber es gibt auch die großen Schauspielbühnen, die akustisch sehr gut sind und wo noch die optische Entfernung bleibt, wie das Deutsche Theater in Berlin. Da waren die Kammerspiele zwar kleiner, aber gar nicht so viel besser. Die Tendenz zu intimeren Räumen für Schauspiel ist richtig.

AM: Es gibt Pläne vom Berliner Institut für Kulturbauten von 1974 und 1976 für einen Neubau des Schauspielhauses hinter der Oper am Theaterplatz und die Saalgröße ist mit 750 bis 800 Plätzen angenommen. Woher kommt dieser Vorschlag zu einem größeren Haus?

HA: Ich weiß nichts von diesem Entwurf. Ich kenne nur einen Entwurf aus der Zeit vor 1970, also vor meiner Zeit in Karl-Marx-Stadt und als ich ankam, war der schon wieder verworfen. Die Lage im Zentrum wäre auch gut gewesen, in der Nähe der Oper. 700 Plätze sind ganz bestimmt der Wunsch der Stadt und der Politiker gewesen. Ich lege mich nicht auf 400 Plätze fest, ich kann auch mit 600, gegebenenfalls auch mit 700 leben, die Oper hatte damals noch 1.000. Es gab die Tendenz zu einer repräsentativen Größe. Damals

war [Hans Dieter] Mäde Intendant und der Vorschlag wurde bestimmt nicht abgelehnt. Es wäre dumm gewesen, Steine in den Weg zu legen, wenn man schon einen Bau bekommt. Aber ein Wunsch wird die Zahl nicht gewesen sein, der kam sicher von den Behörden oder von den Kulturfunktionären. Es war die Zeit, insbesondere hier in Karl-Marx-Stadt, der breiten Straßen und großen monumentalen Gebäude. Da ist die Stadthalle als ein Riesenbau entstanden. Wir haben in der Stadthalle gespielt und sie ist außerordentlich ungünstig für Schauspiel, sowohl der Kleine wie der Große Saal. Wir haben notgedrungen nach dem Brand 1976 im Kleinen Saal gespielt. Wir haben lange gebraucht, bis wir uns angepasst haben – vor allem an die akustischen Bedingungen. Den Großen Saal haben wir gemieden.

AM: Zwischen Zentrum und Schauspielhaus liegen zwar nur zehn Gehminuten, aber im Verhältnis zur Oper am Theaterplatz steht das Haus am Park eher dezentral. Wie bewerten Sie die Lage des Schauspielhauses?

HA: Das hat mich weniger gestört. Es hatte noch eine zweite Interimsspielstätte gegeben, das war das Operettentheater im Marmorpalast an der Limbacher Straße, das lag weiter außerhalb und war noch mehr ein Provisorium. Der Operndirektor Riha hatte das aufgelöst und gesagt: Wir spielen nur noch in der Oper. Dass Theater an ungünstigen Stellen gespielt wurde, war nicht so unüblich. In Dresden war das Operettentheater ewig am Stadtrand. Da das Schauspiel nicht unbedingt im Zentrum der Stadt steht, hatte es etwas von Experimentierbühne, man war ein bisschen ab vom Schuss, man konnte sich etwas raushalten aus dem großen offiziellen Zentrum. Es war wie eine Insel, insofern war die Lage kein Hindernis. Außerdem hatte vorher in diesem Behelfsbau der Mäde ganz gute Aufführung gemacht; mein Vorgänger Wolfram Krempel kam vom Maxim-Gorki-Theater Berlin. Sie hatten bewiesen, dass in dem Haus was geht. Dieses Schauspielhaus im Park hatte einen gewissen Ruf.

[Selbständige Einheit] Es waren eher ganz praktische Dinge problematisch: Wo bekommen die Schauspieler ihr Mittagessen? Die Betriebskantine war natürlich in der Nähe der Oper. Wenn wir bis 14 Uhr probiert haben, trafen die Schauspieler frühestens 14:45 zum Essen ein. Die Technik oder die Schneiderei gingen bereits halb zwölf zum Essen und in diesem Zustand war das Essen. Da haben wir versucht, mit Kantinen selbst zu kochen. Mein Bestreben war, dieses Schauspielhaus als selbständige Spielstätte mit dem Ensemble in der Stadt zu etablieren und nicht das Anhängsel vom Opernhaus zu sein. Daher sagte ich auch: Wir spielen

da nicht. Wir hatten zum Beispiel kein eigenes künstlerisches Betriebsbüro im Schauspielhaus. Das Betriebsbüro organisiert Termine und ist die zentrale Planungsstelle, die saß in der Oper und wir mussten per Telefon oder zu Fuß unsere Probeabsichten dahin transportieren. Es gab einen Boten, der mit dem Fahrrad hin- und herfuhr. Das Erste, was ich gemacht habe, war im Schauspielhaus ein eigenes künstlerisches Betriebsbüro für das Schauspiel einzurichten. Ich habe für meine Arbeit eine Sekretärin verlangt, die es vorher auch nicht gab. Mit winzigen baulichen Veränderungen haben wir versucht, einen festen Stammsitz ins Haus zu bringen. Die räumliche Trennung war gegeben und dadurch war die Notwendigkeit, sich als selbständige Einheit zu etablieren groß. Das war die Arbeit in den ersten fünf Jahren bis zum Brand und es ist auch gelungen.

AM: Die dezentralere Lage passt zu gegenwärtigen Tendenzen, denn in einigen Städten werden Spielstätten und Theater auch außerhalb des Zentrums geplant.

HA: Die Mitarbeiter des Hauses, vor allem die Techniker, hängen an dem alten Haus und wollen bleiben. Das Haus hat durch die Wendezeit auch einen anderen Stellenwert in der Stadt bekommen: Im Schauspielhaus hat am 7. Oktober 1989 der Auftakt der friedlichen Revolution begonnen, das habe ich durch das Verlesen einer Resolution mit anderen ausgelöst. Dies kommt als Tradition des Hauses dazu.

AM: In dem Buch *Nicht ohne Narrheit* berichten Sie von dem Brand des Schauspielhauses in der Nacht vom 4. auf den 5. Mai 1976, unmittelbar vor der Premiere von *Tinka*. Haben Sie inzwischen weitere Erkenntnisse zur Brandursache?

HA: Neues habe ich nicht mehr erfahren, der Stand im Buch ist der Stand nach Einsicht in die Stasi-Akten. Ich habe es dann auch nicht mehr weiter betrieben, weil ich sehr aufwendig nach konkreten Unterlagen gesucht und nichts gefunden habe und dann war es mir auch zu viel. Aber ich bin ziemlich sicher, dass die Behörden, also konkret die Staatssicherheit, die Aufführung von *Tinka* behindern wollte, vielleicht auch verhindern. Das ist aus dem Ruder gelaufen, denn die wollten das Schauspielhaus bestimmt nicht abbrennen, aber wir hatten bei *Hinze und Kunze*, auch eine Volker-Braun-Inszenierung, einen ähnlichen Vorfall. Da war auch im Stellwerk plötzlich ein Schaden und wir hätten beinahe die Premiere nicht machen können, aber das konnte gerade noch behoben werden. Wieder war es eine Fehlerquelle im Stellwerk, ein Blitzlicht für Fotoapparate, die in

der Inszenierung auf der Bühne gebraucht wurden, hatte sich entzündet – und der Nachtwächter hat es nicht bemerkt. Der Sohn vom Nachtwächter war von der Staatssicherheit. Es gab vorher schon verschiedene Gespräche wegen Volker Braun und dem Stück, das in Berlin nicht herausgekommen war. Hier gab es Ermöglicher, dazu gehörte Lorenz, der Parteichef. Und dann gab es doch welche, die das behindern wollten. Ich habe keinen Beweis gefunden, dass es nicht ein Nachtwächter war, der eingeschlafen war. Er ist dann zu einem Jahr auf Bewährung verurteilt worden. Ich kann mich noch an die Aufregung erinnern: Bestimmte Textstellen im Stück waren offenbar von Leuten in den Proben falsch verstanden worden. Da wurde von mir verlangt, dass ich Stellen streichen soll, die gar nicht im Stück standen. So war das Klima bis hoch in die Parteispitze und in die Kulturabteilung, es war angespannt. Aber man wollte nicht das Haus zerstören, man wollte nur die Aufführung behindern. In der Generalprobe war ein Kritiker vom RIAS und der brachte dann eine Kritik von der Generalprobe und beschrieb sie mit der These: Die Stasi hat das Haus angezündet. In der Bild-Zeitung Westberlin. Mit der Meldung bin ich dann zu den Behörden gegangen und habe gesagt: Der Westen behauptet, die Staatssicherheit habe das Haus angezündet, da gibt es doch nur eine Waffe, wir müssen das Stück spielen. Und da kam es zu der Aussage: Wir brennen doch nicht das Haus ab, das wäre doch viel zu teuer. Das war das Argument, also sie hätten es schon gemacht, aber es wäre viel zu teuer gewesen. Den Spruch vergesse ich nie. Wir haben drei Wochen später in der Stadthalle gespielt.

[Schwarzbau und Rekonstruktion] Es kam zu einer falschen Einschätzung der Lage: Der Stadtrat für Kultur stand betroffen an der Ruine. Das Gebäude stand ja, die eigentlichen Schäden waren die Wasserschäden durch die Feuerbekämpfung. Der Bühnenboden war ausgebrannt, aber der Zuschauerraum war im Prinzip erhalten. Der Stadtrat für Kultur sagte: Also im Herbst spielen sie wieder. Es war Mai. Es war nie von einem Neubau die Rede, es war prinzipiell immer nur die Rede von einer *Rekonstruktion* des Schauspielhauses. Die Feuerwehr kam uns zu Hilfe, sie stellte fest, dass der Brand entstanden ist, weil die Brandschutzbestimmungen aufgrund der Architektur nicht einzuhalten waren. Es fehlte zum Beispiel der Eiserne Vorhang, der doch an jedem Theater ist und der Eiserne Vorhang braucht den Schnürboden, so dass er von oben nach unten fahren kann. Da braucht es einen Turm in der Höhe von mindestens zehn bis zwölf Metern. Die Feuerwehr hat diesen Eisernen Vorhang verlangt. Der Technische Direktor sagte: Das ist die Chance, wir müssen jetzt einen Neubau machen, zumindest

das Bühnenhaus muss neu gebaut werden, damit der Schnürboden und der Eiserne Vorhang gebaut werden können. Die Feuerwehr erzwang den Neubau, wenn man so will. Zunächst war nur von dem Turm die Rede und dann kam peu à peu eine Idee nach der anderen. Man könnte doch vielleicht den Zuschauerraum anheben und der Rang könnte entfallen. Der Zuschauerraum steigt im heutigen Saal normal an. Da bis zu dem früheren Rang nur noch eine Höhe von vielleicht zwei Metern blieb, gibt es stattdessen eine Arbeitsgalerie. Also es entwickelte sich, obwohl die Mittel noch nicht vorhanden waren. Es war ein *Schwarzbau* an der Planwirtschaft vorbei. Den Begriff *Schwarzbau* hat Siegfried Lorenz im Gespräch mit mir 1980 gebraucht: „Das war der größte Schwarzbau der DDR, den wir gemacht haben. Das wäre heute nicht mehr möglich.“ Damals ging es noch irgendwie. Die Findungsarbeit war nicht nur die Konstruktion und die Idee, sondern auch die Beschaffung der Materialien.

AM: Wie waren Sie in die Planung eingebunden?

HA: Ich wurde informiert und mir wurde immer gesagt: Wir haben eigentlich nichts. Ideen hatten wir in Gesprächen eingebracht, aber es fehlte uns jegliche Sachkenntnis wie Statik und Materialbeschaffung. Wir waren angewiesen auf das, was die Architekten sagten. Gerhard Schettler war der Technische Direktor und zugleich Bauleiter und Vermittler vom Theater, er informierte uns über den Stand der Dinge. Der Einfluss war wirklich gering und es war mir auch relativ egal, heute wäre es sicher ganz anders. Meine Aufgabe war, das Ensemble zusammenzuhalten und nach Spielmöglichkeiten zu suchen. In dem Kleinen Saal der Stadthalle habe ich die *Tinka* gemacht, dann haben wir noch die Aufführung *Jahrmarktsfest zu Plundersweilern* aus dem Schauspielhaus mitgenommen.

[Kleiner Saal der Stadthalle] Die erste Inszenierung, bei der wir den Raum des Kleinen Saals richtig erfasst haben, war der *Kaukasische Kreidekreis*, Brecht in der Arena. Es gab in dem Kleinen Saal der Stadthalle eine Arenabestuhlung mit der Drehbühne in der Mitte. Wir haben drei Zuschauerblöcke, die Spielfläche in der Mitte und zwischen den Zuschauern nochmal Spielflächen gehabt und den ganzen Raum eingehüllt in ein Landschaftspanorama mit Stoff. Das hat die Akustik verbessert. Da hatten wir den Kleinen Saal künstlerisch einigermaßen im Griff, das hat aber fast zwei Jahre gedauert. Wir sind dann mit der Aufführung zu Gastspielen nach Rumänien und Bulgarien fahren. [Werner] Hecht wollte, dass wir es in Berlin zeigen, aber das war zu

schwierig wegen der Brecht-Erben. Es gibt sogar von [Christoph] Funke Texte über wertvolle Theaterarbeit, da ist der *Kreidekreis* auch beschrieben. Meine Hauptaufgabe war nicht der Bau, sondern das Ensemble zusammenzuhalten. Die Behörden, die Partei und die städtische Bezirksverwaltung haben sich sehr bemüht, dem Theater zu helfen, das möchte ich ausdrücklich betonen. Sie haben gesagt: Das Ensemble muss Spielmöglichkeiten erhalten und haben ihre Partnerbeziehung spielen lassen. Wir haben dann in Bulgarien, in Rumänien und in Ungarn gespielt. Wir haben im Deutschen Theater Berlin mehrfach gastiert. Es war quasi verordnet, dass die Bezirkstheater Plauen, Zwickau, Freiberg Schauspiel-Aufführungen von Karl-Marx-Stadt übernehmen. Wir haben dann hauptsächlich in Freiberg gespielt: *Das Hochzeitsfest* von Arnold Wesker. In der ersten Zeit war es unsere Aufgabe, krampfhaft eine Ausweichspielstätte zu finden.

Die Stadthalle war nur eine Notlösung, da wollten wir eigentlich nicht hin. Wir hatten vor, ein großes Theaterzelt vor der Brandruine aufzubauen und haben für ein Zirkuszelt rumtelefoniert, oder für eine aufblasbare Halle. Es gab verschiedene Ideen und Versuche, doch wir haben in der Stadt nichts Geeignetes gefunden.

[theater oben] Wir hatten dann die Stadthalle, weil sie aber in ihrer Größe nicht günstig war, ist der Gedanke entstanden, dass wir ein Theater brauchen, wo wir zumindest kleine Aufführungen machen können und da ist das *theater oben* entstanden. Das war der ehemalige Proberaum vom Städtische Orchester, das hatte den Raum abgetreten und seinen Proberaum dann in der Stadthalle. Wir haben diesen Raum selbst mithilfe der Technik umgestaltet zu dem *theater oben*, zu einer ganz engen Behelfsbühne für etwa 100 Zuschauer. Wir waren geübt im Improvisieren und nutzten immer wieder die Möglichkeit, durch unterschiedliche Sitzanordnungen jede Inszenierung anders zu machen, also weg von der Guckkastenbühne. *theater oben* wurde eine ganz beliebte Experimentierbühne mit sehr dichten Atmosphären durch die Enge des Raumes. Doch da war es im Sommer zu heiß und es zog im Winter. Es gab keine Garderoben für die Schauspieler, weil die Oper parallel spielte und die Garderoben besetzt waren. Da wurde das Arbeitszimmer von der Verwaltungsdirektorin zur Garderobe für die Schauspieler und die Maske war irgendwo. Das *theater oben* ist auch durch Eigenarbeit der Schauspieler entstanden, sie haben die Bühne farblich gemalert und die Technik hat geholfen. Es gab eigentlich kaum etwas, es gab ein paar Scheinwerfer und alles andere wurde dann hingestellt. Der

Name *theater oben* ist entstanden, weil das Theater oben im dritten Stock lag; diese Probephöhne mit mühseligem Treppenaufgang für die Zuschauer, da sind schöne Aufführungen entstanden.

AM: Sie wurden also beim Planungsprozess eher informiert als gefragt?

HA: Wir hätten widerspruchslos jeden Neubau genommen, so extrem war die Notlage. Ich erinnere mich, dass wir unzufrieden waren mit der optischen Gestaltung des Innenraums. Der Raum war blau holzvertäfelt und hatte orangefarbene Sessel. Das war einer der Momente, wo ich protestiert habe: Das geht nicht, das ist für Schauspieler völlig ungeeignet und ich habe mich auf die Bühnen Europas berufen, die ich mittlerweile gut kannte, also Moskau, Budapest, Paris und so weiter. Dort gab es gedeckte dunkle Farben, um die Zuschauer zu beruhigen. Die Farbe ist auf der Bühne. Da wurde mir übermittelt, dass ich davon keine Ahnung habe. Die Farben des Sozialismus sind froh und heiter und bunt und der Zuschauerraum muss farbig aussehen. Es war dann egal; unser Ziel war es, die roten Sessel mit Zuschauern zu besetzen, so dass man sie nicht sieht. Es war eine der ersten Maßnahmen in der neuen Zeit, also 1992, dass die Sessel rausflogen. Die Interimsspielstätte von der Oper, das Luxor, wurde nicht mehr genutzt und das Gestühl wurde frei, das haben wir übernommen. Da hatten wir erst einmal die Farbe Orangerot raus. Später wurde auch der Zuschauerraum farblich verändert.

[Asymmetrien und Chemnitzer Ecke] Wir waren froh, dass wir das Haus hatten. Wir hatten eine gute neue Technik, also eine Hebebühne, Drehbühne und selbst die gehobene Scheibe konnte sich drehen. Wir hatten den großen Schnürboden, eine gute Beleuchtung, eine gute Tonanlage. Wir waren zufrieden, aber die Innenarchitektur und die Ausgestaltung des Foyers war nicht unser Geschmack. Der versetzte Turm und die versetzte Achse sind aus einer Notlage entstanden. Eines Tages kam Gerhard Schettler und sagte: Wir haben eine Schwierigkeit, wir müssen wegen der Rekonstruktion Portale stehen lassen. Daraus ergibt sich die Ungleichheit im Saal. Er hat erklärt, dass nicht so viel abgerissen werden dürfe und uns getröstet: Hier bekommt ihr noch eine Arbeitsgalerie, die ihr bespielen könnt. Bei der Eröffnungspremiere *Dantons Tod* habe ich das auch gemacht, aber ein Teil der Zuschauer konnte gar nicht richtig sehen, sondern nur die Fußsohlen oder die Kinnladen. Das asymmetrische Portal führte auch zu sichtbehinderten Plätzen, die ich zum Teil sperren ließ. Die linke Ecke muss

immer irgendwie bespielt werden für die Inszenierung, dadurch entstehen auch reizvolle Lösungen. Die erste Reihe war tiefer gelegt worden, weil der Anstieg am Ende des Saals sonst zu hoch gewesen wäre. Sie wurde allerdings später wieder rausgenommen und der Bühnenvorbau erweitert. Die erste Reihe gibt es also nicht mehr, das Schauspielhaus fängt mit Reihe 2 an. Das sind Situationen, die durch die gleitende Projektierung entstanden sind. Außerdem konnte nicht alles abgerissen werden, sondern es musste immer wieder das Vorhandene benutzt werden. So entstanden auch Mängel und Fehler. Einer der Hauptmängel ist, dass die Mitte des Raumes nicht mit der Mitte der Bühne übereinstimmt. Man gewöhnt sich dran, aber es ist schon da. Man merkt, dass es eine *Rekonstruktion* ist und kein Neubau. Wir durften nie Neubau sagen bis 1989, sondern immer nur *Rekonstruktion* des Schauspielhauses, sonst hätte es in der Planung für die Oberen Schwierigkeiten gegeben.

AM: Um den alten Saal wurde quasi eine neue Raumschicht mit Foyers und Bühnenturm gebaut, aber aus baupolitischen Gründen musste es *Rekonstruktion* heißen?

HA: Ja, bei den jetzigen Saaltüren handelt es sich noch um die gleichen Türöffnungen, durch die man früher vom Zuschauerraum nach außen gelangte. Nur gelangt man jetzt nicht nach Außen, sondern in ein Foyer. Der Saal ist jetzt also ringsherum ummantelt.

AM: Die *Chemnitzer Ecke* führt zu einer besonderen Bühnensituation, wie haben Sie sich dazu verhalten?

HA: Wir haben es nie öffentlich angesprochen und die Zuschauer haben es gar nicht so richtig bemerkt. Aber für uns war es immer ein Problem, für die Bühnenbilder vor allen Dingen, denn die linke Ecke musste bespielt werden. Manchmal gab es eine kleine Musikband dort oder ein Eckzimmer oder eine Eingangstür. Sie wird benutzt und bespielt und das heißt, dass die Vorbühne ein wichtiges Spielelement geworden ist. Damit hängt auch die Erweiterung der Vorbühne zusammen und die ist akustisch viel besser, weil hinten der Ton nach oben weggeht. Je weiter hinten die Schauspieler stehen, desto kräftiger müssen sie sprechen.

AM: In einem Artikel der Fachzeitschrift *Architektur der DDR* von 1984 wird hervorgehoben, dass es die Möglichkeit gab, das Foyer als variable Spielstätte für 100 Zuschauer zu nutzen. Hatten Sie Einfluss darauf und haben Sie das Raumangebot genutzt?

HA: Das war einer meiner Wünsche: eine Foyerbespielung; das war durch die Weite des Raumes gegeben. Die Bestuhlung musste man reinstellen, das ging alles. Was aber vergessen worden war, ist, dass die akustische Trennung nicht möglich war, eine saubere Trennung, so dass man im Foyer und im Großen Saal spielen könnte. Akustisch haben wir uns gegenseitig behindert. Ich habe aber dennoch versucht, das Foyer zu bespielen und habe von der Technik verlangt, dass sie die Türen von innen mit Polsterung stellt. Das war ein erheblicher Aufwand mit mäßigem Erfolg. Wir haben im Foyer gespielt, und auf der Großen Bühne – dort aber die Zuschauer mit auf der Bühne platziert, damit es akustisch ging. Und wir haben auf der Probebühne gespielt. Wir haben dann an einem Abend drei Spielflächen bespielt, ein bisschen zeitlich versetzt, aber parallel an einem Abend. Das haben wir in den 1980er-Jahren gemacht. Zuvor hatte in Berlin das *Spektakel* von Benno Besson an der Volksbühne in vielen Räumen stattgefunden und Christoph Schroth hatte die *Entdeckungen* in Schwerin gemacht. Mir waren um jeden Preis die drei Spielflächen wichtig. Nur auf der Toilette oder im Keller haben wir nicht gespielt.

AM: War die Akustik der Hauptgrund, dass die Foyerbespielung nicht angenommen wurde? Oder war die Gestaltung des Raum nicht geeignet?

HA: Der Raum und die Beleuchtung waren geeignet. Wir haben ein paar Inszenierungen gemacht. Eine sehr erfolgreiche Arbeit war *Bürger, schützt eure Anlagen*, ein Kabarettprogramm. Es war an der Herkuleskeule in Dresden rausgekommen und die hatten das ein bisschen politisch abgefedert. Und ich konnte eine schärfere Variante zeigen. Es gab im Kabarett sogenannte Westnummern, da wurde der böse Westen dargestellt, und ich habe die Westnummern rausgenommen. Wir wollten das Kabarett für die DDR-Leute machen und mit den DDR-Schwierigkeiten, also die kritische Aufarbeitung, und da hat Bonn mich nicht interessiert, sondern Dresden, Karl-Marx-Stadt und so weiter. Da die Dresdener schon die Erstaufführung gemacht und den FDGB-Preis bekommen hatten, haben die Kontrolleure nicht mehr so genau geguckt bei mir. Das Stück war unheimlich erfolgreich und wir konnten uns der Nachfragen nicht erwehren. Wir haben es dann vom Foyer auf die Große Bühne genommen, das waren dann 400 statt 100 Zuschauer.

AM: Im neuen Schauspielhaus befand sich an der Rückseite des Saals ein Ausstellungsfoyer. Gab es dort regelmäßig Kunstausstellungen?

HA: Im alten Haus gab es bereits Ausstellungen, also schon vor dem Brand. Peter Sodann und Dietmar Huhn haben seit etwa 1972 diese Ausstellungen gemacht; nach 1975 hat Huhn die Galerie im Foyer bis 1990 allein fortgeführt. Die Nutzung des Foyers als Ausstellungsraum gab es also bereits in dem alten Haus vor dem Brand. Es kam mit dem Wiederaufbau 1980 zur Wiederbelebung der alten Idee regelmäßiger Ausstellungen. Die Künstler waren auch bei uns nachts im Club. [Georg] Brühl hat mal mitgearbeitet bei einem Dada-Abend, *Mein blaues Klavier*, das war verdientvoll, denn er hat auch die Idee und Texte geliefert. Wir haben 1986 eine große West-Tournee gemacht, vier Wochen Bundesrepublik mit fünf Inszenierungen und wir haben diesen Dada-Schwitters-Abend mitgenommen nach Hannover, in die Heimatstadt von Schwitters. Hannover war stolz, dass sie Schwitters- und Dada-Texte hatten. Dann kamen die Schauspieler aus der Zone und haben den Schwitters serviert; da waren die völlig von den Socken, wie das möglich ist im DDR-Regime. 1994 hatte sich der Kunstverein *Kunst für Chemnitz* gegründet, da waren wir gleich Gründungsmitglieder und die Foyer-Ausstellungen wurden fortgeführt. Dann ist das Foyer 2003 umgebaut worden und heute ist diese Galerienutzung bis auf wenige Ausnahmen nicht mehr vorhanden.

AM: Hatten Sie Austausch mit dem Architekten Rudolf Weißer?

HA: Wir haben uns mal kennengelernt und er hat uns informiert, aber mein Ansprechpartner war der Technische Direktor, Herr Schettler. Meine Wünsche, soweit ich sie äußern durfte, konnte, wollte, gingen zu ihm. Er hat es dann mit dem Meister besprochen. Die Außengestaltung hat uns eigentlich nicht interessiert, aber dieser graue Turm hat uns schon beschäftigt. Später, also nicht mehr zu meiner Zeit als Direktor, wurde der Schriftzug Schauspielhaus angebracht oder Werbefahnen aufgehängt.

[Kunstpark] Außerdem gab es noch die Idee, den Park Opfer des Faschismus zu einem Kunstpark mit bildhauerischen Arbeiten zu gestalten – das hat eine besondere Rolle gespielt und wir hatten auch einen gewissen Einfluss. Da hat Dietmar Huhn, der die Galerie im Schauspielhaus machte, sich eingebracht: Wo steht welches Kunstwerk in welcher Beziehung zum Schauspielhaus? Da war dann auch

wieder die Verbindung zu den bildenden Künstlern und zu dem Verband Bildender Künstler. Es gab ein schönes *Liebesnest*, das zweimal gestohlen wurde. Wir haben es dann umgesetzt, eng an den Eingangsbereich.

[Theater-Garten] Im Garten standen auch Kunstwerke und da habe ich auch Freilichttheater gemacht: *Arzt wider Willen* von Molière und Volksliederabende. Das war, wenn man so will, die vierte Spielstätte. Da gab es die Besonderheit des schlechten Wetters. Meine Lösung war, dass wir zwei Dekorationen bauten, so dass wir drinnen und draußen spielen konnten. Die Technik wollte von mir einen Tag vorher wissen, ob wir draußen oder drinnen spielen, weil die natürlich nur einmal aufbauen wollten. Wir haben es aufgegeben. Auch wegen der Bewohner des Altersheims, wenn wir länger als 22 Uhr spielten, war es hinderlich für die Nachtruhe. Schlimm war es, wenn wir Theaterfeste machten in dem Garten. Da wurde gegrillt, gesungen, getanzt, laute Musik gemacht und dann gab es Beschwerden. Jetzt ist der Garten gar nicht mehr bespielt.

AM: Die Mitarbeiter der Bühnentechnik hatten das *theater oben* als Spielort ausgebaut, dieses Engagement für die Raumgestaltung setzte sich fort, als es um den Ausbau des Spielorts Ostflügel ging.

HA: Die Zusammenarbeit mit der Technik gehört zu den angenehmen Seiten, hier waren sehr kunstverständige Leute. „Das geht nicht, den Satz gibt's nicht“, haben sie gesagt, „wir suchen nach Lösungen.“ Auch die Gastregisseure loben die gute Zusammenarbeit mit Technik, Beleuchtung und Ton. Es wird immer gesagt, es herrsche ein Ensemble-Gedanke mit Technikern und Schauspielern. Wenn die Techniker in der Gasse standen und begeistert zuguckten und nicht unten saßen und Skat spielten, dann war die Aufführung gut. Und sie waren auch heftige Kritiker manchmal. Aus der Truppe der alten Techniker sind maßgebende bildende Künstler geworden: Steffen Volmer, einer der wichtigen Chemnitzer bildenden Künstler, er hat vor allem an der Oper gearbeitet. Jan Kummer ist ein ganz wichtiger Mann und war als Techniker bei mir im Schauspielhaus. Diese bildenden Künstler und andere galten als „arbeits-scheue Elemente“ – ich greife den damaligen Begriff auf – und wir nahmen sie. Wir brauchten dringend Bühnentechniker. Sie haben ihre Arbeit als Bühnentechniker gemacht und saßen danach im Zuschauerraum, die waren Partner und da sind Beziehungen entstanden, die bis heute reichen. Mit Frank Maibier, Jan Kummer und Steffen Volmer bin ich gut befreundet.

AM: Einer Ihrer Nachfolger, Manuel Soubeyrand, beschreibt die Erfordernis einer Kneipe, da es in der Nähe des Schauspielhauses nichts dergleichen gab. Wie ist Ihre Einschätzung zu den Ein- und Anbauten von Kleiner Bühne und Theaterclub?

HA: Die Freude war sehr groß, einen neuen Theaterraum mit 100 Plätzen zu haben. Diese Kleine Bühne wurde zunächst als Spielort fürs Schauspiel genutzt, ein eigener Raum mit akustischer Trennung. Einige Jahre später musste das Figurantentheater aus der Interimsspielstätte Luxor ausziehen und 2011 hier im Schauspielhaus seine neue Spielstätte beziehen. Insofern war die Kleine Bühne ein Gewinn. Außen sehe ich eher Probleme, dass dieser weitläufige Garten verschwunden ist und jetzt das Lokal dort sitzt, aber da würde ich ganz bei Soubeyrand sein und eine Anlaufstelle für Publikum vor und nach der Vorstellung

befürworten. Die Theaterkneipen im Deutschen Theater und am Berliner Ensemble sind Zentren des Austauschs mit dem Publikum. Das ist hier leider nicht so eingetreten, da sind die Erwartungen größer gewesen. Im Theaterclub wurde auch gespielt bei Bedienung am Tisch, Liederabende und kleine Programme fanden da statt. Ich finde ihn praktisch und gut. Das vorhandene Lokal ist mir lieber als der freie Garten. Wobei das schöner funktionieren könnte. Die Abgelegenheit ist ein Nachteil für die Gaststätte und den Besuch nach der Vorstellung. Im Glücksfall kommen die Schauspieler und es vermischen sich bei der Premierenfeier Publikum und Schauspieler. Das ist schon schön, das ist ein lebendiger Austausch.

AM: Vielen Dank für das Gespräch.

7.2 „Spätestens dann wurde die Dramatische Brigade zum Politikum ...“ Hasko Weber im Gespräch

Hasko Weber ist seit 2013 Intendant des Deutschen Nationaltheaters und der Staatskapelle Weimar. Zu Beginn seiner künstlerischen Arbeit kam er 1987 als Student der Theaterhochschule Hans Otto Leipzig in das Studio Karl-Marx-Stadt, gründete mit Kommiliton:innen 1989 die *Dramatische Brigade* und wurde später als Schauspieler und Regisseur engagiert. Anschließend wechselte er zum Staatsschauspiel Dresden, wo er 1993 bis 2001 Schauspielregisseur war. 2005 bis 2013 war er Intendant des Theaters Stuttgart. Für das Gespräch wurde Hasko Weber zum Schauspielstudio, zur *Dramatischen Brigade* und ihrer Spielstätte Elisenstraße sowie zum Theater als Ort des Protestes im Herbst 1989 befragt. Das Gespräch mit Hasko Weber und Annette Menting fand am 6. Oktober 2023 per Videokonferenz aus dem Nationaltheater Weimar statt.

Annette Menting: Sie sind 1987 im Rahmen des Schauspielstudiums nach Karl-Marx-Stadt gekommen und obgleich die Kooperation der Theaterhochschule Leipzig und der Studio-Ausbildung am Schauspielhaus schon lange bestand, hatte es zuvor keine derart eigenständige Gruppe gegeben. Wie ist es zu dieser Formation und der *Dramatischen Brigade* gekommen?

Hasko Weber: Für diese Praxis, nach dem zweiten Studienjahr in ein sogenanntes Studio an ein Theater zu gehen, konnte unser Jahrgang zwischen Dresden und Karl-Marx-Stadt wählen. Das bedeutete zwei Jahre praktische Ausbildung und zugleich ging der Unterricht an den Theatern weiter: Sprecherziehung, Theorieunterricht, Akrobatik. Aber man war im Theater, hat an Proben teilgenommen und kleine Rollen gespielt. Es gab beauftragte Leute, die sich um das Studio kümmerten, Schauspielunterricht und Szenenstudien gaben und am Ende dieser zwei Studiojahre eine Inszenierung mit den Studierenden machten. Ich habe

mich '87 bewusst für Karl-Marx-Stadt entschieden. Dresden galt als ein großes, bekanntes Theater. Meine Auffassung war: Gehen wir nach Karl-Marx-Stadt, da haben wir mehr Freiraum. Wir waren zu siebent, zwei Frauen und fünf Männer. Uns einzeln vor der Ensembleleitung oder dem Ensemble mit Monologen zu präsentieren – das wollten wir grundsätzlich nicht. Wir bereiteten eine eigene kleine Inszenierung vor und präsentieren sie. Im Sommer '87 haben wir eine Woche in Weimar probiert. Die Mutter einer Kommilitonin war dort Lehrerin und wir bekamen die Schlüssel zu einer Turnhalle. Es ging um das *Fragment Robert Guiskard* von Kleist, hochambitioniert und mit einfachsten Mitteln. Die Inszenierung nahmen wir mit nach Karl-Marx-Stadt und zeigten sie auf einer Probebühne. Die Resonanz bei den anwesenden Schauspielerinnen und Schauspielern, bei Gerhard Meyer und Hartwig Albiro, war – ich nenne es mal vorsichtig – wohlwollend. Man könnte auch sagen, junge Leute, die viel wollten und noch nicht so viel konnten, stellten sich mutig vor. Wir fanden uns selbst natürlich

klasse, aber es war in der Umsetzung schon sehr abstrakt. Allerdings ist die Reaktion maßgeblich für uns gewesen, weil zu dem Zeitpunkt niemand da war, der sich dezidiert um das Schauspielstudio kümmerte. Die Regisseurin Irmgard Lange, die es bis dahin betreut hatte, war nach Dresden gewechselt. Der Intendant Gerhard Meyer fand bemerkenswert und neu, dass eine Studiogruppe selbst ein Stück inszeniert. Er fand es gut, das fortzusetzen und weiter zu probieren. Er hatte damit noch nichts zur Qualität des Abends gesagt, sondern einfach nur den Geist der Gruppe gespürt und ihn aufgegriffen. Das empfand ich als starke und zugewandte Aussage.

[Antigone auf der Hinterbühne] Es folgte eine eigene Inszenierung – *Antigone*. Wir probierten wieder allein, zeigten das Ergebnis als Probenstand und bekamen Unterstützung vom Theater. Der Bühnenbildner Wolfgang Bellach und der Dramaturg Manfred Paschke führten uns fachlich in die Belange des antiken Theaters ein, sehr behutsam und kollegial. Wir fanden zudem Unterstützung für Maske und Kostüm von Auszubildenden und Fachkräften. Wir spielten das Stück auf der Hinterbühne, das heißt hinter dem Eisernen Vorhang, mehr als 50 Mal. Es wurde fest ins Repertoire aufgenommen und es folgte eine Einladung zu einem Festival der Schauspielschulen nach Bratislava. Während dieser Arbeit ging es bereits um die Frage, ob und wie wir weitermachen.

[Elisenstraße 4] Gerhard Meyer bot uns an, in der Elisenstraße eine Wohnung anzuschauen, die dem Theater zur Verfügung stand. Das Eckhaus an der Straße der Nationen stand quasi leer, da wohnte niemand mehr. Ein Haus weiter war damals der Probenraum für das Orchester der Städtischen Bühnen, ein ehemaliger Ball- und Kinosaal. Das Haus war quasi abrisssreif, aber Strom war da, Wasser war da, Toiletten halbe Treppe. Wir entschieden, in der ersten Etage eine Wohnung umzubauen, haben eine Wand rausgerissen, aus zwei Zimmern eins gemacht und eine Mini-Bühne mit 30 Zuschauerplätzen eingebaut. Das wurde die Spielstätte der Dramatischen Brigade, die sich damit irgendwie auch gründete.

[Demokratisches Theatermodell] Die *Dramatische Brigade* wurde, kann man von heute aus sagen, ein Modell für demokratische Theaterarbeit. Den Impuls dafür gab es bereits in Leipzig, als wir beschlossen, als Gruppe nach Karl-Marx-Stadt zu gehen und alles gemeinsam zu machen. Später haben wir sogar die Themen unserer Diplom-Abschlussarbeiten synchronisiert und beschäftigten uns mit bereits be-

kannten demokratischen Theatermodellen. Da waren das Anti-Theater von Rainer Werner Fassbinder, Peter Stein mit der Schaubühne, Augusto Boals sozialer Ansatz mit seinem Theater der Unterdrückten, die Straßentheaterversuche der 20er- und 30er-Jahre in Deutschland. Insgesamt recht außergewöhnlich. Meine eigene Arbeit habe ich über die *Dramatische Brigade* geschrieben, das war quasi während der Gründungsphase 1989. Als erstes versuchten wir, uns einen Namen zu geben. Sieben Beteiligte, von denen jeder mehrere Vorschläge machen durfte. Über die letzten drei wurde quasi endlos gestritten. Bis wir uns auf *Dramatische Brigade* einigen konnten. Als Anspielung auf den sozialistischen Background fanden das letztlich alle ganz gut. Wir entwickelten ein Statut, in dem auch gesellschaftliche Aspekte Ausdruck fanden. Wir wollten als junge Künstler im Abgesang des Sozialismus politisch wirken, oppositionell. Ich persönlich habe mein Schauspielstudium aus diesem Grund angefangen, das galt aber nicht für alle Mitglieder der Gruppe gleichermaßen. In einem Punkt waren wir einig: So kann es nicht weitergehen, wir müssen was machen.

[Schlüssel oder Was solls] Für den eingerichteten Raum in der Elisenstraße rückte ein Stück von Christoph Hein ins Blickfeld. Aber die Suche war komplex: Alle sieben Mitglieder machten jeweils fünf Vorschläge, also 35 Stücke. Die Diskussion bezog sich nicht auf die Umsetzbarkeit, sondern war rein inhaltlich und reichte bis zur tätlichen Auseinandersetzung. Am Ende einigten wir uns auf Christoph Heins *Schlüssel oder Was solls*. Das Stück hat allerdings mit der Titelfigur eine einzige Hauptrolle und 28 Nebenrollen. Es stellte sich also die Frage, wie wir das als Gruppe in den Griff bekommen konnten. Deshalb wurde entschieden, alle spielen die Hauptrolle, nacheinander. Um den Zuschauern zu begründen, warum wir die Rolle aufteilen, entstand die Idee zu einem Film. Alle hatten die Möglichkeit, sich mit einer eigenen Sequenz einzubringen, und der Gedanke war, einzelne Teile jeweils vor dem Rollenwechsel einzuspielen, damit sich erklärt, warum Torsten Borm oder Beate Düber oder Hasko Weber jetzt den Schlüssel spielen. Dann suchten wir einen Kameramann, besorgten Filmmaterial, hatten eine ganze Woche durchgängig Dreharbeiten und produzierten einen 16-Millimeter-Film. Wir organisierten einen Projektor, der in der Elisenstraße zum ästhetischen Bestandteil wurde. Das Ding war wahnsinnig laut und die Tonspur unseres Films alles andere als optimal.

[Offene Zuschauergespräche] Es gab in der DDR eine ausgeprägte, international anerkannte 16-Millimeter-Film-Szene. Die meisten Filmer arbeiteten unterm Radar und

haben ihre Filme im Osten nie gezeigt. Diese liefen aber auf Festivals, wurden illegal dorthin geschmuggelt und preisgekrönt. Nur in der DDR kannte sie keiner. Ohne die Situation in ihrer Brisanz zu erfassen, fragten wir verschiedene Filmemacher, ob sie ihre Arbeiten zeigen und danach zum Publikumsgespräch zur Verfügung stehen würden. Anfangs wunderten wir uns, warum wir nur Absagen bekamen. Die Künstler hatten Angst, mit ihren Filmen in die Öffentlichkeit zu treten. Das war uns nicht klar. Wir haben aber dennoch zwei, drei Veranstaltungen hinbekommen. Damit war das offene Zuschauergespräch geboren. Das gab es damals nicht, jedenfalls nicht in dieser Form. Es gab keine Nachgespräche im Theater.

[Auf dem Radar] Spätestens dann wurde die *Dramatische Brigade* zum Politikum in der Stadt und auch zum Magneten. Wir haben die Vorstellungen von *Schlötel* immer ausverkauft gespielt. Das hing auch damit zusammen, dass in einer Szene zwei betrunkene Wissenschaftler zum 1. Mai eine DDR-Fahne vom Mast holen und dabei über das politische System rasonieren. Spektakulär. Die Szene spielten wir draußen auf dem Fußweg. Wir hatten einen Fahnenmast errichtet, und immer, wenn die Aufführung stattfand, wurde eine DDR-Fahne von zwei *Betrunkenen* heruntergeholt. Gegenüber war eine Kneipe. Das war eine Wahnsinnsattraktion. Die Straße stand voller Menschen, die neugierig waren, was wir da machten. Heute klingt es anekdotisch, hatte damals aber eine große Energie und war tatsächlich völlig frei von dem Gedanken, dass wir in irgendeiner Form auf dem Radar des politischen Systems sein könnten. Das waren wir aber. Ich konnte es 1995 in meinen Stasi-Akten nachlesen. Aus der Gruppe war keiner IM [Inoffizieller Mitarbeiter], aber der Kameramann hat uns sehr detailliert ausspioniert. Die Skripte für die Dreharbeiten zum Film lagen der Stasi komplett vor. Ich hatte persönlich zeitweise 17 IM parallel um mich herum: Assistenten, Leute, die einfach mitmachten, auch Leute aus dem Theater, die untereinander gar nicht wussten, dass sie auf mich angesetzt waren und Berichte schreiben sollten. Die Stasi benutzte uns wie Kinder im Buddelkasten: Mal sehen, was daraus wird und wer sich das anschaut. Wir hatten Glück, dass der Umbruch im Herbst kam, sonst hätte es auch anders enden können.

[Nach dem Sommer '89] Im Frühjahr '89 gab es erste Fluchtwellen über Ungarn in den Westen. Das Neue Forum hatte sich gegründet, Kirchen wurden aktiver und es entstand ein Brodeln, in dem sich Anspannung und Unzufriedenheit ausdrückten. Im Sommer ist Thomas Höhne, ein Spieler von

uns, über Ungarn nach Österreich gegangen. Der fehlte. Deshalb ist ein Kollege aus dem Ensemble, Lutz Salzmänn, nachgerückt. In dieser Zeit spiegelte sich die Anerkennung der *Dramatischen Brigade* innerhalb des Ensembles. Ästhetisch haben nicht alle geteilt, was wir machten, aber die Sache selbst hatte einen eigenen Wert bekommen. Nach wie vor unterstützt von Gerhard Meyer und Hartwig Albri. Unser *Schlötel*-Film wurde an der Stelle, wo der fehlende Kommilitone gezeigt wurde, unterbrochen und Lutz Salzmänn beschrieb, dass ein Mitglied der Gruppe nicht mehr da ist. Die ursprüngliche Sequenz lief dann ohne Ton, also sprachlos.

AM: Im Herbst 1989 wurde das Theater in Karl-Marx-Stadt zum Ort des Protestes, wie kam es dazu?

HW: Anfang Oktober gab es ein geheimes Treffen in der Johanneskirche, in dem darüber informiert wurde, dass das Neue Forum in Karl-Marx-Stadt keinen offiziellen Status bekommen sollte. Es entwickelte sich eine Diskussion und manche forderten, dass man sich das nicht gefallen lassen dürfe; radikale Kräfte waren nicht dabei. Die Resolutionen der Rockmusiker und anderer Künstlergruppen lagen bereits vor. Es war wirklich bemerkenswert, dass es Musiker gewesen sind, die sich vorwagten in dieser Zeit. Dann habe ich mich in der Diskussion gemeldet und angekündigt, dass es am 7. Oktober, am DDR-Geburtstag, im Luxor-Palast eine Lesung des Schauspielensembles mit Resolutionen und Texten neuer Organisationen geben sollte. Das entfaltete eine wahnsinnige Wirkung in verschiedene Richtungen: Einerseits sprach es sich wie ein Lauffeuer herum, andererseits zogen sich die Kirchenleute komplett zurück, weil sie dachten, ich sei bei der Stasi und es handle sich um eine Provokation. Das musste ich mühsam wieder auflösen. Etwas später wurden Lutz Salzmänn und ich von der Probe abgeholt. Wir dachten: Das war's jetzt. Wir sind zur Bezirksleitung der SED gebracht worden und fanden uns im Büro des stellvertretenden Sekretärs der Partei wieder. Dort saß bereits Gerhard Meyer. Der Stellvertreter legte uns die Fotokopie eines Flugblatts mit einem Aufruf für den 7. Oktober vor. Dieses Flugblatt hatten wir nicht verfasst. Wahrscheinlich stammte es von der Stasi selbst. Provokationen dieser Art waren üblich. Wir wurden aufgefordert, unsere Einladung öffentlich zurückzunehmen. Wir sagten: Das machen wir nicht! Sie haben die Macht, uns von der Probe zu holen. Sie fordern uns auf, die Einladung zurückzunehmen, und wir werden es nicht tun. Dann durften wir gehen. Und es passierte gar nichts. Sie zogen uns nicht aus dem Verkehr.

[7. Oktober 1989, vormittags: Luxor-Palast] Es kam der 7. Oktober, ich bin früh morgens um halb acht zum Luxor-Palast gekommen. Da war der Luxor-Palast umstellt von Staatssicherheit, alle hatten denselben Mantel an und denselben Schirm dabei, wie in einem schlechten Film. Sie standen in Hauseingängen und hatten das ganze Areal abgegrenzt. Wir saßen in der Kantine und diskutierten, wie wir der Situation gerecht werden können. In einer Seitenstraße neben der Chemnitz formierten sich Leute in ziviler Kleidung, aber mit Bauhelmen. Das waren Einheiten der Kampfgruppen aus den Karl-Marx-Städter Betrieben, die als Erkennungszeichen diese Helme aufhatten. Es sammelten sich sehr viele Menschen auf dem Vorplatz an. Gerhard Meyer nahm mich beiseite und sagte: Hasko Weber, das sind viele Menschen, wir müssen jetzt aufpassen, dass uns hier nichts passiert. Dann wurde der Luxor-Palast gestürmt. Es ist nachweislich die Staatssicherheit selbst gewesen, die die Türen aufgebrochen hat und damit Chaos erzeugte. Es war ein Hexenkessel! Gerhard Meyer meinte, dass wir die Veranstaltung abbrechen müssten. Da habe ich gesagt: Herr Meyer, wir können jetzt nicht einknicken, dann müssen wir die Lesung eben draußen machen. Ich stellte mich vor das Publikum und erklärte, dass wir die Sicherheit nicht gewährleisten könnten und deshalb alle bitten, das Gebäude zu verlassen und sich auf dem Vorplatz zu versammeln. Wir würden die Lesung draußen machen. Das erzeugte einen ziemlichen Tumult, aber der Saal leerte sich und dann fanden sich die Menschen vor dem Luxor-Palast ein. Wir fingen in kleinen Gruppen an, Resolutionen zu verlesen. Das war schwierig, weil es akustisch nicht funktionierte. Nach meiner Schätzung standen 700 bis 800 Menschen vor dem Luxor-Palast, manche sagen 1500.

[Demonstrationszug] Dann setzte sich aus einem gemeinsamen Impuls heraus diese Menge in Bewegung, in Richtung Stadtzentrum, als schweigender Demonstrationszug. Es war nichts organisiert. Es war planlos, nur die stumme Übereinkunft, dass man nicht einfach auseinandergehen kann. Hoch emotional. Im Stadtzentrum fand die kleine Friedensfahrt der Jungpioniere statt, ein Radrennen, und am Busbahnhof Zentralhaltestelle ein Volksfest, also Bratwurst und Riesenrad. Wir liefen mittenrein, ohne Transparent oder irgendwas, verfolgt von den Kampfgruppen. An der Zentralhaltestelle riegelten mehrere Polizeieinheiten den Platz ab. Hubschrauber und Wasserwerfer waren unterwegs. Die Polizei war jedoch komplett überfordert. Zwei Ikarus-Busse standen bereit und waren zu Verhörräumen umfunktioniert worden. Sehr viele Leute wurden verhaftet und dort reingebracht. Die Polizei hatte den Platz an der

Zentralhaltestelle mit den Bussen quer verriegelt, man konnte aber rechts und links drum herumlaufen. Dadurch vermischten wir uns mit dem Publikum vom Volksfest. Aus den Fenstern schauten überall Menschen und am Straßenrand säumten viele den Demonstrationszug. Eindrücklich kann ich erinnern, dass ich zu meinem Kollegen sagte: Es schauen mehr Leute zu, als auf der Straße demonstrieren. Das ist die DDR. Es entstand wieder Chaos, weil die Polizei keine Taktik hatte. Es ist komplett aus dem Ruder gelaufen und sie standen am Ende ihren eigenen Kampfgruppen gegenüber, weil der Demonstrationszug sich nach rechts und links aufgelöst hatte. Das Durcheinander war interessant, weil die Kampfgruppen-Leute auch von Demonstrierenden erkannt wurden oder von Passanten, die nur zuschauten und reinriefen: Hey, Rudi, was machst denn du da, auf welcher Seite stehst du eigentlich? Es war nicht ungefährlich und gab Verhaftungen, aber keine wie in Berlin, wo Hunderte in Rummelsburg eingesperrt wurden. Das spielte sich um die Mittagszeit ab, war irgendwann beendet und das Volksfest ging weiter. Wir standen natürlich unter Adrenalin.

[7. Oktober 1989, abends: Protestresolutionen] Ich hatte eine Resolution für unser Theater geschrieben und es gab ein Treffen mit Hartwig Albiro in der Stadt. Wir berieten, wie wir reagieren könnten. An diesem Tag gab es zufällig ein Gastspiel des Staatsschauspiels Dresden mit *Nina, Nina, tam kartina*. Die Dresdener Kollegen hatten auch eine Resolution dabei, die sie nach den Geschehnissen am Hauptbahnhof formuliert hatten. Dort war es zu Protesten und harten Polizeieinsätzen gekommen, als die Züge mit den Ausreisenden aus der Prager Botschaft Dresden passierten. „Wir treten aus unserem Rollen heraus“, hieß es in der Resolution. Allerdings hatte der Dresdener Intendant vorsichtigerweise ein Verlesung in Karl-Marx-Stadt untersagt. Dann habe ich Hartwig Albiro vorgeschlagen: Die Dresdener lesen unsere und im Umkehrschluss wir auch Teile von ihrer Resolution. Abends lief in der Elisenstraße unsere *Schlötel*-Vorstellung, dort verlasen wir anschließend unsere Resolution. Der Text liest sich heute eher krude, man erkennt den Versuch einer offiziellen Sprache, den sozialistischen Sound, dennoch stand da eine klare Forderung nach freiem Denken und freier Äußerung. Danach sind wir noch im Kostüm rüber ins Schauspielhaus gegangen und stellten uns als *Dramatische Brigade* mit in den Schlussapplaus des Gastspiels. Dort verlas Hartwig Albiro dann die Dresdener Resolution. Ich werde den Publikumsschrei nie vergessen, die Leute sind quasi explodiert. In der ersten oder zweiten Reihe saß Gerhard Meyer völlig versteinert und verständ-

nisfrei für das, was da passierte. Für Meyer ist in diesem Moment eine Hoffnung zerbrochen, die Hoffnung auf einen gerechten Sozialismus. Das war der 7. Oktober.

AM: Sie haben Theater in der DDR als Sammelpunkt von Kreativen beschrieben, die sonst in der Gesellschaft nicht mehr viel Platz hatten – und es wird von Vertrauen gesprochen, dass das Theater in die Jungen hatte. Wie äußerte sich das Vertrauen, das Ihnen der Intendant Gerhard Meyer entgegenbrachte?

HW: Mit Gerhard Meyer hatte ich schon als Student einen guten Kontakt, auch im Mai '89 als unsere Exmatrikulationsfeier in Leipzig stattfand. Ich war vom Studienjahr auserkoren, die Dankesrede zu halten und hatte mich vorbereitet. Doch die Veranstaltung fand in einem unerwarteten Rahmen statt, bei dem das Partnerbataillon mit Offizieren vertreten war. Unsere eigenen Dozentinnen und Dozenten erzählten im Grunde rosaroten Mist, was für eine tolle Perspektive wir als Künstler im Sozialismus hätten und so weiter. Da habe ich meine vorbereitete Rede zerknüllt und frei gesprochen. Warum werden wir Künstler? Weil es an einem Baum, der deutlich am Absterben ist, immer einzelne Zweige gibt, die Grün treiben. Wir wollen diese Blätter sein, gegen den Verfall. Das war deutlich. Mein Studienjahrs-Leiter kam nach der Veranstaltung und warnte mich: Hasko, Du musst jetzt verschwinden, sie wollen Dich verhaften. Ich bin drei Tage untergetaucht. Die nachträgliche Aberkennung meines Diploms wurde eingeleitet. Das Ministerium für Hoch- und Fachschulwesen war sofort informiert worden. Sie suchten nicht polizeilich nach mir, aber, wenn ich in Leipzig geblieben wäre, hätten sie mich mitgenommen. Anderthalb Wochen später hatte ich in Karl-Marx-Stadt einen Termin bei Gerhard Meyer und er sagte mir: Lieber Hasko Weber, das Diplom kriegst Du, ich habe beim Hoch- und Fachschulministerium mein Veto eingelegt. Ich habe noch das Schreiben von Meyer, er hat mich da rausgerissen. Das war für ihn persönlich nicht ohne Risiko, sich in so einer Zeit für einen Studenten einzusetzen. Gerhard Meyer war bürgerlich gebildet, des Altgriechischen mächtig, Humanist und Kommunist, Parteifunktionär, seine ganze Menschlichkeit hat er aus der Erfahrung des Zweiten Weltkriegs als Panzerbrigade-Kommandeur gezogen. Er hatte sich zu Kriegsende nach Chemnitz durchgeschlagen, Glück gehabt, ist am 9. Mai angekommen und musste daher nicht mehr in Kriegsgefangenschaft. Das war Gerhard Meyer. Er hatte einen Blick für Leute und hat sich für sie eingesetzt. Er war schon über 70 als ich ihn kennengelernt habe. Es war eine sehr freundschaftliche Beziehung.

AM: Wie entwickelte sich Ihre Arbeit am Schauspielhaus nach dem Herbst 1989?

HW: Wir bekamen als *Dramatische Brigade* das Angebot, ins Ensemble aufgenommen zu werden. Das wollten wir nicht. Wir wollten keine Sozialmaßnahme. Wenn wir ins Ensemble kommen, sollte es das Ensemble demokratisch beschließen. Es gab eine Ensembleversammlung im Dezember. Dort wurde darüber abgestimmt, ob die *Dramatische Brigade* ins Ensemble soll – und so wurde es mit einer Stimmenthaltung und ohne Gegenstimme beschlossen. Dann waren wir Ensemblemitglieder, hatten uns allerdings vorbehalten, nicht innerhalb des Rahmenkollektivvertrags engagiert zu werden, sondern in freien Verträgen, die wir auflösen konnten und die auch das Theater auflösen konnte. Wir inszenierten *Klein Eyolf* von Ibsen als *Dramatische Brigade* und haben uns dann in den normalen Spielbetrieb eingefügt. Ich konnte eine erste große Inszenierung machen, in der auch die meisten aus der Brigade besetzt waren. Dann hat sich die Brigade langsam aufgelöst. Die Konstellation erwies sich für eine freie, selbständige Arbeit unter den neuen Bedingungen als zu klein. Vor allem hatte sich der politische Kontext verflüchtigt. 1991 war eigentlich Schluss.

AM: Vorher kam es noch zu weiteren Inszenierungen von Ihnen mit der *Dramatischen Brigade* im Schauspielhaus.

HW: *Klassen Feind* und *Familie Schroffenstein* waren zwei Inszenierungen im Repertoire, die regulär in den Spielplan gehörten und an denen wir beteiligt waren. Zudem gab es neue Begegnungen und es vermischten sich Richtungen zu neuer subversiver Energie. Der Bühnentechniker Olaf Altmann, heute berühmter Bühnenbildner, machte seine ersten Arbeiten mit der *Dramatischen Brigade*.

AM: Hartwig Albiro betont die Bedeutung der Ensemblearbeit für das Haus. War das ein Grund zur Entscheidung für Karl-Marx-Stadt?

HW: Ensemblearbeit wurde auch in Dresden geleistet, mit einem größeren Ensemble und mehreren Regisseuren. Unser Bedürfnis, gemeinsam Dinge zu tun, hatte etwas Zusammenführendes, das musste man gar nicht künstlich erzeugen. Wir haben alles selbst gemacht als *Dramatische Brigade*: probiert, gespielt, die Brote für die Zuschauer geschmiert und in der Pause das Bier verkauft – das waren wirklich 100 Prozent. Wir haben die Kostüme selbst gemacht, das Licht, Filme gedreht. So entstand eine Gemein-

samkeit. Wir wussten, was dazugehört, damit Theater entsteht: durch ein Verständnis für das Zusammenspiel der Dinge. Wir lebten in einer Zeit, die das provoziert hat.

AM: Wie wichtig war es, die Raumgestaltung in der Spielstätte Elisenstraße selbst zu übernehmen und zu bestimmen, welche Charakteristik der ehemalige Wohnraum haben soll?

HW: Die Umgestaltung war unsere freie Aneignung des Raumes. Erstmal ging es darum, die Tapeten weg zu bekommen, wir haben dann Putz abgehackt und alles grau gestrichen, auch die Fenster, um einen lichtfreien Raum zu bekommen. Die Fenster wurden in *Schlötel* benutzt. Oben stand das Publikum und hat durch die Fenster auf die Straße geschaut. Für die Anordnungen im Raum hatten wir anfangs ein Experiment gemacht und 30 Stühle in den Raum gestellt: Jeder konnte sich hinsetzen, wo er wollte. Die Zuschauer bauten sich selbst einen Zuschauerraum, setzten sich in eine Richtung und bauten sich selbst ihre Reihen, wie gewohnt. Wir haben es so gelassen und noch eine Stufe darunter gebaut, damit man besser sehen konnte.

AM: Was waren bei Ihren Inszenierungen *Antigone* und *Schlötel* prägende Raumeigenschaften und Unterschiede zwischen der technisch gut ausgestatteten Hinterbühne und der einfachen Spielstätte Elisenstraße?

HW: Die Hinterbühne hat vor allem eine andere Dimension. Die Szene, welche die *Antigone*-Aufführung so bekannt machte, war der Bacchus-Chor, ein dionysischer, alles auflösender Chor. Wir sind zu siebent solange gegen den Eisernen Vorhang gerannt, bis alle davor liegen blieben. Als wir das Stück bei dem Festival in Bratislava zeigten, war man sprachlos, dass im Osten so Theater gemacht wird. Der Eiserner Vorhang war ein Hypersymbol, und es gab martialisches Geräusche, wenn man dagegen lief – das war die Hinterbühne. In der Elisenstraße war es eher intimer. Da kamen die Zuschauer durch die Wohnungstür, wir standen im Kostüm und kontrollierten die Karten. Wenn alle saßen, haben wir angefangen. Der Raum war spannend, weil es keine Distanzen gab.

AM: War es wichtig, einen anderen Ort als Spielstätte zu nutzen und sich gegenüber dem Theaterhaus abzusetzen?

HW: Die Überlegung, dass Theater auch in anderen Räumen funktioniert, hat uns gar nicht so angetrieben. Wir wollten einfach eine eigene Spielstätte haben, es war unser eigener Ort und er war auch beherrschbar zu siebent. Wir mussten ihn schließlich auch sauber halten, wenn die Zuschauer raus waren. Umgezogen haben wir uns in den anliegenden Räumen, die die Wohnung noch bot. Die Wirkung war subversiv. Für uns war es elementar, eine eigene Spielstätte zu haben.

AM: Vielen Dank für das Gespräch.

7.3 „Aber hier sind wir ein eigenständiges Theater ...“ Carsten Knödler im Gespräch

Carsten Knödler ist seit der Spielzeit 2013/14 Direktor des Schauspiel Chemnitz. In den Jahren 1995–2003 war er als Schauspieler und Regisseur in Chemnitz engagiert, anschließend übernahm er freiberuflich Inszenierungen an mehreren Theatern und 2009–2013 die Intendanz am Gerhart Hauptmann-Theater in Zittau. Das Gespräch mit Carsten Knödler behandelt Fragen des künstlerischen und praktischen Gebrauchs des Schauspielhauses. Themen sind ausgewählte Aufführungen und räumliche Situationen des Bestandsbaus mit Großem Saal, Ostflügel und Foyer, sowie des Spinnbaus als Interimsspielstätte und die Perspektiven des Theaters. Das Gespräch mit Carsten Knödler und Annette Menting fand am 18. November 2021 im Foyer des Schauspielhauses Chemnitz statt; einzelne Themen wurden am 22. April 2022 vertieft.

Annette Menting: Wir sitzen im Foyer des Schauspielhauses, das 1980 auch als variabler Spielort geplant wurde. Wird es heute noch für Aufführungen genutzt?

Carsten Knödler: Als wir 2013 hier anfangen, habe ich mit meinem Team überlegt, was wir mit diesem Foyer machen können. Es war sehr bunt und heterogen, das merkte man

schon an den vielen Materialien. Überall hingen bunte Bilder, so dass der Raum eine Überforderung war. Wir wollten Ruhe hineinbringen und haben uns auf wenige Farben beschränkt: schwarz, grau und rot. Außerdem wurde eine kleine Podestbühne eingebaut. Es wird und wurde immer wieder für Veranstaltungen genutzt, auch ich habe hier inszeniert. Dennoch hat sich das Foyer als Spielort quasi er-

schöpft. Aufführungen und Proben sind nicht leicht zu organisieren, denn hier verlaufen die Transportwege. Außerdem kann man hier nicht spielen, wenn auf der Großen Bühne Vorstellungen sind und das ist oft der Fall. Ich habe hier einen Jacques-Brel-Liederabend inszeniert und von diesem Abend sind die Kugelleuchten übriggeblieben. Sie machen das Licht ein bisschen angenehmer als die reine Foyer-Beleuchtung. Ich kann mich noch an Zeiten erinnern, da haben wir in diesem Foyer Konzerte mit der Schauspielhausband vor 500 Leuten veranstaltet! Inzwischen wurden die Anforderungen an Brandschutz und Fluchtwege so stark erhöht, dass eine Bespielung sehr schwierig ist. Früher wurde es häufiger genutzt, zum Beispiel für *Mein blaues Klavier*, einen ersten Dada-Abend, oder für *Überquerung des Niagarafalls* – das war etwas Besonderes und man nutzte die Atmosphäre des damaligen Foyers. Aber generell ist das Foyer für Theaternutzung kaum geeignet.

AM: Betrachten wir das Theaterhaus aus größerem Abstand: Wie bewerten Sie den Standort und die dezentrale Lage am Park?

CK: Wenn man in Chemnitz ankommt und zum Theater möchte, wird man zur Oper am Theaterplatz gefahren. Die Leute und manchmal auch die Taxifahrer wissen nicht, dass es hier ein Schauspielhaus gibt, obwohl wir pro Jahr 70.000 Besucher haben. Andererseits ist es grün hier und diese Lage ist schön für die Mitarbeiter und die Zuschauer. Im Sommer, herrlich! Wenn ich im Winter durch den kaum beleuchteten Park gehen muss, ist es nicht angenehm. An diesem Ort gibt es keine gastronomischen Angebote – wir können leidvoll davon berichten, im Haus gibt es keine Kantine mehr, denn es lohnt sich nicht, und in der näheren Umgebung gibt es auch nichts.

Ich bin in Karl-Marx-Stadt aufgewachsen und mit der räumlichen Situation des Theaters groß geworden. Zu diesem Ort gehört es, dass er etwas abseits liegt. Das Haus hat seinen ganz eigenen Charme mit dem Bühnenturm und der DDR-Architektur und steht jetzt unter Denkmalschutz. Es ist gut, dass es mit dem Einbau der Kleinen Bühne und mit der Umgestaltung des Ostflügels weiterentwickelt wurde. Die Spielmöglichkeiten auf der Hauptbühne sind mit der berühmten *Chemnitzer Ecke* spezifisch. Wir liegen zwar am Rand der Innenstadt, aber es ist einzigartig und schön, hier zu sein. Für Synergieeffekte wäre es gut, wenn das Haus an der Oper stünde und sie zusammen eine Art Kulturinsel bilden würden. Aber hier sind wir ein eigenständiges Theater, was ein bisschen Abstand zu allem anderen hat.

AM: Kennen Sie das Haus aus der Zeit vor den Umbauten?

CK: Mein Vater war hier Schauspieler, daher war ich schon früh und relativ oft hier, auch vor dem Brand. Später, als die Kleine Bühne gebaut wurde und einige andere Umbauten erfolgten, war ich hier Schauspieler. Diese Kleine Bühne ist nicht als Alternative zur ursprünglichen Foyerbespielung entstanden, sondern als Ersatz zur Studiobühne (heute Ostflügel), die man wieder als Probebühne nutzen wollte. Das Ergebnis ist nicht optimal, das merkt man beim Bespielen: Die Bühne ist zu starr, zu schlauchig und ein bisschen zu klein. Bevor das Figurentheater einzog, spielten wir als Schauspiel auch dort. Man musste sich diesen Ort immer ein bisschen erobern. Eine kleine Guckkastenbühne ist etwas anachronistisch, man will variable Räume haben. So wurde lieber weiterhin im Ostflügel gespielt, der ist zwar auch zu klein mit zehn mal zehn Metern, aber er ist ein super Raum für Schauspiel, weil man ihn frei bestuhlen kann.

AM: Seit 2011 ist das Figurentheater in der Kleinen Bühne angesiedelt. Wie bewerten Sie die Zusammenlegung von Schauspiel und Figurentheater?

CK: Dass die beiden Sparten zusammen sind, ist sehr gut und animierend. Es wäre schön, wenn wir mehr Platz hätten. Im Dezember, dem klassischen Spielmonat, müssen wir schauen, wie wir die Zuschauerströme lenken – zu den 100 Plätzen hier und den 400 Plätzen dort. Es ist zu eng, eigentlich bräuchte das Figurentheater sein eigenes Foyer. Wir haben in der Vergangenheit einige Projekte zusammen gemacht und uns ausgetauscht. Eine Puppenspielerin hat bei uns mitgespielt und die Schauspieler mal beim Figurentheaterstück. Das organisiert sich manchmal nicht so einfach, aber es ist total schön, wenn man das schafft.

AM: 2003 wurde ein Theaterclub hofseitig angebaut. Ist die Lage vor dem Hintergrund erweiterter Zugänglichkeiten des Theaters richtig?

CK: Er liegt im Hof richtig, aber das Schauspielhaus steht da falsch. Also das ist ein eigenes Thema: Gastronomie, Zuschauerversorgung, Kantine. Für unsere Belegschaft sind es unzumutbare Bedingungen. Es wurden verschiedene Anläufe unternommen, den Theaterclub als öffentliches Restaurant zu nutzen. Sie sind nicht nur wegen der Lage gescheitert. Es wäre das Ziel, eine Kulturinsel mit Schauspiel, Figurentheater und gastronomischer Anbindung zu entwickeln. Da könnte zum Beispiel im Park noch ein Café-

häuschen stehen, oder eine Art Theaterrestaurant wäre toll, und es würde den Stadtteil beleben. Allerdings ersetzt das keine Kantine oder Pausenversorgung, denn Schauspieler können nicht im Kostüm über die Straße laufen.

AM: Die ehemalige Probebühne wurde 2011 von den Bühnentechnikern zum Spielort Ostflügel mit kleinem Foyer umgestaltet. Wie wird er genutzt? Welche Stücke werden dort aufgeführt?

CK: Der Ostflügel wird vielfältig und variabel genutzt. Ich habe dort die szenische Collage *Europa! – ein patriotischer Abend, 1917!* inszeniert. Die Zuschauerplätze waren L-förmig auf zwei, drei Bankreihen angeordnet, damit es zum Bühnenbild passt. Der Raum war eigentlich viel zu klein für diese Aufführung, aber sie hatte dadurch auch eine irre Wirkung. Wir hatten in der gegenüberliegenden Ecke eine rostfarbene Bunker-Ruinen-Installation und viele Mitwirkende. Außerdem saß unser Musiker am Klavier und Akkordeon und oben auf der Galerie stand ein Live-Maler, der zu diesem Stück jeweils ein Bild, etwa zwei mal drei Meter groß, gemalt hat. Für *Europa 1917* haben wir uns mit unterschiedlichsten Künstlern der Zeit des Ersten Weltkriegs beschäftigt und zum Beispiel in den Front-Briefen von Franz Marc gelesen. In der Inszenierung kamen die Spieler wie Flüchtlinge in diesen Ostflügel, es war die Zeit, wo Schiffe voll beladen mit Menschen nach Amerika fuhren. Da gab es keine Eingangstür mehr, sondern plötzlich ein grelles Licht von außen und dann marschierten alle in den Raum, ganz dicht an die Zuschauer. Das ist ein unmittelbares Theatererlebnis, als bequem im Zuschauerraum des großen Saales zu sitzen. Trotz der vielen Menschen war auf der Bühne Raum zum Tanzen und Singen. Es war auch ein guter Kniff von der Bühnenbildnerin Theresa Monfared, dass wir aus diesen Bunker-Ruinen Bänke rausziehen konnten, die teleskopmäßig verschachtelt waren. So wurde der Raum plötzlich zur Manege.

AM: Was macht den Ostflügel zu einem besonderen Spielort?

CK: Es gibt den Faktor X, den kann man gar nicht an der Architektur festmachen. Es ist ein Theaterraum, der von der Höhe und von der Aura passt, da macht man gerne Theater. Es gibt viele Studiobühnen, die auch manchmal ein bisschen größer sind und Möglichkeiten bieten, aber nicht alle haben diese Aura, dass man da drin ist und das Theater bereits denkt und fühlt. Aber der Ostflügel ist zu klein. Man hat uns gesagt, dass wir dort nicht wieder mit Publikum bespielen können, weil die Auflagen zu Fluchtwegen, Größe

des Foyerraums und Anzahl der Toiletten und so weiter in zwischen so rigide sind. Aber so eine Bühne ist wichtig. Der Raum müsste an zwei Seiten zwei Meter vergrößert werden, dann wäre es ein super Spielort.

AM: Das Schauspielhaus wurde auch nach der *Rekonstruktion* 1980 offiziell als Übergangslösung dargestellt und man ging davon aus, dass hier noch 15 oder 20 Jahre gespielt würde, bis ein Schauspiel-Neubau am Theaterplatz entstanden sei. Hat das mit der Debatte um 2015 zu tun, das Schauspielhaus am Theaterplatz neu zu planen?

CK: Diese Betrachtungen sind für mich neu. Dass in den 1980er-Jahren ein Neubau für das Schauspielhaus vorgesehen war, wusste ich nicht. Die Überlegungen vor wenigen Jahren gingen sicherlich nicht vom Schauspiel aus, sondern eher von der Stadtplanung. Man wollte Achsen akzentuieren, die Magistrale vom Karl-Marx-Monument bis zum Opernhaus. Das *Kulturquartier* ist eine tolle Überlegung gewesen, um das Theater und die Werkstätten zusammenzulegen und die Probebühnen vor Ort zu haben. Unsere jetzigen Probebühnen sind nicht gut und in der Stadt verteilt, das ist kein Zustand. Insofern wäre das Projekt toll gewesen. Aber ich weiß auch, was man bei einem Neubau alles falsch machen kann, weil ich an verschiedenen modernen Theatern gearbeitet habe. Für den Theater-Neubau wurden auch andere Standorte geprüft. Man hat mehrere Plätze in der Stadt anvisiert, da ein Schauspielhaus für das Stadtzentrum toll wäre, denn es zieht auch abends Menschen an und belebt die Innenstadt.

Trotzdem muss ich sagen, dass es bei den Mitarbeitern und mir zwei Herzen in der Brust gab, weil wir diesen Standort und diese Bühne mit ihrer Geschichte nur ungern aufgeben möchten. Es macht Spaß, hier zu inszenieren, das sagen auch alle Gast-Regisseure und -Regisseurinnen. Unsere Große Bühne ist für Schauspiel so gut geeignet, weil die Maße stimmen. Es klingt ganz banal, aber die Fragen sind: Wie viele Zuschauer passen in den Saal? Wie breit ist der Zuschauerraum? Und wie lang? Wie sind die Seitenbühnen? Wie viel Platz hat man nach hinten? Wie kann man Dimensionen schaffen? Hier hat man eine sehr gute Lösung. Es ist möglich, sehr intim Zwei-Personen-Stücke aufzuführen, die sonst eigentlich auf eine kleine Studiobühne gehören. Sie sind hier machbar und es ist auch die große Shakespeare-Inszenierung möglich. Das hat man selten.

AM: Welches Stück und Bühnenbild auf der Großen Bühne war für Sie in den letzten Jahren besonders wichtig?

CK: Für uns waren *Faust I* und *Faust II* wichtige Stücke und Bühnenbilder in den letzten Jahren; beide Male mit dem Bühnenbildner Frank Hänig. Der Bühne nähern wir uns über die Frage, was braucht das Stück an Orten und an Ortsveränderungen? Wie ist unsere Ästhetik? *Faust I* wechselt zwischen Kammerstück und Großem, wo man Volksmenge braucht; ich habe versucht, das mit dem Ballett zu lösen – als Übersetzung für Auerbachs Keller, Osterspaziergang, Walpurgisnacht. Bei der Grundidee dieses Bühnenbilds geht es um Perspektive: Wir haben ein Treppenhaus von unten gefilmt und gekippt in den Raum gestellt. So wirkt es wie eine lange Röhre mit Sogwirkung, in der es mehrere Podeste gibt. In der Szene, wo Gretchen und Marthe sich im Treppenhaus begegnen, spielen sie in dieser Querachse und Mephisto hängt plötzlich am Geländer. Diese Illusion schafft die Perspektivverschiebung. Die beleuchteten Flächen des Treppenhauses werden nur gebrochen durch einen Kettenvorhang mit richtig schweren Ketten, womit später auch das Verlies abgegrenzt wird. Für das Gretchen-Zimmer kommt eine große Wand mit einem Spiegel dazu, den man ausklappt für den Übergang zur Walpurgisnacht. Mir ging es vor allem immer wieder um diese Perspektivverschiebung und Verzerrung.

AM: Wieviel Bühnentechnik haben Sie bei *Faust I* eingesetzt?

CK: Eigentlich war es nicht so viel, weil die Grundsetzung durch das Treppenhaus schon sehr viel vorgegeben hat. Die Bühnentiefe ist allerdings wichtig für die Perspektive. Wir haben versucht, dieses Prinzip durch Video zu verstärken. Die Tiefe des Bühnenbildes haben wir mit einer Live-Kamera und Projektion so vervielfältigt, dass sie optisch unendlich wurde, wie eine Art Wurmloch. Solche technischen Möglichkeiten wie Video kann man durchaus hinterfragen, aber hier hat sie die Bühnenbild-Idee verstärkt.

AM: Wie haben Sie sich bei *Faust I* zur *Chemnitzer Ecke* verhalten?

CK: Wir brauchten bei *Faust I* einen Steg, der sich vor dem Bühnenbild ergeben hat. Nötig war dieser für die Treppenhaus-Szenen, in denen man sich auf einem Flur trifft. Das fängt mit dem Prolog im Himmel an, wenn Gott und Mephisto sich begegnen; Gott war bei uns eine Frau, die einen Kinderwagen schob, in dem der gerade geborene Faust lag. Sie geht aus der *Chemnitzer Ecke*, einer Art Vestibül, quer über die Bühne zu einem Briefkasten. Wir haben dieses realistische Element bewusst vor das stilisierte Bühnenbild ge-

setzt. Später findet Gretchen dann einen Schlüssel im Briefkasten. Ansonsten haben wir bei *Faust I* die *Chemnitzer Ecke* nicht so stark genutzt wie im zweiten Teil. Sie war quasi weggeleuchtet. Aber jedes Bühnenbild steht vor der Herausforderung, die Ecke mit einzubeziehen.

AM: Haben Sie auch mal die Hinterbühne als Spielort genutzt?

CK: Die Hinterbühne ist gerade in Chemnitz ein wunderbarer Ort, denn ihre Dimensionen sind besonders und es gibt nur eine Seitenbühne, auch mit einem kleinen Eisernen Vorhang. Diese Hinterbühne hat etwas Magisches, weil die Zuschauer quasi mitten in Technik sitzen. Man sieht alle Scheinwerfer und die Züge. Man sitzt unter diesem Bühnenturm und das hat etwas Kathedralen-artiges. Die Stücke, die man dort macht, sind eigentlich klein und vertragen das Guckkastenformat nicht oder die Studiobühne wäre zu eng.

Bei *Camino Real* hat sich die Perspektive Zuschauer und Darsteller umgekehrt, die Zuschauer saßen auf einer Tribüne hinten an der Brandmauer und haben in Richtung Zuschauerraum geschaut, aber zunächst nur auf den Eisernen Vorhang. Wenn dieser hochging, hatte man eine unendliche Tiefe und schaute auf die abgedeckten Stuhlreihen des Saals – gefühlt waren es 100 Meter. Ich arbeitete auch bei diesem wunderschönen, surrealen Stück von Tennessee Williams mit dem Ballett. Die Figuren der Vergangenheit tauchen auf, von Don Quichote, über Casanova, die Kame-liendame, einen amerikanischen Boxer bis zu Lord Byron. Es ist ein ganz tolles Drama über Vergänglichkeit und den Endpunkt des Lebens. Die Tänzer kamen ganz weit hinten aus dem Zuschauerraum über eine kleine Rampe auf die Bühne gekrochen. Sie waren die Straßenkehrer, die immer auftraten, um den Abfall, also das Sterbende, beiseitezuräumen. Diese Hinterbühne hat schon Raumatmosphäre, wenn sie leer ist und man den Wind heulen hört. Deshalb brauchte das Stück gar nicht viel Ausstattung. Wir hatten zwei Türme installiert, einige Gassen und auf dem Boden lag ein Tanzteppich. Die Hinterbühne mit der Höhe des Bühnenturms und der Perspektive in den Zuschauerraum schufen das restliche Bühnenbild.

Mein allererstes Stück wurde auch auf der Hinterbühne gespielt: *Der Untergang des Hauses Usher*. Für den *Untergang* haben wir die Technik der Hinterbühne vollständig genutzt. Es gab die Möglichkeit, die gesamte Bühne als Schräge einen Meter hochzufahren. Darauf saß das Publikum. Außerdem fuhr beim *Untergang* der große Eisernen Vorhang

hoch und wieder runter, der kleine Eiserne Vorhang von der Seitenbühne fuhr ebenfalls und die gesamte Portalbrücke mit aller Technik und den Scheinwerfern bewegte sich bis fast auf den Bühnenboden nach unten. Es war großartig, was da mit den vorhandenen Mitteln der Bühnentechnik an Wirkung zustande kam.

AM: Wie viele Zuschauer:innen haben bei diesen Stücken Platz auf der Hinterbühne?

CK: In der Regel sind es zwischen 80 und 100 Zuschauer. Die Möglichkeit der Hinterbühne muss man sich ein bisschen erkämpfen. Wenn man die Große Bühne besetzt und 400 Zuschauer in den Saal lassen kann, ist es besser als 80. Aber dieses Besondere haben wir uns ab und an mal gegönnt; auch jeder meiner Vorgänger hat etwas auf der Hinterbühne gespielt.

AM: Wenn die Missstände behoben wären, würden Sie hier gern weiterarbeiten?

CK: Ja, man kann hier gut Theater machen. Ein Neubau ist eher ein Thema für die Stadtbelebung und Stadtarchitektur.

AM: Waren Sie bei den Planungen für das Schauspielhaus um 2015 angebunden?

CK: Bei Standortdiskussionen waren wir nicht angebunden, das lief bei unserem Generalintendanten und Technischen Direktor zusammen. Wir haben über Detailfragen des Hauses gesprochen: Welche Flächen brauchen wir und wie muss die Bühne aussehen? Pläne dazu existieren bereits, es ist alles vorgeplant bis zu jeder Garderobe. Zugleich existieren konkrete Ideen, wie man das Schauspielhaus umbauen könnte – und es wäre schade, wenn sie nicht umgesetzt würden.

AM: Es gibt Konzepte zu einem Umbau des Bestands?

CK: Es gibt aktuelle Konzepte für eine Umgestaltung des jetzigen Schauspielhauses. Insgesamt ist es ein komplizierter, zum Teil auch ärgerlicher Vorgang, dass die Sache von städtischer Seite so wenig mutig und zu wenig aktiv, auch in Hinblick auf die Kulturhauptstadt, angegangen wird. Demgegenüber ist die Interimsspielstätte Spinnbau super. Der Spinnbau ist allerdings kein Theater und daher kommen wir sehr gerne wieder ins Schauspielhaus zurück. Aber es wäre schön, wenn es sich dort weiterentwickeln könnte

und nicht nur die Brandschutzanforderungen umgesetzt würden.

AM: Bestehen noch Möglichkeiten, Verbesserungen im Schauspielhaus umzusetzen?

CK: Das ist eine Frage, die ich tatsächlich noch nicht beantworten kann. Die Pläne für dieses Haus und eine Aufstockung, im wahrsten Sinne des Wortes und auch als Metapher, habe ich noch nicht aufgegeben. Über dem derzeitigen Ostflügel könnte man ein Stockwerk aufbauen und wir hätten dann neue Säle für das Figurentheater und den Ostflügel sowie eine Probebühne, und die Zuschauer hätten mehr Platz. Ich hoffe, dass die Vernunft sich durchsetzt. Auf die Summe für die Ertüchtigung müsste man zwar einen Betrag draufsetzen, doch wäre man noch sehr weit entfernt von einem Neubau. Das würde diesen Ort, der inzwischen denkmalgeschützt ist, sehr aufwerten und für uns gute Bedingungen schaffen. Auf Dauer muss etwas geschehen, wenn es jetzt nicht passiert, wird es in fünf oder sieben Jahren passieren müssen. Wenn dann erst angebaut werden soll, muss man Dinge wieder umplanen. Das ist in punkto Effizienz und kluger Planung nicht nachvollziehbar. Jeder Euro, der hier investiert würde, wäre gut investiert.

AM: Betrachten Sie die Kulturhauptstadt als Chance für das Theater und speziell für das Schauspielhaus?

CK: Unser Generalintendant Christoph Dittrich war in Zusammenarbeit mit der Stadtführung federführend bei der Bewerbung zur Kulturhauptstadt. Das ist eine Chance für Chemnitz, auf jeden Fall, Theater ist jedoch nur ein Teil des Ganzen. Ein Schwerpunkt ist die Niedrigschwelligkeit der Angebote, die es zur Kulturhauptstadt geben soll, aber Hochkultur wäre bei der Kulturhauptstadt auch nicht ganz falsch. Die Kultur soll in der ganzen Breite ihrer Definition entwickelt werden, so dass es für die *schweigende Mitte* etwas bringt. Es ist kein Geheimnis, dass es schon für den Haushalt 2022 ganz eng wird für die Vorbereitung; die städtischen Kassen sind nicht gut gefüllt. Doch zu Chemnitz gehört ein richtiges Schauspielhaus, auch die Zuschauerzahlen belegen das. Chemnitz würde außerdem auch ein Jugendtheater gutstehen; unabhängig davon, ob es hier angebunden wäre oder eine eigenständige Spielstätte hätte. Kinder und Jugend sind ein wesentlicher Bestandteil in unserem Leben.

AM: Das Schauspiel bietet auch einen Jugendclub an. Wo entwickelt und probiert er seine Stücke?

CK: Der Jugendclub nutzt die Probebühnen. Das Schauspiel besitzt zwei Probebühnen. Wir haben das Ascota-Gebäude angemietet – mit einem großen Saal, der hauptsächlich vom Musiktheater genutzt wird und von uns eher selten, und einem kleinen Saal mit niedriger Decke. Die andere Probebühne ist am Brühl in einer alten Turnhalle. Gute Probebühnen sind ein Manko für unsere Arbeit, das ist schon alles sehr improvisiert. Der Jugendclub probt am Nachmittag auf einer dieser Probebühnen, aber über einen längeren Zeitraum. Aber auch sie haben irgendwann Endproben vor der Premiere. Für circa zwei Wochen haben sie geballte Probenstage auf der Originalbühne. Ich glaube, das ist wirklich toll für junge Menschen und jeder sollte mal auf einer Bühne gestanden haben. Die Auseinandersetzung mit Grundfragen unserer Gesellschaft in spielerischer Form schafft, glaube ich, Kompetenz fürs Leben.

AM: Das Theater pflegt Vernetzungen mit anderen Orten in der Stadt. Welche Synergien entwickeln sich beispielsweise mit der Küchwaldbühne?

CK: Bevor wir 2013 kamen, hatte man verschiedene Orte für das Sommertheater genutzt – bis hin zum Stadion. Das alles war aber nicht optimal. Für mich war klar, dass Chemnitz keine Tradition mit Sommertheater hat, wie andere Städte mit Freilichtbühnen. Als Ort kam eigentlich nur der Küchwald in Frage. Ein paar Jahre zuvor hatte sich ein Verein gegründet, der das Gelände wieder zugänglich gemacht hatte. Seitdem haben wir zusammengearbeitet, das war eine gute Fügung. Leider investiert die Stadt dort nicht richtig, obwohl es in ihrem Interesse sein müsste. Der Verein arbeitet ehrenamtlich. Auch wir als Theater können nicht genügend Mittel aufbringen, um es so umzugestalten, dass mehr Platz entsteht und das Ganze nicht so improvisiert ist

AM: Wie sind die Sommer-Aufführungen in der Küchwaldbühne nachgefragt?

CK: Sehr gut, vor allem im letzten Sommer. Wir spielen dort drei Wochen und sonst macht der Verein Veranstaltungen und es gibt Gastspiele. Wir haben die letzten beiden Schulwochen und die erste Ferienwoche Aufführungen. Sogar unter Corona-Bedingungen konnten wir die volle Zuschauerzahl reinlassen, das waren knapp 600. Wir nutzen die Küchwaldbühne bereits im achten Jahr. Am Anfang war es wechselhaft, jetzt ist die Nachfrage sehr gut. Wir haben z. B. *Ronja Räubertochter* inszeniert – vom Gastregisseur Stefan Wolfram, er ist Oberspielleiter in Bautzen und hat schon ein paar Mal hier bei uns gearbeitet. Sommertheater hat ganz

eigene Gesetze. Seit 2014 sind wir jedes Jahr für drei Wochen Bespielung und drei Wochen Proben dort. Auf dieser großen Naturbühne braucht man viele Menschen und dadurch haben wir hier besonders viel Statisterie. Es sind mindestens zehn ganz verschiedene Statisten dabei, von Kindern bis hin zu älteren Menschen. Alle freuen sich, unter freiem Himmel in der Natur zu spielen.

AM: Wie verhält es sich mit der Interimsnutzung des Spinnbaus, sehen Sie Probleme oder Potenziale?

CK: Ich sehe beides. Es hat Potenzial, es hat was Spannendes, es kann Kreativität freisetzen. Es ist die bessere Alternative als irgendein Provisorium, ein Zelt oder eine andere Halle. Wir haben uns im Vorfeld einige Orte angeschaut und da ist der Spinnbau mit Abstand das Beste, weil wir unsere Bühnen dort gut abbilden können. Das Quartier ist allerdings nicht die belebteste Gegend. Wir müssen dort abends eine Lichtinsel schaffen, so dass man das Haus von weitem sieht in den spärlich beleuchteten Straßen. Das ist schon schwierig, aber es ist unsere Sache, das zu beleben. Zugleich sind es tolle Räume: Wir haben für Garderoben, Büros und Lager mehr Flächen. Die ganze Kostümabteilung ist schon dort in einer Etage, das ist traumhaft. Wenn auch die Werkstätten noch einziehen würden, wäre es gut. Im Spinnbau haben wir ein schönes Foyer. Der Ostflügel spielt schon seit Anfang Oktober dort in der Baustelle, was Wahnsinn ist. Wir hoffen, dass wir im März unsere erste große Premiere starten können. Der Spinnbau verlangt andere Lösungen, was für eine gewisse Zeit gut ist, denn man kann mit dem Raum anders umgehen als mit einer Guckkastenbühne. Man kann die Anordnungen auch mal aufsprengen und den Raum variabel bestuhlen: als großes Ballhaus, das ist toll.

Doch der Saal im ersten Obergeschoss hat auch Konsequenzen für technische Kapazitäten, denn man kann nicht normal proben und schnell umbauen, sondern alles muss mit dem Fahrstuhl befördert werden. Der Große Saal ist kein Theaterraum, er ist bestenfalls eine Kulturhausbühne. Der Zuschauerraum ist relativ offen, weil nichts abgegrenzt werden darf zwischen den Säulen. Die Akustik kann ich noch nicht einschätzen. Die geringe Raumhöhe erschwert die Beleuchtung. Videotechnisch ist wenig möglich. Einen Schnürboden gibt es nicht. Man kann nichts wegziehen, weil es keine Unterbühne und keine Seitenbühne gibt. Man muss sich für jedes Stück etwas Anderes überlegen, das ist für eine gewisse Zeit spannend und setzt bestimmt auch tolle Ideen frei, aber als Dauerlösung wäre es nichts.

AM: Planen Sie dort andere Anordnungen?

CK: Ja, ein Arenamodell und eine Variante mit Tischen. Wir hatten hier 2018 einen Leonard-Cohen-Abend – zunächst im Theaterclub, dann auf der Großen Bühne und auch mal auf der Küchwaldbühne vor 700 Leuten. Das sind extrem unterschiedliche Bedingungen, hat aber überall gut funktioniert. In dem Interimssaal wird das herrlich, da entsteht ein ganz besonderes Theatergefühl. Wir werden auf Podesten sitzen und trotzdem Tische mit Stühlen haben. Man kann auch sein Getränk mitnehmen und die strenge Theaterform ist mal aufgelöst; wir können ca. 170 Plätze schaffen. Die Eröffnungspremiere *Hin und Her* wird erst mal klassisch bestuhlt, es wäre auch falsch, gleich das erste Stück anders zu gestalten. Der Zuschauerraum steigt weniger an als im Schauspielhaus und ist noch länger, da werde ich schauen müssen, wie weit vorne man spielt und wie die Sichtverhältnisse sind.

AM: Kann das Theater ein Impulsgeber für die Belebung des bisher brachliegenden Spinnbaus werden?

CK: Es ist das Ziel, diese Räume nachzunutzen für Konzerte und als Ballhaus im erweiterten Sinne; als Bühne für bestimmte Formate und auch für bildende Kunst sind die Räume super. Ich freue mich für Chemnitz, wenn dieser Komplex erhalten und weiter genutzt wird. Vielleicht können wir auch eine Bühne behalten, die man extra bespielt, auch eine Probebühne wäre traumhaft.

AM: Ich habe gelesen, dass Kathrin Brune sich durch diesen Spielort auch ein neues Publikum für den Ostflügel erhofft. Wie sind Ihre Erwartungen?

CK: Ich bin gespannt. Das Verhältnis von Ostflügel und seinem Publikum könnte sich dort tatsächlich intensivieren. Unabhängig von unseren Stücken kann man einen, im weitesten Sinne, alternativen Ort schaffen. Insgesamt habe ich großen Respekt vor diesem Umzug, um überhaupt das Publikum dorthin mitzunehmen. Wir haben eine sehr gute Auslastung. Die Große Bühne war in den letzten Jahren vor Corona immer über 80 Prozent ausgelastet. Ich könnte mir vorstellen, dass es bei der älteren Bevölkerung zwei Gruppen gibt: Einige verbinden den Spinnbau mit Erinnerungen, denn in diesem Saal hat in den Achtzigern auch Kulturprogramm stattgefunden, bis hin zu Konzerten und Disco. Bei anderen könnte ich mir auch vorstellen, dass sie Scheu haben, in ein Werksgebäude zu gehen.

AM: Wie schätzen Sie die Mischung des Publikums im Schauspiel und Ostflügel ein?

CK: Ich kenne das Publikum seit vielen Jahren. Als ich noch Schauspieler war, lag das Durchschnittsalter bei 70 plus beim Sonntagsnachmittags-Abo. Jetzt haben wir eine tolle Mischung, in der sich unsere Stadt widerspiegelt. Die Schulen kommen zu uns und es gibt wieder eine Generation, die sich schick macht, um ins Theater zu gehen. Die Studierenden der Technischen Universität waren nie ganz leicht ins Schauspielhaus zu locken, aber das bessert sich. Dieses mittlere Alter, welches eine Zeit lang abgewandert war, ist jetzt wieder nachgewachsen. Ich bin angesichts dieser Mischung ganz zufrieden.

AM: Was ist Ihre Perspektive für die Direktion des Schauspiels?

CK: Wir müssen sehen, dass wir alle unsere Ideen unterbringen können. Durch die Pandemie, in der es andere Gesetze gab und wir zwischendurch Hörspiele gemacht haben, fehlen anderthalb Jahre. Als Schauspielregisseur kann ich mir eine Perspektive hier weiter vorstellen, auch wenn es schon neun Jahre sind, die ich mit einigen aus meinem Team hier bin, wir fühlen uns immer noch so als würden wir gerade anfangen. Die Kulturhauptstadt ist natürlich auch spannend, da haben wir 2025 ein Großereignis, auf das wir die nächsten Jahre hinarbeiten.

AM: Was erwarten Sie als Theatermacher von der Kulturhauptstadt?

CK: Man erwartet, dass Chemnitz ein bisschen wachgerüttelt wird. Ich habe das Gefühl und auch die Hoffnung, dass die Generation nörgelnder Chemnitzer, die irgendwie alles schlecht finden und sich minderwertig fühlen gegenüber Dresden und Leipzig, sich wandelt und die Stimmung sich ändert. So eine Kulturhauptstadt kann eine kleine Initialzündung sein – und das ist eine Chance. Für das Theater hoffe ich, dass wir Aufführungen in einer Einzigartigkeit und im Zusammenspiel mit anderen Einrichtungen und anderen Ländern machen, die wir sonst nicht umsetzen könnten.

AM: Welche Kooperationen mit anderen Einrichtungen pflegen Sie in der Stadt?

CK: Wir sind mit den großen Kultureinrichtungen ganz gut vernetzt, seien es die Kunstsammlungen oder die Off-Theaterszene. In den neunziger Jahren gab es den VOXXX-Keller

auf dem Kaßberg, dort haben wir gespielt, das war toll. Es war ein alternativer Ort, da gab es von Tango-Tanzen über Filmaufführung alles. Ich habe dort im Zuge der Chemnitzer *Begegnungen* auch eine Inszenierung gemacht, da haben wir den *Sandmann* von E.T.A. Hoffmann aufgeführt. Der Ort hat eine Lücke ausgefüllt, weil die kleine Form auf der Probebühne damals nicht so bespielt wurde. Es gab aus dem Ensemble das Bedürfnis, mit ein paar Leuten etwas zu probieren, und da hat das VOXXX eine gute Plattform geboten. Mit dem Weltecho gab es mal Austausch: Unsere Studenten haben dort ihre Studio-Inszenierung gezeigt. Für eine kleine Aufführung gibt es dort ein Podium. Manchmal klappt eine Aufführung, manchmal auch nicht – das hängt auch von den Leuten auf beiden Seiten ab.

Man muss sich in seiner Eigenart stärken und kann nicht alles beliebig durcheinandermischen, aber es gibt Berührungspunkte mit Initiativen der letzten Jahre, auch auf politischer Ebene. Neben unseren fünf Sparten und der Küchwaldbühne sind unsere Hauptansprechpartner die Museen, DASTietz, die Kunstsammlung, das SMAC und Initiativen wie neue *unentd_ckte narrative* – dort kam es zu einigen Kooperationen.

AM: Wie gestaltete sich das Programm dieser Kooperationen?

CK: Es gab 2017 eine Kooperation bei *Europa! – ein patriotischer Abend, 1917!* mit den Kunstsammlungen, deren Ausstellungsthema gut zu dieser Inszenierung passte. Da ging es um den *Blauen Reiter* und die Geschichte von Franz Marc: Damit konnten wir unserem Publikum eine Verbindung zwischen Museum und Theater bieten. Im Gunzenhauser machen wir manchmal auf Anfrage ein kleines Programm, in der Neuen Sächsischen Galerie gibt es verschiedene Musikprojekte und mit dem Tietz veranstalten wir die lange Lesenacht. Im Zuge der Theaterinitiative *Kein Schlussstrich!* kam es zu mehreren Kooperationen: Da gab es Projekte im Figurentheater, wir hatten das Stück *Adams Äpfel* im Programm – und das Jugendprojekt *Selma*, das von dem jüdischen Mädchen Selma Meerbaum-Eisinger handelte. Manchmal muss man sehen, dass es nicht zu viel wird, aber es ist schön und erweitert den Horizont, diese Projekte zusammen zu machen.

AM: Vielen Dank für das Gespräch.

7.4 „Müsst Ihr das wieder in diesem Kulturtempel machen?“ Gundula Hoffmann im Gespräch

Gundula Hoffmann ist seit der Spielzeit 2014/15 Direktorin des Figurentheaters Chemnitz. Zuvor arbeitete sie am Puppentheater Halle (Saale), hatte Engagements am Bautzener Puppentheater und am Puppentheater Zwickau, das sie zuletzt leitete. Sie initiierte das Programm *neue unentd_ckte narrative* mit und entwickelt die Kooperation von Figurentheater und ASA-FF e.V. bei Produktionen. Das Gespräch mit Gundula Hoffmann beschäftigt sich mit Fragen des künstlerischen und praktischen Gebrauchs der Kleinen Bühne und anderer Spielorte. Themen sind Vernetzungen und Kooperationen, einzelne Aufführungen sowie die räumlichen Situationen des Bestandsbaus, des Spinnbaus als Interimsspielstätte und die Perspektiven für das Figurentheater. Das Gespräch mit Gundula Hoffmann und Annette Menting fand am 18. November 2021 im Foyer des Schauspielhauses Chemnitz statt.

Annette Menting: Chemnitz hat einige Akteur:innen, die in den letzten Jahren neues Kulturleben in die Stadt gebracht haben. Wie sind Sie in der Stadt angekommen?

Gundula Hoffmann: Ich bin seit 2014 hier und ich hatte es zunächst nicht ganz leicht mit der Stadt. Dieses Unfertige und Raue mag ich schon. Aber viele junge Leute, die eine Offenheit mit sich bringen und was gestalten wollen, kommen hier her und gehen dann irgendwann wieder weg. Wenn Leute für ein halbes Jahr als Artist in Residence kom-

men, weil es spannend ist, weil hier noch Platz ist, weil es vielleicht auch Publikum gibt, zumindest einen überschaubaren Kreis an Interessierten, sind die Projekte leider nicht immer sehr nachhaltig. Daraus kann sich nicht so viel Kraft entwickeln, wie ich mir wünschen würde, weil die Menschen und ihre Ideen oft auch wieder verschwinden, so schnell, wie sie gekommen sind.

AM: Wie ist es, nicht nur temporär in die Stadt zu kommen, sondern hier zu leben?

GH: Häufig kommen Regisseur:innen und sagen: Ich habe diese Stadt lieb gewonnen. Dann sage ich meistens: Ja, du bist unbefangen, fährst wieder, da kann man sich, wie in einer Momentaufnahme, leichter auf die Stadt mit ihren Besonderheiten einlassen. Diesen Ost-Charme kann man mögen oder nicht, er bringt für viele so eine gewisse Exotik mit sich. Die macht sich allerdings nicht nur im Architektonischen fest, nicht nur in den teilweise rechtsradikalen Tendenzen, sondern auch im Miteinander. Neben vielen offenen, freundlichen und interessierten Menschen zeigt sich bei Vielen auch eine große Skepsis gegenüber Neuem, es gibt Angst vor Fremdem, was auch immer das Fremde sein mag. Die Stadt ist – mit Blick auf das Durchschnittsalter ihrer Bewohner:innen – eine alte Stadt. Man hat es mitunter schwer, neue Narrative zu entwickeln und zu sagen: Wir gucken jetzt mal dahin, wo wir sonst eben nicht hingucken, statt Erwartungen für ein gewisses Sicherheitsgefühl zu bestätigen.

AM: Sie haben den Begriff *neue Narrative* verwendet. *neue unentdeckte Narrative* ist ein Programm, das 2016 das erste Mal stattfand, und mir als wichtiger Impuls nicht nur für Chemnitz, sondern auch für angrenzende Städte erscheint. Wie kam es, dass das Figurentheater bei dem Programm schon so früh angebunden war?

GH: Ich kann einen etwas weiteren Bogen schlagen, um das zu erläutern. 2011 bin ich nach Zwickau gezogen, vorher war ich in Bautzen, bin also schon lange in Sachsen. Das hat sich so ergeben, weil Freunde fragten, ob ich mitkomme – und dann waren wir in Zwickau, der Vater meiner Kinder und ich. Als sich die Selbstenttarnung des NSU zum ersten Mal jährte, mussten wir feststellen, dass das zwar bundesweit in der Presse ein großes Thema war, in Zwickau aber gar keine Aufmerksamkeit bekam. Dann haben wir uns den Ort angeguckt in der Frühlingsstraße: Da war nur diese Wiese und sonst nichts mehr. Wir wollten dort etwas machen und haben als *Grass Lifter* angefangen. Wir haben uns sozusagen als Künstler:innengruppe formiert, weil wir nicht diese Kategorisierung in Links-Rechts-Politisierung wollten, sondern wir haben es als eine Kunstaktion formuliert und haben dann das Gras, das über die Sache gewachsen ist, ausgegraben mit einem großen Spatenstich. Wir haben Presse eingeladen, haben es der Bürgermeisterin Frau Findeiß mit der Bitte, dass es eine Form der Aufarbeitung braucht, übergeben. Wir haben nicht gesagt, wie dieses Gedenken der Opfer oder die Aufarbeitung aussehen sollte, sondern dass es eine Debatte dazu braucht. Dem Verfassungsschutz in Dresden haben wir in einer anderen Aktion

einen goldenen Hasen übergeben, unter dem Motto *Mein Name ist Hase, ich weiß von nichts*; und so folgten weitere Aktionen. Jetzt kommt der ASA-FF ins Spiel. Der Vater meiner Kinder war damals im Vorstand vom ASA-FF, einem Netzwerk für globales Lernen und entwicklungspolitische Bildung. Mit Hilfe dieses Vereins wurden dann viele Projekte umgesetzt.

[neue unentdeckte Narrative] Dann bekam ich die Möglichkeit, die Leitung des Figurentheaters in Chemnitz zu übernehmen. Wir haben ziemlich schnell angefangen mit Inszenierungen wie *Beate Uwe Uwe Selfie Klick*: Dafür haben wir die Autorin Gerhild Steinbuch und die Regisseurin Laura Linnenbaum eingeladen, ein Stück zum NSU-Komplex und all den offenen Fragen, Verstrickungen mit dem Verfassungsschutz etc. zu machen. Wir haben diese Inszenierung im Rahmen des Theatertreffens *Unentdeckte Nachbarn* zur Premiere gebracht und zugleich große Inszenierungen wie *Die Lücke* vom Schauspiel Köln und *Urteile* vom Residenztheater München eingeladen, begleitet von einem reichhaltigen Rahmenprogramm mit Podiumsdiskussionen etc. Unter anderem hieraus hat sich das Programm *nun - neue unentdeckte Narrative* entwickelt, das mit seinen Mitteln und Expertisen viele verschiedene Kulturproduktionen unterstützt – inhaltlich, strukturell, finanziell, aber vor allem auch im Sinne der Vernetzung, so dass Menschen aus der Zivilgesellschaft, aus der Kulturpolitik, Wissenschaft und Wirtschaft, zusammengebracht werden. Für uns am Figurentheater ist das ganz toll, weil wir ein sehr kleines Team sind. Wenn wir stärker inhaltlich arbeiten wollten, was mein Wunsch wäre, dann bräuchten wir ganz andere Ressourcen. Da sind für mich der ASA-FF und *nun* ein Wahnsinnsgeschenk.

[Kein Schlussstrich!] Für unser letztes Projekt *So glücklich, dass du Angst bekommst* haben wir mit ehemaligen Vertragsarbeiterinnen aus Vietnam eine Inszenierung gemacht. Wir haben vor zwei Jahren angefangen, uns damit zu beschäftigen. Es war ein langer Weg, Frauen zu finden, die damals nach Karl-Marx-Stadt kamen, und in dieser Community Vertrauen aufzubauen – zumal unter Corona-Bedingungen. Durch *nun* traten wir mit einer in Leipzig studierenden Tochter ehemaliger Vertragsarbeiter:innen in Kontakt. Sie stammt ursprünglich aus Chemnitz und hat uns geholfen, Kontakte aufzubauen und Sprachbarrieren zu überwinden. Sie hat das Projekt gemeinsam mit einer weiteren jungen Frau aus zweiter Generation ehemaliger Vertragsarbeiter:innen begleitet. Ergänzend schrieb sie im Vorfeld eine Situationsanalyse zur Vertragsarbeit in Chemnitz. Das Stück wird übertitelt auf

Vietnamesisch. Ohne die Unterstützung von nun wäre das Projekt so nicht möglich gewesen. Insofern ist diese Zusammenarbeit für uns ganz toll. Am 6. November hatten wir Premiere im Rahmen von *Kein Schlusstrich!*. Dieses bundesweite Theaterprojekt lief vom 21. Oktober bis zum 7. November 2021. Unsere Inszenierung hatte ich allerdings schon vorher geplant. Aber als der Verein Licht ins Dunkel e.V. auf mich zukam, habe ich gesagt: Hier, ich habe das Projekt, das passt. Es geht zwar nicht vordergründig um den NSU, aber darum hätte es mir sowieso nicht mehr gehen wollen, das hatten wir bereits intensiv bearbeitet in unserer Sparte. Ich fand gut, dass es vielmehr um strukturellen Rassismus geht und darum, unsichtbare Geschichten innerhalb der Stadtgesellschaft sichtbar zu machen.

[So glücklich, dass du Angst bekommst] Neulich habe ich mit jemandem von der Kulturhauptstadt geredet und es kam die Frage: Müsst Ihr das wieder in diesem Kulturtempel machen? Könnt Ihr da [Schauspielhaus] nicht mal rausgehen? Sonst bin ich immer fürs Rausgehen, aber in dem Fall dachte ich, dass diesen Frauen auf einer Bühne, auch mit dem professionellen Anspruch, Raum gegeben werden sollte. Diesmal wollten wir nicht hinten in einer Garage irgendwas zeigen. Das war mir ganz wichtig, weil so eine ganz andere Öffentlichkeit entsteht. Die ersten Vorstellungen waren ausverkauft, da kam die ganze Community, die Familien, und wir hatten hochemotionale Nachgespräche. Viele weinten, gerade aus der zweiten Generation, weil sie sagten, dass zu Hause darüber nicht so ausführlich gesprochen wird und zum Teil fehlt auch das Vokabular. Die Kinder sprechen oft nicht mehr so gut Vietnamesisch, die Eltern oft nicht so gut Deutsch. Auch über rassistische Übergriffe wird in der Elterngeneration kaum gesprochen, weil die Motivation hauptsächlich darin liegt, den Kindern ein gutes Leben zu ermöglichen, und auch in dem Bedürfnis, sich irgendwie einzugliedern und anzupassen. Mit dem Stück sind Biografien sichtbar geworden: Es ist unglaublich mutig von diesen Frauen, dass sie ihr privates Leben mit uns teilen. Ich finde es wichtig für die Community einerseits, aber auch für Schüler:innen und alle anderen: Das ist DDR-Geschichte aus einer ganz anderen Sicht, für uns alle. Wir hoffen, dass wir das lange spielen können. Das hängt natürlich auch von den Frauen ab. Zwei von ihnen haben ihre eigenen Nähstuben, die sie sehr in Anspruch nehmen. Wir haben am Ende Videos von den Töchtern aufgenommen, die auch noch mal Bezug nehmen, sich vorstellen und ihre Situation beschreiben. Sie gehen viel kritischer mit ihrem Leben in Chemnitz um: Wie werden sie gelesen und wie begegnet man ihnen? Und das betrifft nicht nur rassistische

Fragen. Ich glaube, dass in dem Näherrücken an eine persönlich erzählte Biografie und einer gegebenenfalls daraus resultierenden Identifikation etwas Wertvolles geschaffen werden kann – diese Menschen nicht nur als Teil einer Gruppe, die irgendwann herkam, einzuordnen, sondern sie wirklich zu sehen.

AM: Bei der bisherigen Recherche über ASA-FF e.V. und *Grass Lifter* waren die Zusammenhänge für mich nicht ganz nachvollziehbar. Sie sind also eine der Initiator:innen?

GH: Die Verbindungen von *Grass Lifter*, ASA-FF e.V. und *nun* sind auch schwer zu entschlüsseln, weil der Verein eher ein organisationaler Trägerverein ist. Und er ist unglaublich gewachsen in den letzten Jahren. Im Rahmen von *Kein Schlusstrich!* fand auch die Ausstellung *Offener Prozess* im DASTietz statt und das Projekt gehört ebenfalls zum ASA-FF. Ein weiterer Aspekt zum ASA-FF und dem Programm *nun*, der nicht nur das Figurentheater betrifft, aber zur Vernetzung wichtig ist: Das Programm *nun* bietet Bildungsreisen an und wir waren vor Kurzem in Ústí nad Labem in Tschechien, relativ nah an der Grenze. Ústí ist Chemnitz als Stadt total ähnlich: mit der Architektur und der Struktur als Arbeiterstadt. Wir haben da viele Akteure der Stadt getroffen, die sich mit Rechtspopulismus auseinandersetzen und verschiedene methodische Umgänge finden. Das ASA-FF Programm bedeutet, von anderen zu lernen; es waren Vertreter:innen aus Chemnitz dabei, wie Sozialarbeiter:innen, Journalist:innen und andere. Wir haben vier Tage mit vielen Kulturakteuren gesprochen und einen spannenden Erfahrungsaustausch gehabt. Das kann man nicht eins zu eins übertragen, aber es gibt Lerneffekte. Außerdem gibt es internationale Vernetzungsmöglichkeiten, so dass man ein Straßentheater-Festival auch mal zusammen planen kann.

AM: Die Frage nach Ihrer Rolle als Beirätin bei ASA-FF-Theatertreffen wäre skizziert, eine höchst interessante Synergie. Inwiefern war *So glücklich, dass du Angst bekommst* ein besonderes Projekt des Figurentheaters?

GH: Es sind drei Darstellerinnen, quasi Laien, die ihre eigenen Biografien erzählen; dazu haben wir drei Puppenspielerinnen auf der Bühne und drei Puppen. Die drei Frauen begegnen quasi ihrer eigenen Vergangenheit, das heißt, die drei Puppen sind diese Frauen in jung. Sie gehen in den Dialog, weil sie früher Dinge anders gesehen haben als heute. Ich glaube, dass dieses Spielformat wirklich neu ist, das gibt es so noch nicht. Es geht über ein Bürgerbühnenformat hinaus, weil man mit den Puppen szenische Spielmomente schaffen

kann, die man mit Laien schwer so hinkriegt. Man kann eine emotionale Nähe zum Publikum herstellen, ohne dass die Frauen mit den professionellen Darstellerinnen konkurrieren, weil das Puppenspiel eine andere artifizielle Ebene bedient.

AM: Wurden Puppen speziell für jede Darstellerin gefertigt?

GH: Ja, das hat mich sehr beschäftigt, weil es die ganze Debatte zu Blackfacing/Yellowfacing und Black Lives Matter berührt, so dass ich eben gefragt habe: Geht denn das? Also können wir asiatisch gelesene Puppen bauen, ohne dass sie irgendwelchen Stigmata entsprechen und dürfen weiße Puppenspielerinnen diese Puppen spielen? Damit hatte sich, soweit ich weiß, leider noch keiner beschäftigt. In unserem Stück waren die Frauen die ganze Zeit da und wir waren immer im Dialog. Sie haben oft gesagt: Nein, das musst du anders sagen, das sag ich viel emotionaler. Oder sag das mal anders, das habe ich ganz anders gemeint. Das war toll, weil sie quasi die Puppenspielerinnen jederzeit korrigieren konnten.

[Blicke in Geschichte und Zukunft] Unsere Stücke beschreiben einen Weg: Wir haben mit dem NSU angefangen und haben dann einen Blick zurückgeworfen – zu Brüchen in Biografien. Wir haben *Aufstand der Dinge* aufgeführt: Dafür wurden Objekte aus dem Raum Chemnitz ausgegraben, die hier in Fabriken produziert wurden – ein bestimmter Computer, ein Klapphocker oder die Fit-Spülmittelflasche. Wir haben eine Objekt-Theaterinszenierung gemacht, in der die Objekte, vergleichbar den Bremer Stadtmusikanten, auf dem Altenteil sitzen, weil sie nicht mehr gebraucht werden – die Treuhand kam und hat alles weggeschoben. Nun werden sie befragt und haben die Möglichkeit, sich nochmal ins Spiel zu bringen. Es war ein Blick zurück in die Geschichte über diese Dinge, über diese Zeit und damit auch über die Menschen, die in diesen Fabriken gearbeitet haben. Dann gab es einen Stefan-Heym-Abend – über den Autor, der aus Chemnitz kommt und eine jüdische Geschichte mit vielen Brüchen hat. Die Puppe des Stefan Heym ist ganz naturalistisch gestaltet; auch dieses Stück war eine Begegnung mit seiner eigenen Vergangenheit. Danach haben wir in die Zukunft geblickt und ein Stück über Juri Gagarin gemacht. Der lebte zwar auch vor über fünfzig Jahren, aber die Inszenierung handelt von Visionen, Utopien und davon, etwas zum ersten Mal zu tun. Das Stück hieß *Juri – die erste Reise*.

AM: Angesichts Ihres Programms und Ihrer künstlerischen Arbeit hat man den Eindruck, dass Sie in Chemnitz angekommen sind.

GH: Es ist eine Herausforderung: Ich arbeite sehr viel. Ein Großteil meines Lebens ist, neben meiner Familie, die Arbeit. Ich liebe und wertschätze sehr, was ich hier tun darf. Ich kann spielen. Ich kann inszenieren. Ich kann mich in den Proben dramaturgisch einbringen. Ich kann den Spielplan entwickeln. Also habe ich ganz viel Gestaltungsraum, aber es ist eben auch unglaublich viel Verwaltungsarbeit und Organisation. Ich vertrete die kleinste Sparte in so einem Fünfspartenhaus, man könnte sagen, dass wir eine gewisse Narrenfreiheit genießen.

AM: Dieses Jahr gäbe es Grund zu feiern, da das Figurentheater 70 Jahre alt wird. Wird es ein Fest geben?

GH: Am 3. Dezember wird das Theater 70. Wir hatten vor, das groß zu feiern, doch wir kamen nicht nur durch *So glücklich ...* an den Rand unserer Kapazitäten. Vor allem mussten wir angesichts von Corona entscheiden, dass wir keine Ensembles bzw. externen Gäste einladen können. Deshalb werden wir eine *Nachtschicht* machen, bei der wir uns mittels Improvisation durch 70 Jahre Puppentheater spielen und das Fest zum 75. Nachholen. 2026 ist es soweit!

AM: Das Figurentheater ist seit 1993 als eigenständige Sparte den Theatern Chemnitz zugeordnet und bespielt seit 2011 die Kleine Bühne im Schauspielhaus. Wie ist die Situation für das Figurentheater an diesem Ort?

GH: Das ist das Schauspielhaus mit dem Schauspielfoyer und wir haben unsere Bühne hier; ich würde für unser spezifisches Zielpublikum das Foyer anders gestalten, es ästhetisch visuell unserer Spielform und unseren größtenteils jungen Zuschauer:innen entsprechend anpassen und auch sinnliche Erlebnisse schon vor dem Betreten des Theater-raumes schaffen. Ich hätte gern Kisten, in die man reingreifen kann, an denen man riechen oder Material aus Inszenierungen anfassen kann. Also vielmehr unserer Arbeit entsprechend, eine sinnliche Anregung, die unser Kinder-Publikum einlädt. Hier darf man nicht rennen und auf diese Stühle mögen sich kleine Kinder auch nicht so gerne setzen. Das würde ich anders machen.

[Kleine Bühne] Die Bühne finde ich grundsätzlich okay, also größer ist immer schön, aber wir können gut damit arbeiten. Wenn ich mir was wünschen dürfte, wären es Seitenbühnen oder auch eine Hinterbühne. Der Guckkasten ist nicht günstig, da er wenig flexibel ist. Ich würde sehr viel lieber mit einem freien Raum umgehen, in dem wir unterschiedliche Publikumssituationen schaffen können. Zum

Beispiel haben wir manchmal die Situation, dass wir gerne die Kinder mit auf die Bühne um die Spielerinnen herum setzen würden. Das können wir hier schlecht machen, denn schon die Stufe ist gefährlich oder für Rollstühle nicht gut zu bewerkstelligen. Für eine flexible Bühne bräuchten wir allerdings auch mehr Techniker, um Traversen auf- und abzubauen zu können. Die Eingangstür unten an der Bühne ist ungünstig, weil Kinder häufiger aufs Klo müssen und der lange Weg die anderen Zuschauer:innen stört.

Ich würde mir wünschen, dass der Raum höher ist. Wir brauchen keinen Bühnenturm, aber man könnte mit Magie etwas von oben reinschweben lassen. Wenn man einfach luftiger bestuhlen könnte, so dass man mehr von der Seite gucken kann, das wäre toll. Dennoch finde ich, dass es hier keine schlechten Arbeitsbedingungen sind – wir haben allenfalls kein so gutes Scheinwerfersortiment, da es eigentlich nicht für unseren Arbeitsbereich geeignet ist und sich nicht so fein fokussieren lässt. Im Spinnbau wird es, soweit ich weiß, zum Teil Neue geben, die unseren Notwendigkeiten angepasst sind. Ich glaube daran, dass der Umzug für unsere Sparte eine große Verbesserung darstellt – mit dem eigenen Foyer und dem Saal, der viel mehr Freiheiten bietet.

AM: Den Interimsspielort Spinnbau betrachten Sie als Chance für das Figurentheater, obwohl er dezentraler liegt?

GH: Die Erreichbarkeit ist günstiger, weil der Bus direkt vor der Tür hält und zur Straßenbahn sind es nur ein paar Gehminuten. Der Spinnbau ist gut zu erreichen, aber von der Wahrnehmung liegt das Schauspielhaus viel zentraler. Altchemnitz ist da weniger im Bewusstsein. Dennoch finde ich das Haus für die Bedarfe unserer Sparte toll: ein riesiger alter Industriebau. Ich mag so was, kann mir aber auch vorstellen, dass es einigen Leuten atmosphärisch zu rau ist. Mal sehen, wie er nach der Renovierung aussieht – wobei der Industriebau als solcher sichtbar belassen werden soll. Zur Foyergestaltung bin ich im Gespräch mit dem Technischen Direktor; es soll ein Raum werden, der für alle Altersgruppen ansprechend ist, weil wir Theater für alle machen.

AM: Wie bewerten Sie die Situation des Figurentheaters in der Theaterlandschaft?

GH: In Ostdeutschland gibt es auf Grund seiner Historie die einzigen institutionalisierten Puppentheater und Sachsen ist das Bundesland mit der höchsten Puppentheater-Dichte, also fünf institutionellen Puppentheatern: in Bautzen, Radebeul, Dresden, Leipzig, Chemnitz; und in Zwickau

wurde es inzwischen privatisiert – plus die freien Theater wie *Westflügel* Leipzig. Ich finde Kindertheater super und mache total gerne Theater für junges Publikum. Es wird oft gesagt, das sei für unser Publikum von morgen. Nein, das ist unser Publikum von heute. Natürlich ist die kulturelle Bildung wichtig, Theater als außerschulischen Lernort zu verstehen. Wir nehmen die Kinder ernst und setzen uns ehrlich mit Themen, die uns relevant erscheinen, auseinander. Als Stadttheater verstehe ich den Auftrag, Theater für diese Stadt und ihr Publikum zu machen, als die Aufgabe, das Theater für alle Menschen zugänglich zu machen. Wir schauen, was sie sich wünschen und laden sie zugleich ein, neue Pfade zu gehen und sich für Themen oder Ästhetiken zu öffnen, zu denen sie mitunter zuvor noch keinen Zugang hatten – das gelingt natürlich nicht immer, aber teilweise. Natürlich möchte ich vor einem vollen Saal spielen, das wünsche ich mir für unser Publikum, aber auch für die Spieler:innen. Da beschäftigen wir uns dann mit Fragen wie: Wie werden wir als kleinste Sparte innerhalb eines großen Hauses für ein spezielles Publikum und für die Kinder sichtbar?

AM: Denken Sie, dass eine eigene Spielstätte Sichtbarkeit und Profilierung besser ermöglichen könnte als die Kleine Bühne im Schauspielhaus?

GH: Ich bin mir nicht sicher. Ich bin sehr froh, dass ich auf die Strukturen, Erfahrungen und Kräfte zurückgreifen kann und auch, dass ich mich nicht, wie bei einem eigenständigen Haus, um diese unglaubliche Verantwortung, die finanziellen Fragen etc. kümmern muss. Natürlich haben wir auch die Möglichkeit, über die Öffentlichkeitsarbeit des Hauses zu wirken. Ich kann es im Vergleich zu Magdeburg beschreiben: Das eigenständige Puppentheater gestaltet sich dort in seiner Außenwirkung so, wie es gerade passt. Das beginnt mit Kampagnen, dem Corporate Identity für die Plakate etc. – hier gilt es, dass wir als Fünfspartentheater erkennbar sein müssen.

AM: Wie wichtig ist der Charakter des Ortes, neben dem künstlerischen Angebot, für den Besuch des Publikums?

GH: Wir hatten zwei Produktionen im Ostflügel des Schauspielhauses und sie sind super gelaufen, weil die Leute, die eigentlich kein Augenmerk auf das Figurentheater haben, im Spielplan beim Schauspiel schauen und durch den Spielort Ostflügel dennoch zu uns kamen. Der Charakter eines Hauses zieht eine bestimmte Klientel an, da bin ich ganz sicher. Man möchte sich ja wohlfühlen, dort wo man den Abend verbringt.

AM: Müsste man für bestimmte Aufführungen den Spielort wechseln?

GH: Von einer anderen Identität im Spinnbau erhoffe ich mir das ein bisschen. Ich weiß nicht, ob ein Umdenken passiert, aber ich bin erst mal ganz guter Dinge, weil man Setzungen als etwas Eigenes machen kann. Spielorte außerhalb des Theaterhauses befürworte ich sowieso. Wir bieten unter anderem mobile Produktionen an, mit denen wir in Kitas oder Bildungseinrichtungen gehen, um auch dort Theatererlebnisse zu ermöglichen, wo Anreisen ins Theater sonst nicht möglich wären.

AM: Gibt es von Ihrer Seite Wünsche an die Technische Direktion für Umgestaltungen im Schauspielhaus?

GH: Bisher wurde uns kommuniziert, dass wir keine große Veränderung spüren werden, wenn wir zurückkommen, weil es um die Grundstruktur geht: also Kabelage, Sicherheitstüren, Brandschutz ... was für uns im Alltag nicht so spürbar ist. Wir werden nicht mehr Platz bekommen. Ich bin mit meiner Dramaturgin zusammen in einem relativ kleinen Zimmer. Wenn ich Vertragsgespräche führe, oder sie wichtige Telefonate hat, können wir schlecht ausweichen. Manchmal ist es auch gut, weil man informell schnell im Austausch ist, aber die Situation ist nicht ideal. Die Theaterpädagogin sitzt mit den Bundesfreiwilligen zusammen in einem Büro und die anderen drei Dramaturg:innen teilen sich ebenfalls ein Zimmer.

AM: Haben sie das Thema Theaterneubau hinter der Oper um 2015 verfolgt?

GH: Ich fand es spannend und habe da sehr drauf gehofft. Ein zentrales Haus bietet noch mal andere Möglichkeiten, so dass man die Probebühne mit im Haus hat. Ich habe daran geglaubt, auch wenn viele das nicht ernst genommen haben. Es gab sehr konkrete Pläne für den Bau und so schnell, wie sie in meinen Augen aufkamen, sind sie wieder in sich zusammengesunken. Ich hatte gehofft, dass sie im Rahmen der Kulturhauptstadt noch mal aufblühen könnten.

AM: Sie haben diesen Sommer einen externen Spielort genutzt und planen auch für Sommer 2022, mit einer Aufführung wieder ins Kulturhaus Arthur zu gehen.

GH: Genau, da waren wir mit dem *Doppelten Lottchen* diesen Sommer – es war das erste Mal, dass wir Sommertheater machten und rausgegangen sind. Es hat gut funktioniert

und es kamen Leute, die noch nie zuvor hier [im Schauspielhaus] waren. Mir sind hier schon Leute begegnet, die zu uns ins Theater gekommen sind, weil sie zuvor unser Stück dort gesehen haben. Wir wollen das gern fortsetzen, allerdings werden wir dann ein Abendprogramm anbieten: Im nächsten Jahr soll es die *Vermessung der Welt* werden.

AM: Das Haus Arthur ist vor allem an Kinder und Jugendliche adressiert, oder?

GH: Es ist ein Kulturzentrum mit generationsübergreifenden Angeboten zu Kunst, Kultur und bildungspolitischer Arbeit. Wir kooperieren sehr gerne mit ihnen. Abends gibt es dort die Bar *aaltra* und man kann draußen gemütlich sitzen. Mir gefällt, dass es in einem Wohngebiet liegt, denn so ist Haus Arthur als soziokulturelles Zentrum für Familien, Kinder und Jugendliche total präsent. Über das Publikum, das dorthin geht, kann man auch neue Zuschauer:innen für das Figurentheater interessieren. Für Haus Arthur war es in meinen Augen ebenfalls eine bereichernde Zusammenarbeit, weshalb wir sie gerne fortsetzen wollen. Wir haben vorletzten Sommer aufgrund von Corona alle Projekte auf die Küchwaldbühne gebracht. Um sinnliche Räume herzustellen, brauchen wir allerdings eine gewisse Intimität, eine Nähe, es braucht eine Rahmung. Die Küchwaldbühne ist für unser Metier nicht so recht geschaffen. Insofern war das Haus Arthur richtig für uns – klein, zentriert; es ist kein Hochglanzort, das passt zu uns.

AM: Sie sind jetzt seit 2014 Direktorin. Was erwarten Sie sich für die nächsten Jahre?

GH: Ich werde diesen Job niemals aus Pragmatismus machen, das kann man auch nicht. Irgendwann wird sich mir die Frage stellen, ob es, um wach und pulsierend zu bleiben, für die Sparte eine neue Leitung braucht, die frisch und mit anderem Blick die gemeinsame Arbeit in Bewegung hält.

[Kontinuität des Ensembles] Ein anderer Punkt ist, dass ich mir eine größere Kontinuität innerhalb des Ensembles wünsche. Wir haben eine recht hohe Fluktuation, weil Puppenspieler:innen gut freischaffend zurecht kommen und viel selbstbestimmter in ihrer Arbeitsweise sind. Sie sind oftmals auch Dramaturg:innen und Regisseur:innen in ihrem Tun, weil sie permanent eine Distanz haben zu dem, was sie tun, und eigenständiger denken und auch mit fünf Puppen alleine fünf Figuren spielen können. Es ist nicht immer ganz leicht, Puppenspieler:innen für Chemnitz zu

gewinnen, auch weil wir vor allem Kindertheater machen. Wir hatten bereits einige Student:innen, die am Ende ihres Studiums zu uns kommen, um ganz viel Spielpraxis zu erhalten und wenn sie ausreichend Erfahrung und Sicherheit sammeln konnten, gehen sie wieder weg. Spieler:innen, die länger hier arbeiten, sind neben der Dramaturgin mein Kraftzentrum und meine Basis. Wir haben ein gutes Miteinander und mir ist sehr wichtig, auf Augenhöhe miteinander transparent und offen zu kommunizieren. Die Spieler:innen haben die Möglichkeit, sich Stücke zu wünschen und zu sagen, mit wem sie arbeiten wollen, und dann gucken wir, dass wir es irgendwie hinkriegen – zumindest in der großen Linie. Insofern sagen eigentlich die meisten, dass sie sich hier wohl fühlen. Die Fluktuation kostet mich dennoch viel Kraft, weil ich mich auf die Kolleg:innen einlasse, eine Nähe aufbaue und dann gehen sie wieder weg und man bleibt zurück. Aber ich bin auch stolz auf das, was wir geschaffen haben, und es fühlt sich richtig an, trotz dieser Zweifel, mit schweren Themen nicht so viele erreichen zu können, wie es nötig wäre. Überregional werden wir gesehen. Wir werden auf Festivals eingeladen, von Leuten angesprochen, die Stücke gesehen haben. Es kommen Menschen von außerhalb hierher und gucken sich unsere Stücke an. Wir haben einige Preise gewonnen.

AM: Fördern die Vorbereitungen zur Kulturhauptstadt Ihre Verbindungen mit anderen Akteur:innen und Festivals in der Stadt?

GH: Was die Kulturhauptstadt und die Entwicklung betrifft, gibt es sehr viele Workshopangebote und Gespräche, an denen ich teilweise auch teilnehme. Neben uns als größerer Institution ist aber vor allem die freie Szene gefragt. Obgleich das Programm die Macher:innen der Stadt und damit Selbstwirksamkeit stärken will, werden natürlich auch Künstler:innen von außen eingekauft. Diese Entscheidungsprozesse sind bisher teilweise intransparent und schaffen bei einigen freischaffenden Künstler:innen Unmut. Unser Auftrag ist, für einen nachhaltigen Spielplan zu sorgen. Die zwei Projekte aus dem Bid Book bringen uns dabei an unsere Grenzen, da sie neben dem laufenden Repertoire personell, finanziell und zeitlich unseren gewöhnlichen Rahmen sprengen und viel Aufmerksamkeit einfordern, die strukturell kaum zu stemmen ist. Das Kulturhauptstadt-Team muss sich natürlich auch erstmal finden, die personellen Kapazitäten gut bedacht und organisiert werden. Der Wille, etwas zu machen, ist da und letztendlich sind wir alle aufeinander angewiesen.

AM: Was versprechen Sie sich von der Kulturhauptstadt?

GH: Ich finde das Programm, womit sich die Stadt beworben hat, total super. Klar zu sagen: Wir haben hier ein riesengroßes Problem – wie gehen wir damit um? Wie können wir die Menschen, die hier leben, so einbinden, dass sie sich gesehen fühlen, dass sie mitmachen, mitgestalten können und miteinander in einen Dialog treten. Zivilgesellschaftlich-demokratische Haltungen zu fördern und hier einen Prozess einzugehen, finde ich super. Darüber hinaus bekommt Chemnitz Selbstbewusstsein, weil sich die Stadt auch bezüglich positiver Ereignisse gesehen fühlt und möglicherweise Leute zuziehen, die am kulturellen Leben der Stadt interessiert sind. Die freie Szene im Bereich der darstellenden Kunst ist recht klein. Es gibt viele Tüftler in der Stadt, die Kulturprojekte machen, aber der Bereich Theater ist überschaubar. Eine größere freie Szene würde ich der Stadt wünschen. Die *Europäische Werkstatt für Kultur und Demokratie* ist eine starke Säule in dem ganzen Vorhaben, wurde in meinen Augen aktuell aber noch nicht so vehement angegangen, wie ich das erwartet hätte. Der *Purple path*, die Apfelbaumparade *We parapom!* und andere Projekte mit internationalen Künstler:innen bekommen Aufmerksamkeit und ich höre, wie skeptische Stimmen aufkommen, dass das nicht dem Prinzip, Chemnitzer:innen einzubinden und nicht nur Hochkultur und Großprojekte zu machen, entspräche. Das führt zu Frustration bei freien Kulturschaffenden in der Stadt, weil sie sich nicht mitgenommen fühlen.

AM: Es wurde erst vor Kurzem der neue Kulturhauptstadt-Geschäftsführer Stefan Schmidtke ausgewählt.

GH: Ja, ich bin sehr froh über die Entscheidung und hoffe, dass er der Stadt guttut, weil er die Region kennt, weil er ein Theatermacher ist, weil er auch die freie Szene stärken will und weil er weiß, warum das ganze Vorhaben für Chemnitz gut ist. Bisher hat man sich darauf berufen, dass noch nichts entschieden werden kann, weil das Team noch nicht stand, obgleich andere Projekte bereits gestartet wurden. Bei Vielen ist der anfängliche Enthusiasmus abgeflacht. Auch ich bin skeptischer geworden oder vorsichtiger: Wie wird mit meinen Ressourcen umgegangen? Man hat Zeit in Treffen investiert, sehr viel Zeit, bringt Ideen ein – und wenn so ein Workshop vorbei ist, hört man nie wieder etwas davon.

AM: Vielen Dank für das Gespräch.

7.5 „Also muss man dort etwas tun ...“ Raj Ullrich im Gespräch

Raj Ullrich ist seit 2012 Technischer Direktor der Theater Chemnitz und maßgeblich für die Planungen, Modernisierungen und Umbauten von Gebäuden für die Städtischen Theater verantwortlich. Seit 1980 ist er am Theater in der Bühnentechnik tätig. Das Gespräch mit Raj Ullrich behandelt die Aufgaben und Arbeitsbereiche der Bühnentechnik, die verschiedenen Planungen für Neubau, Ertüchtigung, Sanierung und Modernisierung des Schauspielhauses und die Einrichtung der Interimsspielstätte Spinnbau, die zur Zeit des Gesprächs noch Baustelle war. Das Gespräch mit Raj Ullrich und Annette Menting fand am 7. Dezember 2021 in einem Büro des Spinnbaus statt; zuvor war ein Rundgang über die Baustelle der Interimsspielstätte erfolgt.

Annette Menting: Sie sind schon seit langem bei den Theatern Chemnitz und haben bereits 1980 als Tischler und Bühnentechniker hier Ihre Tätigkeit begonnen.

Raj Ullrich: Ja, ich habe das von der Familie vorprogrammierte Studium nicht angetreten. Ich wollte eigentlich Architekt werden; das war zu DDR-Zeiten, im Vergleich zu heute, anders mit Studienplätzen: Entweder man hatte einen oder man hatte keinen. Daher wollte ich zunächst Tischler an den Theatern und später Innenarchitekt werden und so weiter. Aber irgendwie bin ich hängen geblieben, das war nicht der Plan. Nach der Wende habe ich in Darmstadt die Prüfung zum staatlich geprüften Bühnenvorstand gemacht. Vorher durfte ich nicht, es war eine schwierige Situation. Ich bin in einem Elternhaus aufgewachsen, ohne zu merken, dass das eine andere Welt ist. Dieses Erwachen, dass es noch eine andere DDR gibt als die, die ich als Kind oder als Jugendlicher kannte, kam erst, als ich mich für die Lehre bei den Theatern entschieden habe.

AM: Zu welchem Haus hatten Sie Ihre ersten Verbindungen?

RU: Ich habe Theatertischler gelernt und war lange Jahre an der Oper. Nach der Wende habe ich den Abschluss in Darmstadt gemacht und kaum war ich fertig, wurde ich Bühnenmeister an der Oper. Da musste ich die Oper übernehmen und wollte vielleicht noch gar nicht so richtig, aber bevor es jemand anderes machte, übernahm ich es selbst. Als die Entscheidung zu einem neuen Technischen Direktor bevorstand, habe ich gesagt: Das mache ich.

AM: Hier ist zu beobachten, wie gut die Menschen ihre Häuser kennen, mit den Geschichten verbunden sind und sich besonders engagieren – die Chemnitzer Theater sind groß und erscheinen zugleich familiär.

RU: Ich denke, dass das ein ganz wichtiger Baustein ist. Da komme ich noch mal zu meiner Ausbildung in Darmstadt

und zu Herrn Zimmermann, der eine Koryphäe unter den Technischen Direktoren war. Ich habe mit ihm damals diskutiert, denn ich konnte seine Auffassung überhaupt nicht nachvollziehen, dass Technische Direktoren alle drei, vier Jahre in ein anderes Haus wechseln sollen, um immer frische Ideen einzubringen. Meines Erachtens stimmt das nicht und man ist nach drei oder vier Jahren überhaupt erst mal angekommen: Da weiß man, wo die Lichtschalter sind und welche Probleme aus welchem Grund überhaupt existieren. Dann kann man anfangen, sich zu fragen, wie man sie lösen kann? Wenn man etwas verbessern will, dann muss man sich bewusst sein, dass das dauert. Wenn man nur für drei Jahre kommt und die größten Flausen im Kopf hat, selbst wenn sie gut sind, kann man sie nicht umsetzen – man kann nur den Scheiterhaufen anrichten und rechtzeitig gehen. Unter zehn Jahren kann man kaum von maßgeblichen, dauerhaften Verbesserungen ausgehen.

[Bühnentechnische Besetzung] Wir haben damals mit der Wiedereröffnung der Oper 1992 beispielsweise das Prozedere für die Technikbesetzung geändert und ich denke, dass wir immer noch das einzige Haus sind, dass dies so praktiziert. Im Normalfall gibt es die Mannschaft, die in zwei Truppen geteilt ist: Die einen haben Frühdienst und die anderen haben Spätdienst. Beide wechseln wochenweise, egal welcher Spielbetrieb oder Probenbetrieb stattfindet. Dabei bleibt ganz viel auf der Strecke. Wenn in der Vorstellung etwas kaputt gegangen ist und es ist Feierabend, dann wird es in die Ecke gestellt. Die andere Truppe hat die nächste Vorstellung, holt das Teil beschädigt aus dem Lager, flickt es und baut es auf, so dass es irgendwie steht – aber es wird nie was ganz Eigenes. Wir haben das geändert und haben im Prinzip drei Truppen daraus gemacht, die drei Meisterbereichen zugeordnet sind, und die Bühnentechnik ist dem Stück zugeordnet, wie bei einer künstlerischen Besetzung. Von Vorgespräch und Entwurf über die Proben und die technische Einrichtung bis zur Premiere ist mit wenigen Ausnahmen eine Kerntruppe verantwortlich. Dann hat man

nicht schematisch Frühdienst und Spätdienst. Das ist etwas Planungsaufwand, aber dann wird es mein Stück, meine Inszenierung. Ich habe dann selbst überlegt und gemacht, habe den Ehrgeiz und habe verstanden, was der Regisseur will und warum er das so will – warum es genauso sein muss. Dann bringen die Bühnentechniker sich mit all ihren Gedanken ein. Das macht was mit den Mitarbeitern und ich denke, dass das Prinzip gut ist.

AM: Auch Hartwig Albiro sprach von einem guten Verhältnis zwischen Schauspielern und Bühnentechnikern.

RU: Das hat viel mit Achtung zu tun. Man kann von den *Kulissenschiebern* sprechen oder von den *Bühnentechnikern*, das ist schon eine Bewertung. Diese Zusammenarbeit besteht seit Eröffnung der Oper, also seit über 30 Jahren in diesem System. Das ist eine Zusammenarbeit und kein Abarbeiten – dann kommt auch eine Wertschätzung von Seiten der Kunst.

AM: Ihre Planung zur Ausstattung des Spinnbaus scheint auch große Wertschätzung zu erfahren.

RU: Das kann man selber nicht beurteilen, aber 41 Jahre Theater prägen auch. Die Praxis, das Machbare ohne oder mit wenig Geld und in kurzer Zeit umzusetzen, kommt eigentlich von der Bühne. In relativ kurzer Abfolge und zur richtigen Zeit Entscheidungen treffen, damit es vorwärts geht, das bringe ich.

AM: Beim Schauspielhaus erfolgten um 2002 mit dem Einbau der Kleinen Bühne und dem Anbau des Theaterclubs einzelne Baumaßnahmen. Haben Sie das seinerzeit verfolgt?

RU: Verfolgt schon, doch verantwortlich war zu der Zeit mein Vorgänger Herr Viertel. Wir hätten sicher unterschiedliche Meinungen gehabt, aber im Nachgang muss man nicht schlau sein, da ist jeder schlau. Die Besuchertoiletten im Keller sind ein Unding, da man das älter werdende Publikum die Treppe runterschickt. Das Figurentheater im Foyer, also die kleine Bühne, unverrückbar als einen Mini-Guckkasten zu produzieren, hätte ich so nicht umgesetzt, sondern hätte die Situation flexibel gehalten. Funktional wäre es auch anders denkbar gewesen und das verfolge ich als Ziel bei der bevorstehenden Modernisierung.

[Studie zum Bestand] Das denkmalgeschützte Haus, das schlicht, aber schick ist, soll so belassen werden. Mein Vorschlag wäre, in dem Foyer erst mal wieder Freiräume zu

schaffen und das Figurentheater und die Studiobühne hinten im Park anzubauen – mit etwas Abstand zum Bestand. Ein schlichter Würfel, in dem unten Sozialräume und oben Studiobühne und Figurentheater mit einem eigenen Zugang und Foyer geplant werden. Dann hat man vorne wieder Großzügigkeit und kann den Raum bespielen und hinten kann man anbauen. Es gibt schon Pläne, sie wurden Ende letzten Jahres von Fellendorf Architekten in Chemnitz entwickelt. Wir würden sie gerne umsetzen, stehen im Moment aber vor den stadtpolitischen Gegebenheiten. Diese Studie ist schnell entstanden, weil ich letzten Endes gesagt habe: Bevor wir ewig rumeiern, müssen wir wenigstens mal etwas vorlegen, damit die Leute sehen, was möglich wäre, wenn wir schon bauen.

AM: In der Presse wird bisher nur von der Ertüchtigung gesprochen, aber angesichts der Perspektive, dass es den Neubau an der Oper nicht geben wird, scheinen Ihre Überlegungen zur Erweiterung des Schauspielhauses sehr interessant.

RU: Wenn Sie mich da zitieren, werden die Stadtspitze und die Stadträte widersprechen, den das Projekt an der Oper ist nicht beerdigt, es ist nur bis 2035 plus verschoben – aber das kennen wir ja.

AM: Ja, tatsächlich hat das Schauspielhaus den Zustand einer Übergangslösung.

RU: Aber es ist gutes Schauspiel gemacht worden! Das hat auch was mit der Akzeptanz des Standorts und des Hauses zu tun. Für das Ensemble und für die Arbeit dort ist das Gefühl ganz wichtig: Das ist unser Haus. Sie werden kaum jemanden finden, weder in der Bühnentechnik noch im Ensemble, und wahrscheinlich auch nur wenige Besucher, die sagen: Wir brauchen ein neues Schauspielhaus. Sie sagen alle: Da muss mal etwas gemacht werden, damit es funktioniert. Der Ostflügel im Schauspielhaus wird nach der Corona-Pandemie nicht wieder Zuschauerraum werden können – wegen des zu schmalen Treppenhauses und des zu kleinen Foyers. Also man muss dort etwas tun und man muss einsehen, dass das Provisorium immer mitgeschleppt wurde. Das wollen wir nach so vielen Jahren nachholen.

AM: Wie kam es zu der Beauftragung von Fellendorf Architekten für die technische Modernisierung?

RU: Das Büro hat die Ausschreibung der Stadt für die Ertüchtigung für sich entschieden. Sie betreuen das Projekt

und waren von Anfang an der Meinung, dass, wenn es das neue Schauspielhaus nicht gibt, das Bestandshaus richtig geplant werden sollte. Das Haus liegt im Park und viele sagen, dass es weit ab vom Schuss ist. Aber jetzt wird die Johannesstadt gebaut, die dicht an das Zentrum reicht, und bis zum Park sind es dann nur noch ein paar Meter. In dem Zuge sollte man weiterdenken: Wie komme ich dort hin? Wie kann ich eine Buslinie vorbeiführen? Wo gibt es einen Parkplatz, den man auch nutzen kann?

AM: Bewerten Sie den Denkmalschutz für das Schauspielhaus als Herausforderung oder als Potenzial?

RU: Unabhängig davon, wie es mit dem Schauspiel weitergeht – ob es zu einer Ertüchtigung oder hoffentlich einer besseren Sanierung kommt – halte ich den Denkmalschutz des Schauspielhauses für gar kein Problem. Manchmal gibt es Situationen, bei denen man sagt: Denkmalschutz schön und gut, aber wenn es keiner mehr bezahlen kann, verfällt das Haus. Das ist hier nicht der Fall. Hier muss man keine Millionen versenken. Als wir die Debatte zu Neubau oder Sanierung des Schauspielhauses führten, gab es unterschiedliche Belange. Es gab andere Prämissen innerhalb der Stadtspitze und der Kunstspitze: Will man sich ein neues Denkmal setzen oder will man auf den Bestand setzen? Da gab es unterschiedliche Meinungen. Als dann der Denkmalschutz für das Haus publik wurde, hatte ich die Hoffnung, dass das Klarheit schaffen würde, aber das ist leider nicht eingetroffen. Der Prozess ist geprägt von der Finanzierung und das dominiert im Moment alles. Die Finanzen legen am Ende das Pensum der Sanierung fest und leider nicht andersherum.

AM: Hilft es Ihrer Argumentation für umfassendere Baumaßnahmen beim Schauspielhaus, dass Chemnitz Kulturhauptstadt 2025 wird?

RU: Bestimmt, das müsste eigentlich helfen, was denn sonst? Deswegen habe ich auch noch Hoffnung, dort eine vernünftige Planung umzusetzen. Es gibt ein festgelegtes Budget für diese – unter anderen Umständen – angedachte Ertüchtigung. Es gibt Vorschläge vom Theater an die Stadt beziehungsweise an das Hochbauamt, wie man einen Anbau und die Ertüchtigung verbinden könnte, obwohl man zunächst nur dieses begrenzte Budget hat. Insgesamt müsste die Stadt rund 30 Millionen für das Gesamtprojekt aufbringen. Mein Vorschlag geht von zwei Etappen aus: Wir konzentrieren uns zunächst auf das Bestandshaus und richten dort mit den bewilligten Mitteln die Große Bühne wie-

der ein. Der Theatersaal hier im Spinnbau wird zwar schön, aber er ist ohne Bühnenturm und ohne Maschinerie ausgestattet und sollte daher nicht für die Ewigkeit hierbleiben. Das Schauspiel soll 2025 wieder in sein Haus zurückziehen.

[Zwei Etappen] In dem ersten Bauabschnitt ignoriert man, dass das Figurentheater und die Studiobühne unbedingt in diesen Baukörper gepresst werden müssen, weil es dafür keine geeignete Gelegenheit gibt. Dann ergäben sich ein paar wenige Freiräume in dem Gebäude, so dass man in diesem ersten Schritt auch die Funktionsbereiche besser gestalten kann. Das sollte man mit dem begrenzten Budget hinbekommen. Man könnte das Foyer erst einmal leer denken und die Gastronomie und die Toiletten dort planen. Im zweiten Schritt würde für das Figurentheater und die Studiobühne ein Kubus angebaut werden. Beide dürfen etwas warten, weil sie hier im Spinnbau gute Bedingungen bekommen, jedenfalls deutlich bessere, als wenn sie wieder in dieses Haus gequetscht würden. Insofern könnte man für die aktuelle Situation eine Entscheidung treffen, bei der man mit etwas Plus oder Minus im begrenzten Budget bleibt und erst mal nur dieses Kernhaus mit der großen Bühne saniert und in der zweiten Etappe dann anbaut. Vielleicht fällt es auch der Politik leichter, dem zuzustimmen.

AM: Das kommt dem Aspekt der Foyernutzung mit Aufenthalt von unterschiedlichen Publika entgegen, der im Gespräch mit Gundula Hoffmann aufkam.

RU: Das ist wirklich eine Notdurft, die man da fabriziert hat – mit dem Glaskasten für die Zuschauer und dem Bühnenbereich mit angeschlossenem Lüftungsraum.

AM: Beim Baustellenrundgang im Spinnbau war zu sehen, was hier im letzten halben Jahr, seit der Unterzeichnung des Mietvertrags im Mai, bereits beachtlich entstanden ist. Ist der Eröffnungstermin im März einzuhalten?

RU: Die fünfte Etage haben Sie gesehen – da bin ich guter Dinge, dass sie bis zum Januar bezugsreif ist. Die Büroetage ist im Prinzip jetzt schon bezugsreif. Im Figurentheater, auch wenn wir in den schwarzen Räumen standen, ist gar nicht mehr so sehr viel zu tun, weil die Elektrik schon gemacht ist. Der große Saal ist das Sorgenkind, weil er aufgrund des Denkmalschutzes das Komplizierteste ist. Da die Endproben Mitte Februar losgehen sollen, denke ich, dass man das irgendwie schaffen muss. Ein großes Fragezeichen, das man relativ wenig steuern oder beschleunigen kann, ist die rechtzeitige Genehmigung und Abnahme. Aus-

gehend von der Absicht, eine Ausweich-Spielstätte zu bauen, hat sich das hier inzwischen von den Anforderungen durch Denkmalschutz, Hochhaus-Richtlinie und drei Veranstaltungsstätten zu einem komplexen Theaterbau entwickelt. Das letzte Bausteinchen war die Brandmeldeanlage zur Alarmierung der Feuerwehr und die automatische Ansage mit über 160 Lautsprechern in diesem ganzen Komplex.

AM: Wie kam es zur Entwicklung der Neubau-Entwürfe für das Schauspielhaus am Theaterplatz um 2015?

RU: Den Gedanken zum Theaterneubau gab es schon länger. Als die Oper 1992 eröffnet wurde, sollte das rückwärtige Technikgebäude um weitere Bauten ergänzt werden, doch es fehlte das Geld. Die Fundamente sind schon im Boden und es gibt auch noch das Modell für die Anbauten. Das Vorhaben liegt schon seit 1992 brach und ist nicht umgesetzt worden. Um es wieder zu befördern, gab es Gespräche zwischen dem Intendanten und dem Kulturbürgermeister. 2015 kam Frau Miedlich von der Technischen Universität Dresden wegen eines Studentenprojektes auf uns zu. Ich habe den Studenten das Technikgebäude gezeigt und erklärt, was auf dem Areal noch untergebracht werden sollte. Dazu haben die Studenten ihre Arbeiten gemacht. Die unterschiedlichsten Entwürfen haben wir sogar jetzt noch in Kisten verpackt. Da waren viele dabei, die mir sehr gut gefallen haben.

[Kulturquartier] Dann ist der Gedanke entwickelt worden, etwas zu bauen, und dazu gab es einen Stadtratsbeschluss: Es wurden fünf Millionen bewilligt für einen Anbau, in dem allerdings nur das Notwendigste für die Oper vorgesehen war. Das Hochbauamt bereitete eine Ausschreibung dazu vor. In der Zwischenzeit entwickelte sich der Gedanke eines *Kulturquartiers* und es gab eine Ausschreibung zur Vorbereitung einer Wettbewerbsausschreibung *Kulturquartier*, bei dem wiederum der Anbau eines vollständigen Theaterneubaus vorgesehen war. Den Zuschlag für diese Ausschreibung hat Drees und Sommer bekommen. Sie haben innerhalb einer Studie die Grundlage erarbeitet, um etwas ausschreiben zu können. Dafür habe ich alles angegeben und wir haben aufgezeichnet, was für das neue Schauspielhaus und die anderen Anbauten erforderlich ist. Das wurde bewertet von Daberto, einem renommierten Bühnentechnischen Planungsstudio in München. Da gab es einen Austausch, um meine Ideen und Vorschläge überprüfen zu lassen. Zunächst hat man geschätzt, dass das ganze Gebilde 50 Millionen kostet, aber ich habe gesagt, dass das noch nicht einmal die Kosten des Rohbaus sind. Als die Pla-

nungen fertig waren und die Frage nach den Kosten aufkam, handelte es sich um eine ganz andere Größenordnung: Da hätten die Baumaßnahmen etwa 250 Millionen gekostet – das entspricht so einem Projekt und ist gar nicht zu viel. Allerdings war es dann erst mal wieder vorbei mit dem Neubau. Wir haben den rechten Zeitpunkt verpasst, um das Projekt in der Stadtpolitik durchzusetzen. Dann wurde über die Ertüchtigung des Schauspielhauses debattiert und für mich wurde deutlich, dass das Riesenprojekt nicht kommt.

AM: Gab es neben der Finanzierungsfrage noch weitere Hintergründe für den Entscheidungswandel der Stadtpolitik?

RU: Die Stadt hat in Unkenntnis von Theaterprozessen gedacht: Wenn man das Schauspiel direkt an die Oper baut, bräuchte man nur noch das halbe Personal – das stimmt nicht. Die zwei Requisiteure, die im Schauspiel arbeiten, sind bereits überlastet, egal ob das Haus dort oder dort steht; es gibt ganz wenig Schnittmengen. Dann hat man irgendwann eingesehen, dass man nicht Personal einsparen kann, um damit den Bau zu finanzieren. Dann flossen weitere Standortdebatten ein, denn die Stadt hat Problemzonen, auch in der Innenstadt: leere Gebäude und freie Flächen. Insofern gab es viele mögliche Bauflächen. Es gab Überlegungen zur Fläche neben dem Tietz, die jetzt bebaut wird, und zur Uferstrandfläche neben der Deutschen Bank an der Chemnitz. Dann wurde eine Lücke hinter dem Karl-Marx-Kopf diskutiert, denn das Kopfgebäude steht leer und sollte abgerissen werden; dort sollte das Schauspielhaus zur Straße der Nationen gebaut werden, um die Straße wieder zu beleben. Man hatte sich von einem direkten Anbau an die Oper also schon getrennt. Der letzte Standort, der genauer besprochen wurde, befindet sich am Park neben der Oper, aber losgelöst in 100 oder 200 Meter Entfernung. Das neue Gebäude sollte sich mit dem Haupteingang zum Park und zur Universität orientieren. Wenn das Projekt 2035 mal wieder aufleben sollte, werden wir merken, wo es hin kommt. Im Laufe dieser Jahre habe ich begriffen, dass stadtpolitische Prozesse und unerwartete Ereignisse immer wieder etwas verschieben und beeinflussen.

AM: Welche Rolle haben Landes-, Stadt- und Kulturpolitik bei den Planungsprozessen?

RU: Es gibt zwei Staatstheater in Sachsen, die Semperoper und das Staatsschauspiel, deren Zuschüsse genauso hoch sind wie für alle anderen Theater – obwohl es eigentlich ein Kulturverteilungssystem gibt. Es gibt andere Bundesländer,

in denen in mehreren großen Zentren jeweils ein Staatstheater existiert und das Land mehr mitträgt als Sachsen über das Kulturraumgesetz. Wenn man merkt, dass das Neubau-Projekt in so weite Ferne rückt, dann muss man in die Offensive gehen und den Stadtrat überzeugen, dass das Thema Bestandsumbau nochmal zu überdenken ist. Es blieb in vielen Bereichen unausgesprochen. Ich habe es in der Zeitung gesagt, damit es ausgesprochen ist und noch mal auf die Tagesordnung muss; es muss überprüft werden, ob der Beschluss, der vor soundso vielen Jahren unter ganz anderen Rahmenbedingungen entstanden ist, noch haltbar ist. Wenn das ursprüngliche Ziel auf absehbare Zeit nicht erreicht wird, das Schauspielhaus inzwischen denkmalgeschützt ist und sich die Haushaltslage und Situation so grundlegend geändert haben, dann kann man doch nicht starr an dieser Beschlusslage festhalten. Da muss man auf den Stadtrat zugehen und sagen, dass der Beschluss überholt ist. Man muss die jetzigen Rahmenbedingungen darlegen, damit ein neuer Beschluss auf dieser Basis gefasst werden kann. Selbst wenn der Prozess etwas länger dauert – dafür haben wir ein Domizil, das etwas länger in Betrieb sein kann.

AM: Mit dem Spinnbau haben Sie sich vorausschauend etwas Luft verschafft?

RU: Das war die Absicht, dass man mal so viel Luft bekommt und zumindest das Schauspielhaus vernünftig bearbeiten kann.

AM: Vielen Dank für das Gespräch.

8 STADT UND THEATER: SITUATION UND PERSPEKTIVEN

8.1 Kultur- und Stadtentwicklung der letzten zehn Jahre

Für das Verständnis von Situation und Perspektive des Schauspielhauses sind einige Aspekte der kultur- und stadt-politischen Programme von Bedeutung, die hier für den Zeitraum der letzten zehn Jahre skizziert werden. Die jüngsten Entwicklungen der Großstadt korrespondieren mit der Chemnitz-Strategie, die eine gesamtheitliche Betrachtung unter Einbeziehung der Stadtgesellschaft anstrebt. Die 2018 beschlossene Entwicklung dieser Strategie versteht sich als Reflexion kommunaler Leitbilder und Maßnahmen für unterschiedliche Bereiche: Stadtplanung, Kultur, Wirtschaft, Bildung, Soziales. „Nach außen trägt die Chemnitz-Strategie das Profil und das Selbstverständnis der Stadt in die Öffentlichkeit. [...] Die Chemnitz-Strategie ist der Prozess zur Entwicklung eines gesamtstädtischen Leitbildes für unsere Stadt bis zum Jahr 2040.“¹ Sie soll Perspektiven von Verwaltung, Politik und Stadtgesellschaft zusammenführen und als Arbeitsinstrument für mittel- und langfristige Planungen dienen. Ein Selbstverständnis der Stadt wird auch über das Stadtmarketing und die Kommune profiliert. Hier erfolgte eine neue Akzentuierung mit der Kommunikationskampagne *Die Stadt bin ich* von 2014, die das Motto *Chemnitz – Stadt der Moderne* der früheren Imagekampagne von 2009 überlagerte.² Während mit dem Moderne-Motto die städtische Tradition von Kunst, Kultur und Innovation des frühen 20. Jahrhunderts aufgerufen wird, verweist der neue Slogan stärker auf die gegenwärtigen Potenziale und die Aktivitäten der Bürgerinnen und Bürger. Dies zeigt sich auch in der Portrait-Serie *Die Macherinnen und Macher der Woche*, die Persönlichkeiten aus Kultur, Wirtschaft, Gesellschaft und Sport mit ihren Projekten, Ideen und Arbeiten in unterschiedlichen Intervallen vorstellt und als offene und erweiterbare Folge auf Entwicklungen reagieren kann. Während zu Beginn der Serie regelmäßig die Frage nach einer erforderlichen Ermutigung der Chemnitzer:innen gestellt wurde, folgte bereits wenige Jahre später gezielt die Frage nach möglichen Potenzialen der Kulturhauptstadt Europas, für die seit 2016 die Vorbereitungs- und Bewerbungsphase begonnen hatte und die mit dem Zuschlag für Chemnitz 2020 auch als Stadtentwicklungsfaktor zunehmend thematisiert wurde.³ Den Serienauftakt machten Vertreterinnen und Vertreter aus der (Kreativ-)Wirtschaft sowie aus Kultur- und Wissenschafts-

institutionen wie den Museen und der Universität. Neben weiteren Position aus Gesellschaft und Sport wurden auch die Akteure von privaten, vereinsgetragenen oder soziokulturellen Kulturorten oder -initiativen, wie der Kuchwaldbühne und OFF-Bühne *Komplex*, dem *Begehungen Festival*, Klub Atomino, Haus Arthur, Fritz Theater und Weltecho, dargestellt. In den Portraits werden die Möglichkeiten zur Mitwirkung an der Stadtgestaltung hervorgehoben und die Persönlichkeiten „bekennen sich zu den guten Seiten ihrer Stadt und werden so Botschafter für ein starkes, lebenswertes Chemnitz“.⁴ Diese Kommunikationskampagne präsentiert das Engagement von kommunalen Institutionen sowie von privaten Initiativen und Akteuren und entwickelt ein komplexes Bild von Impulsen für großstädtisches Leben, Gemeinwohl und Kulturentwicklung in Chemnitz.

Kulturstrategie und Bewerbung zur Kulturhauptstadt Europas 2025

Vor dem Beschluss zur Entwicklung der Chemnitz-Strategie verfasste der städtische Kulturbetrieb 2016 bis 2018 – unter dem Titel *Kultur Raum geben* – die Kulturstrategie bis 2030. Sie steht in inhaltlicher Korrespondenz zur Chemnitz-Strategie als Fachkonzept für den Bereich Kultur und wurde in Fortschreibung des Kulturentwicklungsplans von 2004 in einem ergebnisoffenen Prozess unter Teilhabe verschiedener städtischer Kunst- und Kulturakteure entwickelt.⁵ Unter dem Motto *Kultur ist die Seele der Stadt* wurden Thesen zur kulturellen Integration bestimmt, die sich an eine pluralistische, vielfältige Stadtgesellschaft richten. Zugleich wird Kultur als Motor der Stadtentwicklung beschrieben; letzteres wird als kulturpolitische Aufgabe verstanden, so dass sich die Aspekte miteinander verknüpfen.⁶ Sechs Themenfelder werden als Schwerpunkte der kulturpolitischen Entwicklung bis 2030 identifiziert, wobei insbesondere die enge Verknüpfung von teilhabender Stadtgesellschaft, Kultur, Wirtschaft und Wissenschaft festzustellen ist. *Moderne(s) in Chemnitz* beschreibt den wechselseitigen Wissenstransfer von Kunst, Kultur und Wissenschaft als eine der produktivsten Quellen für eine gute gesellschaftliche und wirtschaftliche Entwicklung. Mit der Aufforderung *Gebt Raum!* wird für modernisierte Förderbedingungen plädiert, um glei-

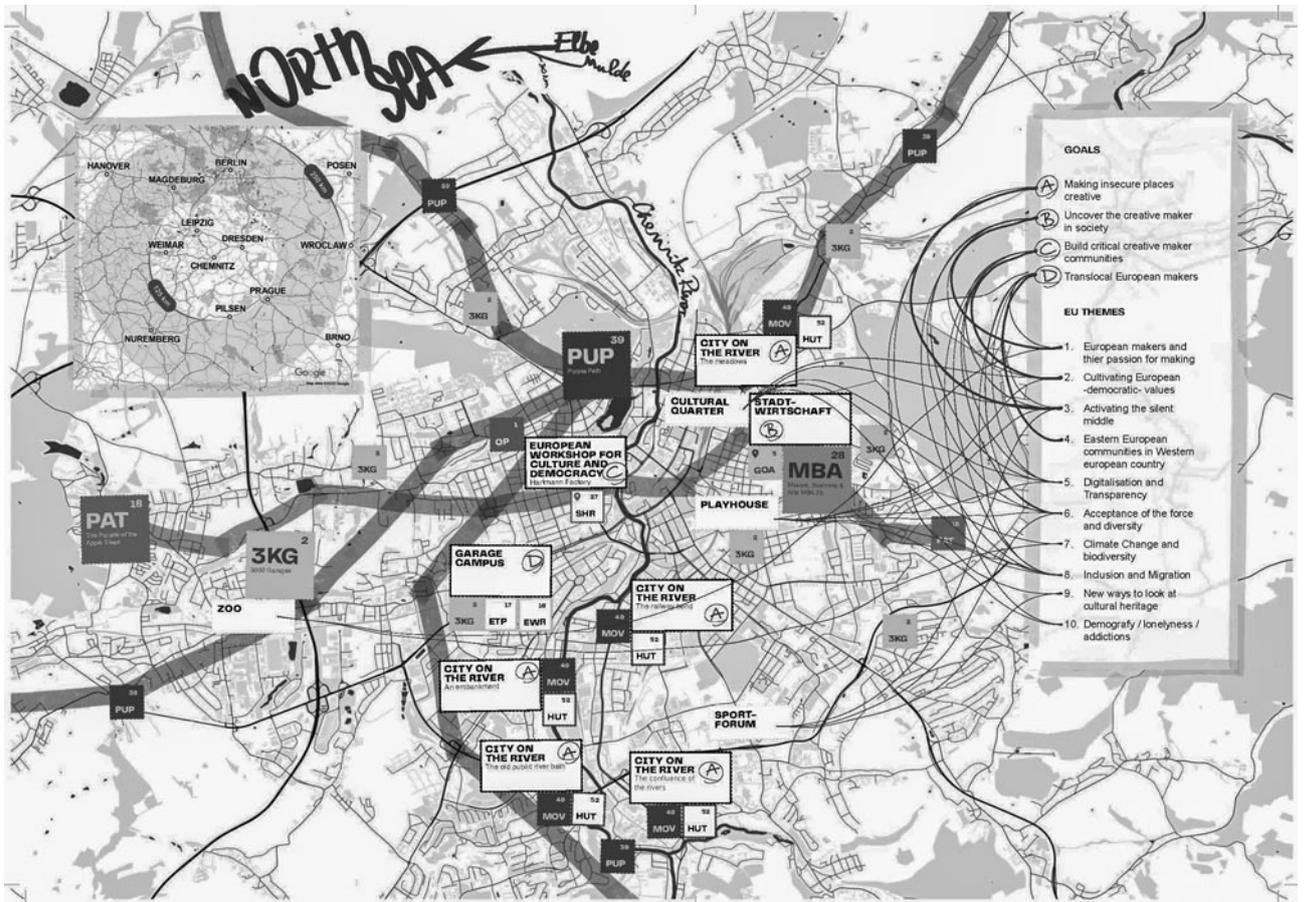
chermaßen kulturelle Versuche und Ansätze einzelner Akteure und Initiativen sowie etablierter Organisationen zu unterstützen. Angesichts der *IndustrieKultur* wird gefordert, dass Chemnitz sich weiter als Zentrum der sächsischen Industriekultur profilieren und als Modellstadt für innovative und nachhaltige Nutzungskonzepte ehemaliger Industriestandorte entwickeln soll. *Kultur- und Kreativwirtschaft als Impulsgeberin* ist zugleich ein Beitrag zur Attraktivitätssteigerung und Internationalisierung der Stadt, soll wirtschaftliches Wachstum fördern und Kreative aus der ganzen Welt nach Chemnitz bringen. Dies wird als Argument für den Zuzug und Verbleib junger Menschen angeführt, was angesichts des hohen Durchschnittsalters der Stadtbevölkerung (46,5 Jahre) wichtig ist. Das Angebot der *Kulturellen Bildung* soll weiter ausgebaut, generationenübergreifend organisiert und professionalisiert werden. Mit *Kulturkommunikation, Kulturmarketing, Internationaler Kooperation* sollen attraktive Außendarstellung und internationale Netzwerke gepflegt werden.

Die Konzeption der Kulturstrategie war Auftakt und Voraussetzung für die zeitgleich laufende Bewerbung zur Kulturhauptstadt Europas 2025. Die Stadtgesellschaft und die Politik hatten der Stadtverwaltung 2016 ihr Votum für die Bewerbungsinitiative gegeben. Seit 2017 stand Chemnitz als eine von acht deutschen Städten im Wettbewerb um den von der Europäischen Union vergebenen Titel. Die Stadt bewarb sich gezielt mit Teilhabeprojekten, die im Bid Book I *AUFbrüche. Opening Minds, Creating Spaces* skizziert sind. Partizipative Prozesse gehören zum Leitbild, um die Bürger:innen zur aktiven Gestaltung ihrer Stadt zu motivieren sowie Austausch und Dialog zu fördern, nicht zuletzt als Reaktion auf die Fragilität von Demokratie. Ende 2019 stand Chemnitz mit vier weiteren Bewerberstädten auf der Shortlist. Daraufhin entwickelte die Stadt das überzeugende Bid Book II *C the Unseen – European Makers of Democracy*, in dem der Problematik der rechtspopulistischen Aufmärsche 2018 mit Konzepten für eine stärker teilhabende Bürgerschaft offensiv begegnet wurde. Diese beiden Schriften wurden in dem mehrphasigen Bewerbungsprozess 2019 und 2020 im Austausch mit einem Programmrat verfasst, in dem verschiedenste Kunst- und Kulturakteur:innen vertreten waren. Die Bid Books stellen die geplanten Kunst- und Kulturprogramme und die vorhandene kulturelle Infrastruktur dar – ebenso wie eine Auswahl von Orten, die als Kulturräume umgestaltet werden sollen.⁷ Das Bid Book II präsentiert das Leitbild der Kulturhauptstadt und das künstlerische Programm mit den vier Flagship-Projekten *#3000Garagen, Purple Path, Parade der*

Apfelbäume und Makers, Business & Arts. Ergänzend dazu wurden mehrere Interventionsflächen von der Stadt qualifiziert – wie die Hartmannfabrik, Stadtwirtschaft und Stadt am Fluss –, deren Auswahl die Aufmerksamkeit vor allem auf die ungesehene Stadt und die unentdeckten Potenziale von brachliegenden Orten lenkt. Darüber hinaus ist auch das Schauspielhaus eine der Interventionsflächen und sollte ursprünglich bis 2025 wieder zur Verfügung stehen: „Die Renovierung des Schauspielhauses der Städtischen Theater Chemnitz bietet eine notwendige infrastrukturelle Ertüchtigung der städtischen Aufführungsorte für die Durchführung der Aktion Kulturhauptstadt Europas.“⁸

Die Interventionsflächen sind konzeptionell an die Kulturhauptstadt angebunden, jedoch als Investitionsmaßnahme planerisch und finanziell separat von der Stadtverwaltung zu entwickeln. Da sich die Bundesförderung für die Kulturhauptstadt auf operative Kosten beschränkt, sind für die baulichen Maßnahmen der Interventionsflächen Eigenmittel der Stadt und verschiedene Fördermittel zu nutzen: „Rund 30 Mio. Euro stehen für die Bauprojekte zur Verfügung. Zusätzlich rechnet die Stadt Chemnitz mit weiteren Mitteln aus Fachförderprogrammen für die Objekte in Höhe von rund 30 Mio. Euro. Dies ermöglicht voraussichtlich ein Investitionsvolumen von etwa 60 Mio. Euro.“⁹ Somit waren die erforderlichen Fördermittel mit dem Bund zu verhandeln und zugleich Europäische Förderprogramme zu nutzen. „Chemnitz 2025 sieht zudem in Europäischen Förderprogrammen ein starkes Instrument zur Vernetzung von Kulturakteuren und zur Steigerung des Innovationsgrades.“¹⁰

Ende Oktober 2020 fiel die Entscheidung zugunsten von Chemnitz als Europäische Kulturhauptstadt 2025. Für die Durchführung des Gesamtvorhabens wurden Organisationsstrukturen geschaffen, um die beteiligten Stellen der Stadtpolitik und -verwaltung zu koordinieren und die Vernetzung mit der neugegründeten Kulturhauptstadt GmbH herzustellen. Neben dem Koordinierungsstab, geleitet vom Kulturbetrieb-Leiter Ferenc Csák, und der Stabsstelle, beide im Geschäftsbereich des Oberbürgermeisters, sind das Dezernat 6 Stadtentwicklung und Bau sowie die Chemnitzer Wirtschaftsförderungs- und Entwicklungsgesellschaft mbH (CWE) und die Tourismusverbände der Region eingebunden. Für die weitere Programmgestaltung und -durchführung wurde die Kulturhauptstadt Europas Chemnitz 2025 GmbH im April 2021 gegründet und zunächst mit dem Intendanten der Städtischen Theater Christoph Dittrich als kommissarischem Geschäftsführer besetzt, bis



143 Kulturhauptstadt Europa Chemnitz 2025, Übersichtsplan mit Flagship-Projekten #3000Garagen, Purple Path, Parade der Apfelbäume und Makers, Business & Arts und den Interventionsflächen wie Playhouse/Schauspielhaus aus dem Bid Book II: *C the Unseen – European Makers of Democracy*, 2020

im Dezember 2021 Stefan Schmidtke als Geschäftsführer des Programms und etwas später Andrea Pier als Kaufmännische Geschäftsführerin berufen wurden.

Der Kulturhauptstadt-Status geht einher mit der Verpflichtung, auch für die Zeit nach 2025 ein nachhaltiges Konzept vorzulegen, um die kultur- und stadtplanerischen Entwicklungsstrategien weiter zu verfolgen. Eine Aufgabe des Koordinierungsstabes besteht darin, die kulturelle Legacy über das Titeljahr 2025 hinaus nachhaltig zu sichern. Die Wechselwirkungen von Kulturhauptstadt und Theaterleben in der Stadt wird im Kapitel 8.4 und im Gespräch mit Stefan Schmidtke behandelt.

Stadtentwicklung Theaterquartier: *SEKo Chemnitz 2020 und INSEK Chemnitz 2035*

Mit dem Beschluss zur Entwicklung der Chemnitz-Strategie sollten ein gesamtstädtisches Leitbild und eine Perspektive für die nächsten 15 Jahre im Rahmen partizipativer Verfahren entstehen. Seit 2019 wurden dazu Workshops und Fachdialoge mit Bürger:innen und Fachleuten durchgeführt. Die verwaltungsinternen Konzepte für zukünftige Stadtentwicklungsprozesse und -projekte wurden mit den Interessen und Bedürfnissen der Stadtbewohner:innen abgeglichen, um im Sinne einer Selbstverpflichtung aller Beteiligten eine abgestimmte Zukunftsvision für Chemnitz verfolgen zu können. Das hieraus abgeleitete *Integrierte Stadtentwicklungskonzept INSEK Chemnitz 2035* wurde im Frühjahr 2024 vom Stadtrat beschlossen. Es soll Impulse aus der Kulturhauptstadt für eine nachhaltige Transformation nutzen, für die Verwaltung zur fachübergreifenden Handlungsgrundlage und Basis für die Akquisition von Förder- und Finanzmitteln sowie zum Vermittlungsinstrument in der Politik und Stadtgesellschaft werden. Die Ausgangslage für das *INSEK Chemnitz 2035* war das Stadtentwicklungskonzept *SEKo Chemnitz 2020*.

Ein wichtiger Aspekt des früheren *SEKo 2020* aus dem Jahr 2009 war die Stärkung des Stadtzentrums als neue Mitte und kultureller Anker durch die „Ansiedlungen und möglichen Verlagerungen von regionalen und stadtbedeutsamen Kulturangeboten“. ¹¹ Das historische Ensemble am Theaterplatz gehört zu den stadträumlichen Schwerpunkten, dessen Qualitäten bewahrt und weiterentwickelt werden sollten. Für diesen Bereich wurde in dem *Gutachterverfahren zur Weiterentwicklung der Innenstadt im Umfeld der Bahnhofstraße und Brückenstraße 2015* – unter der Bezeichnung Theaterquartier – eine städtebauliche Konzep-

tion zur Verdichtung des Quartiers zwischen Stadtzentrum und Theaterplatz erstellt. Im Herbst 2016 wurde ein Aufstellungsbeschluss für den Bebauungsplan Theaterquartier gefasst. Die Grundlage sollte ein städtebaulicher Rahmenplan bilden, der die wesentlichen räumlichen und funktionalen Anforderungen aufzeigen sollte. Mit der Planungsstudie *Städtebaulicher Rahmenplan Theaterquartier Chemnitz* beauftragte die Stadt das Planungsbüro Alber Speer + Partner. Die Inhalte verschiedener, in den Vorjahren erstellter Planungsstudien sollten kritisch überprüft und in einem Strukturkonzept zusammengeführt werden. Das Theaterquartier-Areal hatte zwei Planungsschwerpunkte: ein neues Justiz- und Behördenzentrum an der Brückenstraße und ein neues *Kulturquartier* am Theaterplatz. ¹² Die Planungen zum *Kulturquartier* von 2016 bis 2018 werden im Kontext des nachfolgenden Kapitels 8.2 ausführlicher dargestellt, da sie für die Städtischen Theater besondere Relevanz haben.

Fünf Jahre nach dieser Planungsstudie soll der Rahmenplan Innenstadt nunmehr bis Ende 2024 im Kontext des *INSEK Chemnitz 2035* abgestimmt werden, um „wesentliche Handlungsbausteine für eine nachhaltige Belegung und krisenfeste Stärkung der Innenstadt“ zu definieren. ¹³ Mit dem *INSEK* verbinden sich verschiedene Zukunftsaufgaben. An erster Stelle wird *Mein Chemnitz, unsere Mitte – Gemeinsam das Zentrum zur Mitte machen* angeführt – mit Zielstellungen wie der Schaffung von Begegnungsmöglichkeiten für alle Generationen, der Sichtbarmachung der vielfältigen Kulturlandschaft, dem Erhalt identitätsprägender Gebäude und der Aufwertung der Innenstadt als Tourismusstandort. Eine Maßnahme wird die Neuaufstellung des Rahmenplans Innenstadt sein, wobei sich inzwischen herausgestellt hat, dass die Entwicklung des *Kulturquartiers* als langfristiges Ziel zurückgestellt wird. Eine weitere Zukunftsaufgabe, *Chemnitzer Tradition mit Zukunft*, widmet sich Alt-Industriestandorten, die multifunktionale Stadträume werden sollen. Damit wird auch das ehemalige Industriequartier Altchemnitz angesprochen, in dem sich seit 2021/22 die Interimsspielstätte für Schauspiel und Figurentheater befindet; dies wird im Kapitel 8.3 ausgeführt. Das *INSEK* stellt die Relevanz der Kulturhauptstadt für die zukünftige Stadtentwicklung deutlich heraus: „Für die Stadtentwicklung schafft es einen ‚Ausnahmestand auf Zeit‘, der beflügelt, neue Spielräume schafft, Prioritäten ermöglicht und Unterstützung auch für die größeren Aufgaben generiert.“ ¹⁴

8.2 Städtische Theater: Konzeptionen und Entwicklungen seit 2013

Die Situation der Städtischen Theater Chemnitz wurde mit Beginn der neuen Intendanz von Christoph Dittrich 2013 neu betrachtet: Theaterkonzepte wurden im Kontext von Kulturstrategie, Stadtentwicklungskonzepten und Kulturhauptstadt erstellt und verhandelt. Vor diesem Hintergrund wurden in den letzten zehn Jahren auch Debatten um das Schauspielhaus geführt und es entstanden verschiedene Theaterkonzeptionen: Zukunftstarifvertrag 2016–2018, neues *Kulturquartier* im Kontext der Planungsstudie zum Theaterquartier 2016–2018, Studienprojekte 2015–2019, Konzeptionen zur Ertüchtigung und Modernisierung des Schauspielhaus-Bestands seit 2019 sowie die Interimsspielstätte im Spinnbau Altchemnitz seit 2021.

Verhandlung des Zukunftstarifvertrags 2016–2018

Der Intendant der Städtischen Theater Christoph Dittrich vertrat den Vorschlag für ein neues *Kulturquartier* mit baulich-räumlicher Konzentration der beiden Theater-Spielstätten sowie der Theater-Abteilungen und -Werkstätten im unmittelbaren Umfeld der Oper am Theaterplatz. Diese Perspektive formulierte er 2016 in der *Konzeption zur Entwicklung der Städtischen Theater Chemnitz gGmbH ab dem Jahr 2019*, die im Rahmen der Verhandlungen zu neuen Haustarifverträgen entstand. Ein spezifischer, hausinterner Zukunftstarifvertrag sollte zur Ko-Finanzierung der Baumaßnahme *Kulturquartier* vereinbart werden, so dass ein anteiliger Gehaltsverzicht und eine anteilige Finanzierung der räumlich-funktionalen Verbesserungen der Theaterarbeit verknüpft wurden. Angesichts des geplanten Zukunftstarifvertrages wurde das *Investmodell Kulturquartier – Probenkomplex und Bühnen am Opernhaus mit solidarischem Gehaltsverzicht der Mitarbeiter* vorgestellt, wobei die Stadt sich als Gesellschafterin im Sinne eines Solidargedankens bereit erklären sollte

*Investitionen zur Optimierung und Verlagerung von Spielstätten zu tätigen, die sowohl eine Optimierung der Abläufe der STC gGmbH als auch des Arbeitsumfelds ermöglichen. Weitere Vorteile dieser Variante sind eine längere Planungssicherheit und die Vermeidung künstlerischer Einschnitte gegenüber dem Status quo. Hinzu kommt ein städtebaulicher Aspekt. Durch die Schaffung eines Kulturquartiers in der Innenstadt wird die Attraktivität der Stadt erhöht.*¹⁵

Damit wurde auf die dringend erforderlichen Verbesserungen der Theaterhäuser reagiert, die seit vielen Jahren auf Sanierung und Modernisierung zur Sicherung beziehungsweise Verbesserung der Arbeitsbedingungen angewiesen sind. Unmittelbarer Hintergrund waren die unzulänglichen räumlichen Gegebenheiten wie die im Stadtgebiet verteilten Theaterbereichs-Standorte, deren auslaufende Mietverträge und der Sanierungsbedarf der Immobilien, insbesondere des Schauspielhauses.

*Hierbei sind erhebliche Verschleißerscheinungen und altersbedingt deutliche Abnutzungsmängel festgestellt worden, die unabhängig von einer langfristigen Standortentscheidung zum Schauspielhaus kurzfristig instand zu setzen sind, um die Sicherheit und den Spielbetrieb aufrecht zu erhalten. [...] Unter Wertung der o. g. erheblichen finanziellen Belastungen zur Aufrechterhaltung des Spielbetriebes im Schauspielhaus und unter Berücksichtigung der derzeitigen örtlichen Distanz erscheint die Errichtung eines neuen Schauspielhauses in der Innenstadt und Nähe zum Theaterplatz als sinnvolle Variante.*¹⁶

Für die Finanzierung des neuen *Kulturquartiers* mit baulicher Umsetzung des Raumprogramms für Schauspielhaus, Studiobühne, Probephöhne für Musiktheater und Schauspiel, Orchesterproberaum und Kostümwerkstatt mit Fundus, Magazinräume, Verwaltung, Proberaum für Ballett und Figurentheater wurde ein – angesichts des umfangreichen Vorhabens – knapper Betrag von 51 Millionen Euro angenommen, von dem 14 Millionen Euro durch den solidarischen Gehaltsverzicht der Mitarbeiter aufgebracht werden sollten.¹⁷

Die über die Stadt verteilten Aufführungs- und Arbeits-Orte der Städtischen Theater waren historisch gewachsen, stellten jedoch für die Effektivität der Arbeit ein Hindernis dar. Mit einer Konzentration am Theaterplatz sollten Optimierungen gegenüber dem bisherigen Zustand und eine stärkere Belebung des Theaterplatzes erreicht werden. Mit der Vision zum *Kulturquartier* waren auch Erwartungen an künstlerische Auswirkungen verbunden – beispielsweise die gesteigerte Präsenz der Theater in der Stadt und ihre überregionale Ausstrahlung. Dabei sollte das Theater, analog zu Entwicklungen in anderen Städten, zum Treffpunkt und Angebotsort auch jenseits der Vorstellungen werden.



144 Opernhaus Chemnitz, *Rekonstruktion* 1988–1992, Architektenkollektiv Günter Hauptmann, Jochen Krüger und Karl-Heinz Barth, Zustand 2023

Die Vision orientierte bereits auf das Jahr 2025, auch wenn die Kulturhauptstadt noch nicht explizit erwähnt wurde.¹⁸

Das Chemnitzer Modell des Zukunftstarifvertrags mit der Verknüpfung von solidarischem Gehaltsverzicht zur anteiligen Finanzierung einer Verbesserung der Theaterarbeit war kein singulärer Fall in Sachsen, denn die Staatsoperette Dresden hatten zuvor positive Erfahrungen mit einem vergleichbaren Verfahren gemacht. Die Dresdener Theaterleute hatten aufgrund der unzulänglichen Raumsituation ihrer Spielstätte, Proben- und Funktionsräume 2009 einen Haustarifvertrag abgeschlossen, der an die Errichtung eines Theaterneubaus gekoppelt war. Auf dieser Basis wurde Mitte 2016, nach einem mehrjährigen Prozess, der Neu- und Umbau des Doppeltheaters für Staatsoperette und Theater Junge Generation auf dem Areal Kraftwerk fertiggestellt.¹⁹ Möglicherweise war dieses erfolgreiche Modell ein Vorbild, als in Chemnitz ein Zukunftstarifvertrag 2016 in Erwägung gezogen wurde. Der Intendant wurde beauftragt, Verhandlungen mit den Gewerkschaften als Vertretungen der Beschäftigten zu führen. Letztlich wurde kein weiterer Haustarifvertrag vereinbart, weil das Sächsische Staatsministerium für Wissenschaft und Kunst 2018 ankündigte, den kommunalen Theatern und Orchestern im Freistaat ab 2019 zusätzliche Mittel für eine bessere Bezahlung der Beschäftigten zur Verfügung zu stellen.²⁰ Angesichts der Einführung eines Flächentarifvertrages für die Theater musste dementsprechend eine neue *Konzeption zur Entwicklung der Städtischen Theater Chemnitz gGmbH 2019 bis 2022* vorgelegt werden, wobei das Zukunftstarifvertrag-abhängige *Kulturquartier* nicht mehr enthalten war.²¹

Neues Kulturquartier in der Planungsstudie Rahmenplan Theaterquartier 2016–2018

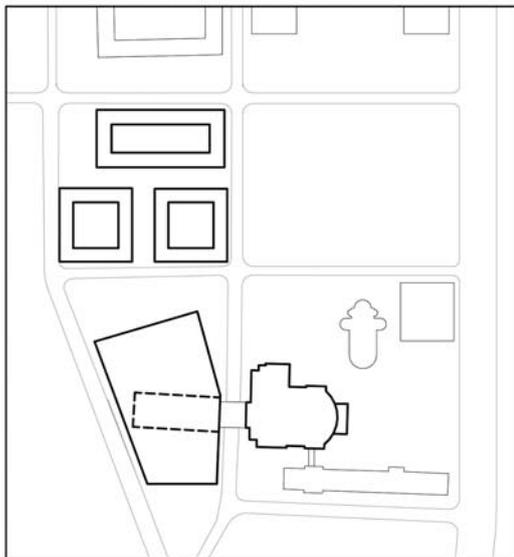
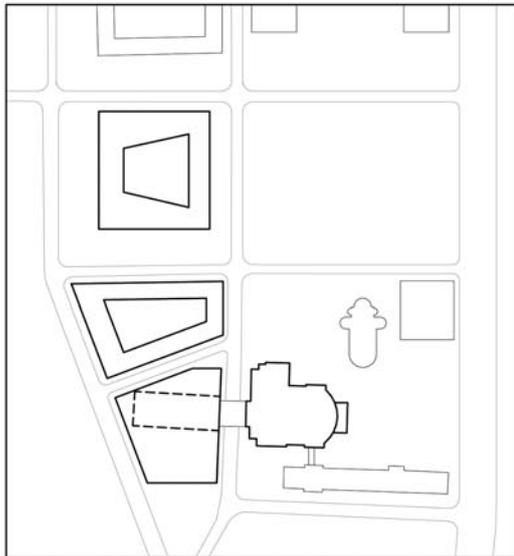
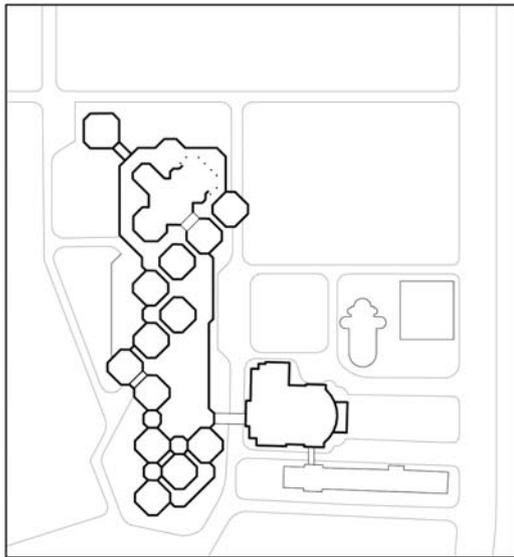
In der Zwischenzeit waren bereits Planungsstudien für das *Kulturquartier* entstanden, mit dem ein 1992 unvollendet gebliebener Bauabschnitt für die Ergänzung des Funktionsbaus an der Oper durch Probebühnen und Werkstätten aufgegriffen wurde. Zugleich wurde an die Studien für den Theater-Neubau der 1970er-Jahre angeknüpft, da hier ein neues Schauspielhaus entstehen und das Bestandhaus als Kinder- und Jugendtheater weiter genutzt werden sollte – diese Planungskontinuität wurde allerdings nicht explizit formuliert.

Die *Kulturquartier*-Vision stand in dem größeren städtebaulichen Planungskontext zur Neuordnung eines Theaterquartiers. In der Planungsstudie *Städtebaulicher Rahmenplan*

Theaterquartier Chemnitz vom Planungsbüro Albert Speer + Partner wurden zwei Entwicklungsszenarien für die Konzentration der Städtischen Theater in dem neu geplanten *Kulturquartier* verfolgt. Eine Variante sah einen ausgedehnten Anbau-Komplex am bestehenden Funktionsbau der Oper vor: Dabei war das Schauspielhaus nördlich in Richtung Petrikirche und Schillerplatz orientiert und an der südlichen Bestandsseite war der Anbau für Probebühnen und Werkstätten platziert. Eine zweite Variante war durch einen markanten Solitärbau für das Schauspielhaus am Schillerplatz geprägt, während Probebühnen und Werkstätten, wie in der ersten Variante, auf der südlichen Seite des Funktionsbaus konzipiert waren. Eine begleitend dazu erstellte Machbarkeitsstudie des Planungsbüros Drees & Sommer sollte nachweisen, dass der vorgeschlagene Standort Schillerplatz für einen Theaterneubau geeignet sei. Die Solitär-Variante wurde von den Planer:innen bevorzugt, weil sie ein repräsentatives Schauspielhaus ermöglichte, das mit seiner Ausrichtung zum Schillerplatz besondere städtebauliche Präsenz hätte und zwischen Theaterplatz und Universitätsbibliothek eine markante Setzung darstellte. Das Planungsbüro Drees & Sommer hatte den Raumbedarf als Planungsgrundlage für die Machbarkeitsstudie in Abstimmung mit Raj Ullrich, dem Technischen Direktor der Städtischen Theater, zusammengestellt:

Dafür habe ich alles angegeben und wir haben aufgezeichnet, was für das neue Schauspielhaus und die anderen Anbauten erforderlich ist. Das wurde bewertet von Daberto, einem renommierten bühnentechnischen Planungsstudio in München. Da gab es einen Austausch, um meine Ideen und Vorschläge überprüfen zu lassen. Zunächst hat man geschätzt, dass das ganze Gebilde 50 Millionen kostet, aber ich habe gesagt, dass das noch nicht einmal die Kosten des Rohbaus sind. Als die Planungen fertig waren und die Frage nach den Kosten aufkam, handelte es sich um eine ganz andere Größenordnung: Da hätten die Baumaßnahmen etwa 250 Millionen gekostet – das entspricht so einem Projekt und ist gar nicht zu viel. Allerdings war es dann erst mal wieder vorbei mit dem Neubau.²²

Bei einer Präsentation im Aufsichtsrat der Theater 2018 wurde das Vorhaben Schauspielhaus-Neubau in Frage gestellt: Oberbürgermeisterin Barbara Ludwig habe „verkündet, dass zwar das Funktionsgebäude mit Probebühne, Kostümfundus und Werkstätten gebaut werden soll, das Projekt für ein neues Schauspielhaus direkt nebenan soll es vorerst aber nicht geben.“²³ Die Investition eines dreistel-



ligen Millionenbetrags für den Kultur-Neubau war zu diesem Zeitpunkt nicht vermittelbar; als weiteres Problem stellte sich der erforderliche Abbruch von Wohnbauten zwischen Theaterplatz, Mühlenstraße und Schillerplatz dar. Daher wurde von dem Neubau für das Schauspielhaus Abstand genommen. Unabhängig davon wurde die Planungsstudie *Rahmenplan Theaterquartier* im Sommer 2019 der Öffentlichkeit vorgestellt und Baubürgermeister Michael Stötzer erklärte, dass sie weit in die Zukunft der nächsten 30 Jahre gerichtet sei und letztlich eine Debatte entstehen solle, um die geeignete Variante für die Neugestaltung der Innenstadt zu finden.²⁴ Eine Bebauung sollte zunächst mit dem Erweiterungsbau für Probebühnen und Werkstätten auf den Freiflächen hinter dem Opernhaus beginnen. Weitere Bebauungen sollten schrittweise erfolgen und zuletzt dort, wo ein Abbruch nötig sei. In den Beteiligungs- und Abstimmungsprozessen zur Chemnitz-Strategie seit 2019 stellte sich heraus, dass die Stadt keine neuen Kulturbauten priorisiert und das Vorhaben *Kulturquartier* bis auf Weiteres zurückgestellt wird. Insofern ist es auch in dem im Frühjahr 2024 beschlossenen *INSEK Chemnitz 2035* nicht enthalten.²⁵

Chemnitzer Theater in Studienprojekten 2015–2019

Über die beauftragte Studie von Albert Speer + Partner hinaus wurde das *Kulturquartier* zwischen 2015 und 2019 in Entwurfsstudien von Architekturfakultäten an sächsischen Hochschulen aufgegriffen. Zwei verschiedene Entwurfsprogramme wurden dabei verfolgt: die Erweiterung des Opernhauses mit Probebühnen und Werkstätten und der Neubau des Schauspielhauses mit Probebühnen und Funktionsräumen. 2015 widmeten sich Professor Gerald Staib und seine wissenschaftliche Mitarbeiterin Sabine Miedlich von der TU Dresden dem Entwurf zur Erweiterung des Opernhauses mit einem Probebühnenbau in Ergänzung des rückwärtigen Funktionsbaus. Zu dieser am unmittelbaren Bedarf der Städtischen Theater orientierten Aufgabenstellung fand ein Austausch mit Raj Ullrich und ein Workshop in Chemnitz statt: „Ich habe den Studenten das Technikgebäude gezeigt und erklärt, was auf dem Areal

145 Studien zur Erweiterung des Opernhauses mit Theater-Neubauten, schematische Darstellungen: 1. Studie des Instituts für Technologie kultureller Einrichtungen, Klaus Wever, 1974 sowie 2. + 3. Studie Kulturquartier von Albert Speer + Partner in zwei Varianten, 2018

noch untergebracht werden sollte. Dazu haben die Studenten ihre Arbeiten gemacht. Die unterschiedlichsten Entwürfe haben wir sogar jetzt noch in Kisten verpackt. Da waren viele dabei, die mir sehr gut gefallen haben.“²⁶

Als 2018 die Tagespresse über das erste Bürgerforum zur Planungsstudie und *Kulturquartier* berichtete, wurden weitere Lehrstühle und Architekturfakultäten auf das Thema aufmerksam. Die Professoren Ansgar und Benedikt Schulz und ihre wissenschaftliche Mitarbeiterin Taina Puyn von der TU Dresden verfolgten im Wintersemester 2018/2019 den Entwurf für ein neues Schauspielhaus am Schillerplatz. Allerdings kam es hierbei nicht mehr zum Austausch mit Theatervertretern, denn angesichts der sich abzeichnenden Zurückstellung des *Kulturquartiers* wollten sich offensichtlich weder die Städtischen Theater noch die Stadtverwaltung zur Thematik äußern. Zeitgleich verfasste Christoph Weigel aus Chemnitz seine Masterarbeit an der HTWK Leipzig, in der das Schauspielhaus als Anbau an das Opernhaus konzipiert wurde; anschließend präsentierte er seinen Entwurf im Ausstellungsraum *Chemnitz Open Space*. Diese 2018 bis 2019 entwickelten Studienarbeiten wurden in Chemnitz aufgrund der stadtpolitischen Situation vor Ort kaum zur Kenntnis genommen; unabhängig davon wurden sie als Impulse für den Theaterdiskurs in Fachmedien besprochen.²⁷

Ertüchtigungsbeschluss, Denkmalschutz und Plädoyer für das Schauspielhaus 2018

In der 2018 aktualisierten *Konzeption der Städtischen Theater Chemnitz gGmbH zur Entwicklung des Theaters von 2019 bis 2022* hatte sich der Handlungsschwerpunkt von dem Bau eines *Kulturquartiers* zu Programmangeboten für die Kulturhauptstadt verlagert: „Die Bewerbung der Stadt Chemnitz um den Titel der Europäischen Kulturhauptstadt 2025 hat neben der europäischen Wahrnehmung eine Stärkung der Breitenwirkung der Kultur und Ihrer motivierenden Kraft in der Stadt zum Inhalt. Dem Theater kommt in diesem Zusammenhang eine bedeutende Rolle in der Neu- und Weiterentwicklung moderner Angebote zu.“²⁸ Hierzu gehören Festivals (Kapitel 5.1), repertoirebegleitende *Theater Extra*-Angebote (Kapitel 6.3) und spezifische Inszenierungen im Kulturhauptstadt-Jahr (Kapitel 8.4). Darüber hinaus sind die Städtischen Theater bereits im Bid Book I mit dem Schauspielhaus, das ursprünglich als städtischer Aufführungsort 2025 wieder zur Verfügung stehen sollte, als eine der Interventionsflächen vertreten.²⁹

Bereits 2016 war in der ersten Konzeption der Städtischen Theater auf den Bedarf baulicher Maßnahmen verwiesen worden: „Das derzeitige Schauspielhaus ist ein noch andauerndes Nachkriegsprovisorium, das zwar beim Publikum beliebt ist, aber bau- und brandschutztechnische Probleme birgt.“³⁰ Maßnahmen zur Gewährung der Sicherheit und Aufrechterhaltung des Spielbetriebes wurden für eine kürzere Dauer vorgeschlagen, da parallel das Neubauvorhaben verfolgt wurde. 2018 kam es im Stadtrat zum Grundsatzentscheid für die Ertüchtigung des Schauspielhauses, nachdem ein Chemnitzer Ingenieurbüro Voruntersuchungen der Bausubstanz zur Bewertung von Bauschäden, Aufarbeitung von gesetzlichen Auflagen und Umsetzung des Brandschutzkonzeptes durchgeführt und dazu einen finanziellen Aufwand von rund fünf Millionen Euro ermittelt hatte. „Ziel ist es, das Schauspielhaus damit im Bestand für die nächsten Jahre ordnungsgemäß weiter nutzen und betreiben zu können.“³¹ Ende 2019 erfolgte die Beauftragung der Chemnitzer Planungsbüros Fellendorf und C&E Consulting und Engineering über ein VgV-Verfahren (Vergabeverfahren gemäß Vergabeverordnung für die öffentliche Auftragsvergabe) für die Planung dieser Ertüchtigungsmaßnahmen bis 2023.

Etwa zeitgleich mit dem Ertüchtigungsbeschluss hatte das Landesamt für Denkmalpflege Sachsen ein öffentliches Erhaltungsinteresse für das von Rudolf Weißer konzipierte Schauspielhaus bekundet, da es „baugeschichtlich, ortsgeschichtlich und künstlerisch von Bedeutung“ ist.³² Dies wurde 2018 verbindlich mit dem Eintrag in die Denkmalliste dokumentiert. Der Theaterbau besitze „Seltenheitswert, da sich keine vergleichbaren Theaterbauten aus der Zeit der DDR in einer entsprechenden Originalität erhalten haben. Als Wirkungsstätte für politisches Theater besitzt es einen spezifischen Erinnerungswert für die Stadt Chemnitz und somit ortsgeschichtliche Bedeutung.“³³ Der Denkmalschutz für das Haus unterstützte die Argumentation für eine nachhaltige Nutzungsperspektive. „Manchmal gibt es Situationen, bei denen man sagt: Denkmalschutz schön und gut, aber wenn es keiner mehr bezahlen kann, verfällt das Haus. Das ist hier nicht der Fall. Hier muss man keine Millionen versenken“, erklärt Raj Ullrich.³⁴ „Als dann der Denkmalschutz für das Haus publik wurde, hatte ich die Hoffnung, dass das Klarheit schaffen würde, aber das ist leider nicht eingetroffen. Der Prozess ist geprägt von der Finanzierung und das dominiert im Moment alles.“³⁵

Carsten Knödler plädierte für den Erhalt und die zukünftige Nutzung des Schauspielhauses, „weil wir diesen Standort

und diese Bühne mit ihrer Geschichte nur ungern aufgeben möchten. Es macht Spaß hier zu inszenieren, das sagen auch alle Gast-Regisseure und -Regisseurinnen. [...] Ja, man kann hier gut Theater machen. Ein Neubau ist eher ein Thema für die Stadtbelebung und Stadtarchitektur.“³⁶ Die Planung zur Modernisierung des Theaterhauses befürwortet Knödler: „Das würde diesen Ort, der inzwischen denkmalgeschützt ist, sehr aufwerten und für uns gute Bedingungen schaffen. Auf Dauer muss etwas geschehen, wenn es jetzt nicht passiert, wird es in fünf oder sieben Jahren passieren müssen.“³⁷ Raj Ullrich erklärt, dass Erhalt und Umbau des Schauspielhauses von Seiten der Theaterleute nachdrücklich befürwortet wird:

Für das Ensemble und für die Arbeit dort ist das Gefühl ganz wichtig: Das ist unser Haus. Sie werden kaum jemanden finden, weder in der Bühnentechnik noch im Ensemble, und wahrscheinlich auch nur wenige Besucher, die sagen: Wir brauchen ein neues Schauspielhaus. Sie sagen alle: Da muss mal etwas gemacht werden, damit es funktioniert. [...] Also man muss dort etwas tun und man muss einsehen, dass das Provisorium immer mitgeschleppt wurde. Das wollen wir nach so vielen Jahren nachholen.“³⁸

Konzepte zur Sanierung und Modernisierung des Schauspielhauses seit 2021

Während mit der rein technischen Ertüchtigung eine Nutzungsdauer von nur fünf Jahren verbunden war, erweiterte sich die geplante Nutzungszeit des Schauspielhauses im weiteren Verlauf sukzessive auf 20 bis 25 Jahre, zugunsten einer nachhaltigen Konzeption.³⁹ Damit einhergehend veränderten sich der Umfang der Baumaßnahmen, die Höhe der Baukosten sowie die Planungs- und Bauzeit.

Nach der Beauftragung der Planungsbüros Fellendorf und C&E Consulting und Engineering als Generalplaner erfolgten 2020 erforderliche Bestandsermittlungen aufgrund mangelnder Bauunterlagen zum Schauspielhaus.⁴⁰ Zugleich erklärten die Planer, dass die entsprechend dem Grundsatzentscheid geplanten Maßnahmen lediglich darauf ausgerichtet seien, „den Spielbetrieb des Schauspielhauses für eine weitere Nutzungsdauer von ca. 5 Jahren zu sichern. Insofern ist es ausgesprochen wichtig, zeitnah das weitere Vorgehen bzgl. des Theaterkonzepts und die Zukunft des Schauspielhauses zu planen und Entscheidungen zu treffen.“⁴¹ Damit wurde eine umfassendere Sanierung und Modernisierung angesprochen, die über eine kurzfris-

tige, rein technische Ertüchtigung des Schauspielhauses hinausging, um ein nachhaltiges Konzept verfolgen zu können. In enger Abstimmung mit dem Technischen Direktor Ullrich erstellte das Architekturbüro Fellendorf Anfang 2021 erste Konzeptstudien zur umfassenderen Sanierung und Modernisierung des Schauspielhauses. Dabei wurde der Bedarf einer Kleinen Bühne im Haus bestätigt, ihre bisherige baulich-räumliche Umsetzung im Foyer allerdings kritisch bewertet. Angesichts neuer Auflagen besteht auch für den Ostflügel Raumbedarf. Da funktional andere Lösungen denkbar sind, wurde eine Neuausrichtung für die bevorstehenden Baumaßnahmen verfolgt: „Das denkmalgeschützte Haus, das schlicht, aber schick ist, soll so belassen werden.“⁴² Raj Ullrich möchte in dem Foyer Freiräume schaffen und „das Figurentheater und die Studiobühne hinten im Park [anbauen] – mit etwas Abstand zum Bestand. Ein schlichter Würfel, in dem unten Sozialräume und oben Studiobühne und Figurentheater mit einem eigenen Zugang und Foyer geplant werden. Dann hat man vorne wieder Großzügigkeit und kann den Raum bespielen und hinten kann man anbauen.“⁴³

Für die Umsetzung dieses Projektes hatte er zwei Etappen angedacht. Zunächst soll das Bestandshaus mit der Großen Bühne wieder hergerichtet werden, denn der Theatersaal im Spinnbau ohne Bühnenturm und ohne Bühnenmaschinerie kann keine Langzeitlösung sein und das Schauspiel soll bald wieder in sein Haus zurückziehen. So könnte im ersten Bauabschnitt ignoriert werden, dass Figurentheater und Ostflügel in den Bestandsbau gezwängt werden müssen und es ergäben sich einige Freiräume für die Konzeption von Publikumsbereichen wie Gastronomie und Besuchertoiletten. Im zweiten Schritt würde ein zusätzlicher Baukörper für das Figurentheater und den Ostflügel angebaut, die beide etwas länger im Spinnbau bleiben können, weil sie dort gute Bedingungen haben. Da die Städtischen Theater sich angesichts der Entwicklungen inzwischen zur nachhaltigen Nutzung des Schauspielhauses für die nächsten Generationen entschieden hatten, verbanden sich mit den seit 2022 erweiterten Maßnahmen nicht mehr rein technisch-funktionale, sondern auch gestalterische Aspekte, um eine zukunftsfähige Wirksamkeit zu ermöglichen. „Das Publikum, die Menschen in der Stadt und die Künstler benötigen einen prägenden, funktionalen und auch repräsentativen Ort, um mit Kunst und kultureller Bildung wirksam sein zu können. [...] Die Theaterleitung unterstützt nach umfangreicher Erörterung den Verbleib des Schauspielhauses am traditionsreichen Standort am Park der Opfer des Faschismus für die nächsten Generationen.“

Eine Sanierung und Modernisierung des Gebäudes für die Anforderungen aller Besucher- und Altersgruppen sowie der Theaterschaffenden ist die Voraussetzung dafür.⁴⁴ Um eine Programmweiterung zu ermöglichen, beschloss der Stadtrat im Herbst 2022 eine Beteiligung am Bundesförderprogramm *Sanierung kommunaler Einrichtungen in den Bereichen Sport, Jugend und Kultur*. Die Fördermittel standen für „investive Projekte mit besonderer regionaler oder überregionaler Bedeutung und mit sehr hoher Qualität im Hinblick auf ihre Wirkungen innerhalb der Kommune zur Verfügung.“⁴⁵ Mit dem Förderantrag waren Rahmenbedingungen zu Art und Umfang der Schauspielhaus-Sanierung verbunden: die energetische Sanierung, der barrierefreie Ausbau, die Erneuerung der Theatertechnik, die Modernisierung der Sanitärbereiche, ergänzend zu den ursprünglichen Maßnahmen für Brandschutz und technische Gebäudeausstattung. Ein weiterer Aspekt des Förderprogramms war der Maßnahmenbeginn, der noch nicht erfolgt sein durfte, so dass die Baumaßnahmen zeitlich nach hinten verschoben und für die Jahre 2024 bis 2026 projektiert wurden. Somit bestand keine Möglichkeit mehr, das Schauspielhaus als Aufführungsort im Kulturhauptstadt-Jahr zu nutzen. Der Stadtrat beschloss 2022, dass mit der Projektskizze zur Sanierung des Schauspielhauses eine Bewerbung für das Bundesprogramm erfolgen solle. Bei positivem Zuwendungsbescheid sei ein konkreter Förderantrag zu stellen, um die Maßnahme umzusetzen. Im Dezember 2022 erhielt die Stadt bei geplanter Gesamtinvestition von 16 Millionen Euro eine Fördermittelzusage des Bundes in Höhe von 6 Millionen Euro.⁴⁶

Modernisierung des Schauspielhauses – Projektstand Frühjahr 2024

Im Februar 2024 wurde eine Neubetrachtung des Projektes Schauspielhaus von der Stadt Chemnitz angekündigt, da die Baumaßnahmen inzwischen eine deutlich höhere Finanzierung als die bisher veranschlagten Mittel erfordern. Baubürgermeister Stötzer erklärte, dass das bereitgestellte Budget von rund 16 Millionen Euro für eine sinnvolle Modernisierung als langfristige Lösung für das Schauspielhaus nicht ausreiche und die aktuelle Kostenschätzung rund 34 Millionen Euro betrage.⁴⁷ Aufgrund der Planungsprozesse sei absehbar, dass das Gebäude weder 2025 noch 2026 nutzbar sein werde. Zur weiteren Abstimmung einer nachhaltigen Lösung für die Städtischen Theater solle die Verwaltung gemeinsam mit den Theatern Alternativen untersuchen. Im Stadtrat fand Mitte März 2024 eine Aussprache dazu statt. Oberbürgermeister Schulze plädierte

dafür, „die letzten noch nötigen Schritte und Untersuchungen der Entwurfsplanung zu Ende zu führen, damit klar sei, worauf man sich gegebenenfalls einlasse, und keine weiteren Überraschungen eintreten würden. Danach müssen die Verwaltungsspitze und der Stadtrat diese Fakten und mögliche Alternativen sowie Finanzierungsfragen fundiert abwägen und belastbare Wege zu Entscheidungen gehen.“⁴⁸ Dazu sei ein Prozess geplant, bei dem die Stadtgesellschaft und die Städtischen Theater mitgenommen werden, sobald die Optionen entsprechend aufgearbeitet seien. Die Stadträte reagierten überwiegend mit großem Interesse an der Weiterentwicklung der Planung zum Schauspielhaus, formulierten allerdings unterschiedliche Schwerpunkte. Stadträtin Manuela Tschök-Engelhardt forderte die Darlegung belastbarer Grundlagen, warum das Projekt inzwischen 34 Millionen Euro kosten solle, um „im Interesse des engagierten Schauspielensembles so schnell wie möglich für Klarheit zu sorgen, wie es nun weitergehe und wie gute Arbeitsbedingungen geschaffen werden sollen. Es sei gemeinsame Aufgabe, einen Imageschaden vom Theater und der Stadt abzuwenden.“⁴⁹ Stadtrat Dieter Füsslein erklärte, dass „seine Fraktion einen Antrag zum Schauspielhaus eingereicht habe, durch den mit den zur Verfügung stehenden Mitteln dieses wieder spielfähig gemacht werden solle.“⁵⁰ Das Haus sei nicht marode und es müssten mit der Modernisierung keine Planungen für Gaststätte und Lagerflächen erfolgen. Das Sanierungsprojekt Schauspielhaus soll in der zweiten Jahreshälfte 2024 neu bewertet werden.⁵¹

Angesichts der komplexen Planungs- und Abstimmungsprozesse sind seither mehrere Fragen zur zukünftigen Entwicklung des Schauspielhauses offen, die erst in der kommenden Zeit beantwortet werden.⁵² Welche Abstimmungen erfolgten seit 2022 zur Programmweiterung für das 16 Millionen-Projekt mit den Städtischen Theatern, dem Aufsichtsrat und der Stadtpolitik? Welche Auswirkungen hatte der erfolgreiche Projektantrag auf Bundesfördermittel zur Sanierung? Welche Studien wurden durch das Planungsbüro Fellendorf entwickelt und wie kam es zu dem Mittelbedarf in Höhe von 34 Millionen Euro? Welche Varianten und Alternativen wurden verfolgt? Wie verhält sich die geplante Umgestaltung zur Bestandsarchitektur? Werden angesichts der erheblichen Umfangserweiterung die Architektur- und Planungsleistungen ausgeschrieben? Welche Rolle hat der Status Kulturhauptstadt und die Zuordnung des Schauspielhauses als eine der Interventionsflächen für die Entscheidungsprozesse? Wie wirkt sich die Situation auf die Städtischen Theater und den Aufführungsbetrieb von Schauspiel und Figurentheater aus?

8.3 Interim III: Schauspiel und Figurentheater im Spinnbau Altchemnitz seit 2021/2022

Mit dem Grundsatzentscheid zur Ertüchtigung des Schauspielhauses 2018 wurde nach Abgleich der Bauzeiten festgestellt, dass es angesichts der Komplexität des Bauvorhabens günstiger sei, den Spielbetrieb während der geplanten Bauphase auszulagern.⁵³ Die Städtischen Theater suchten in Zusammenarbeit mit dem Baudezernat nach einer Interimsspielstätte, um den Spielbetrieb der beiden Sparten Schauspiel und Figurentheater mit ihren drei Bühnen – Große Bühne, Ostflügel und Kleine Bühne – anderenorts gewährleisten zu können. Neben den Bühnen wurden unter anderem Arbeitsräume für Künstler:innen, Bühnentechniker:innen und Verwaltung sowie Räume für die Abteilungen Ton, Licht, Requisite, Maske und ein Dekorationsgroßlager benötigt. Verschiedene Varianten wurden geprüft: die Nutzung von Zelten anstelle von ortsfester Spielstätten und die Nutzung von städtischen oder privaten Gebäuden wie Wirkbau, Luxor-Palast, Produktenbahnhof, ehemalige Georg-Weerth-Schule, Stadthalle und Spinnbau. Nach Prüfung der Rahmenbedingungen bei den verschiedenen Varianten fiel die Entscheidung – angesichts der passenden Nutzbarkeit, Funktionalität, Erreichbarkeit und Wirtschaftlichkeit – auf den Spinnbau in Altchemnitz. Die Interimsspielstätte wurde zugleich als städtebaulicher Impulsgeber im Sanierungsgebiet Altchemnitz bewertet: „Mit der Nutzung des Spinnbaus soll den Stadtentwicklungsplänen ein Schub verliehen werden. Die Theaterstätte soll als Initialzündung für das Areal und die Kultur- und Kreativwirtschaft im Umfeld wirken.“⁵⁴

Stadtentwicklung Altchemnitz: *Starker Charakter und Urbanistisches Labor*

Das Spinnwerk, der frühere Spinnereimaschinenbau mit seinem Werksareal, befindet sich im Quartier Altchemnitz, das nördlich an das Reitbahnviertel und damit an die Innenstadt grenzt. Das Quartier ist als ehemaliger Gewerbestandort überwiegend von Fabrikanlagen aus der Zeit der Industrialisierung zwischen 1880 und 1920 bestimmt und hat lediglich einen geringen Anteil an Wohnbauten. Als Folge des Funktions- und Bedeutungswandels durch die Deindustrialisierung Anfang der 1990er-Jahre, den Rückzug von produzierendem Gewerbe, die Vernachlässigung von Bausubstanz und unzureichende Gestaltung des öffentlichen Raums ist das Quartier von Brachen und einer desolaten Wirkung geprägt. Allerdings sind einzelne Anlagen wie

das Industriedenkmal Wirkmaschinenbau, auch Wirkbau, inzwischen als neue Standorte für Büro-, Gewerbe- und Dienstleistungsbauten entwickelt und wirken als Leuchtturmprojekte.⁵⁵

Die geplante Entwicklung von Altchemnitz findet sich im INSEK 2035 mit der Zukunftsaufgabe *Chemnitzer Tradition mit Zukunft – Alt-Industriestandorte werden multifunktionale Stadträume*, zu deren Maßnahmen unter anderem Gewerberevitalisierungen gehören.⁵⁶ Die Stadtplanung befasst sich seit etwa zehn Jahren intensiv mit dem Quartier Altchemnitz, das von Brachen und mindergenutzten Flächen geprägt ist. Seither wurden die Machbarkeitsstudie *Revitalisierung Gewerbestandort Altchemnitz* (2014) und das darauf basierende *Integrierte Handlungskonzept Altchemnitz* (2015) erstellt, das eine Fortschreibung erfuhr und zwischenzeitlich durch ein Strukturkonzept und energetisches Quartierkonzept ergänzt wurde.⁵⁷ Mit diesen Konzepten bestand die Möglichkeit, für städtebauliche und nachhaltige Entwicklungsmaßnahmen auch Mittel aus EU- und Bundesförderprogrammen zu beantragen. Mit der Fortschreibung des *Integrierten Handlungskonzepts Altchemnitz* entstand 2021 auch ein Leitbild für die Quartiersentwicklung. Neben auffordernden Slogans wie *Mehr als ein Gewerbegebiet!*, einem Wertekanon zu den Aspekten Nachhaltigkeit, Experiment und Offenheit wird die vorhandene Situation als thematischer Ansatz für eine Standortprofilierung mit *Starkem Charakter!* beschrieben: „Die Ruppigkeit, Zufälligkeit und ‚wilde Mischung‘ von Altchemnitz sind für viele Unternehmen mit einem gewissen Repräsentationsbedarf eher ungünstig. Umgekehrt birgt der Gebietscharakter auch Vorteile, wenn er als Möglichkeitsraum interpretiert wird: im Gegensatz zur klassischen Innenstadt sehr ungeordnet und z. T. überraschend, offen für sehr Vieles, kaum durch ästhetische oder programmatische Regeln und Vorgaben eingengt und zudem erschwinglich.“⁵⁸ Die Situation des Unfertigen könne zur bewussten Ausbildung eines eigenständigen Gebietscharakters genutzt werden, der für urbane Pioniere, Start-ups und Kreative interessant sei, und die Möglichkeit biete, das Quartier als *Urbanistisches Labor* zu begreifen – als Experimentierfeld für architektonische Versuche zu Umnutzungen, neuen Typologien und temporären Interventionen. So soll die Wiederbelebung historischer Gewerbeareale und die Identität des traditionsreichen Industriestandortes Altchemnitz gestärkt werden – und damit

die Identität von Chemnitz als moderne Industriestadt. Eine bewusste Wahrnehmung des Stadtteils sei bei vielen Chemnitzer:innen kaum vorhanden und Altchemnitz werde häufig als reiner Transitraum wahrgenommen. Daher wird der Etablierung als kultureller Begegnungsraum für Kreativschaffende auf dem Weg zur Kulturhauptstadt Europas 2025 besondere Bedeutung beigemessen.

Altchemnitz im Kontext der Kulturhauptstadt 2025 und der Kultur- und Kreativwirtschaft

In den Bewerbungsschriften zur Kulturhauptstadt besteht bereits mit den Leitmotiven *AUFbrüche* und *C the Unseen* ein thematischer Bezug auf Altchemnitz. Im Bid Book I hieß es 2019, dass sich die Brachen ehemaliger Industriearale durch Reaktivierung aufgrund von „Nutzungsmischung und Anpassungsfähigkeit zu ‚urbanen Magneten‘ entwickeln, [so] soll eine nachhaltige Stadtentwicklung angestoßen werden: Aus ‚brownfields‘ werden ‚coloured fields‘.“⁵⁹ Die Bewerbung setzt explizit darauf, „aus den Brüchen und Widersprüchlichkeiten der Vergangenheit ein zukunftsorientiertes Selbstverständnis für Chemnitz zu entwickeln und

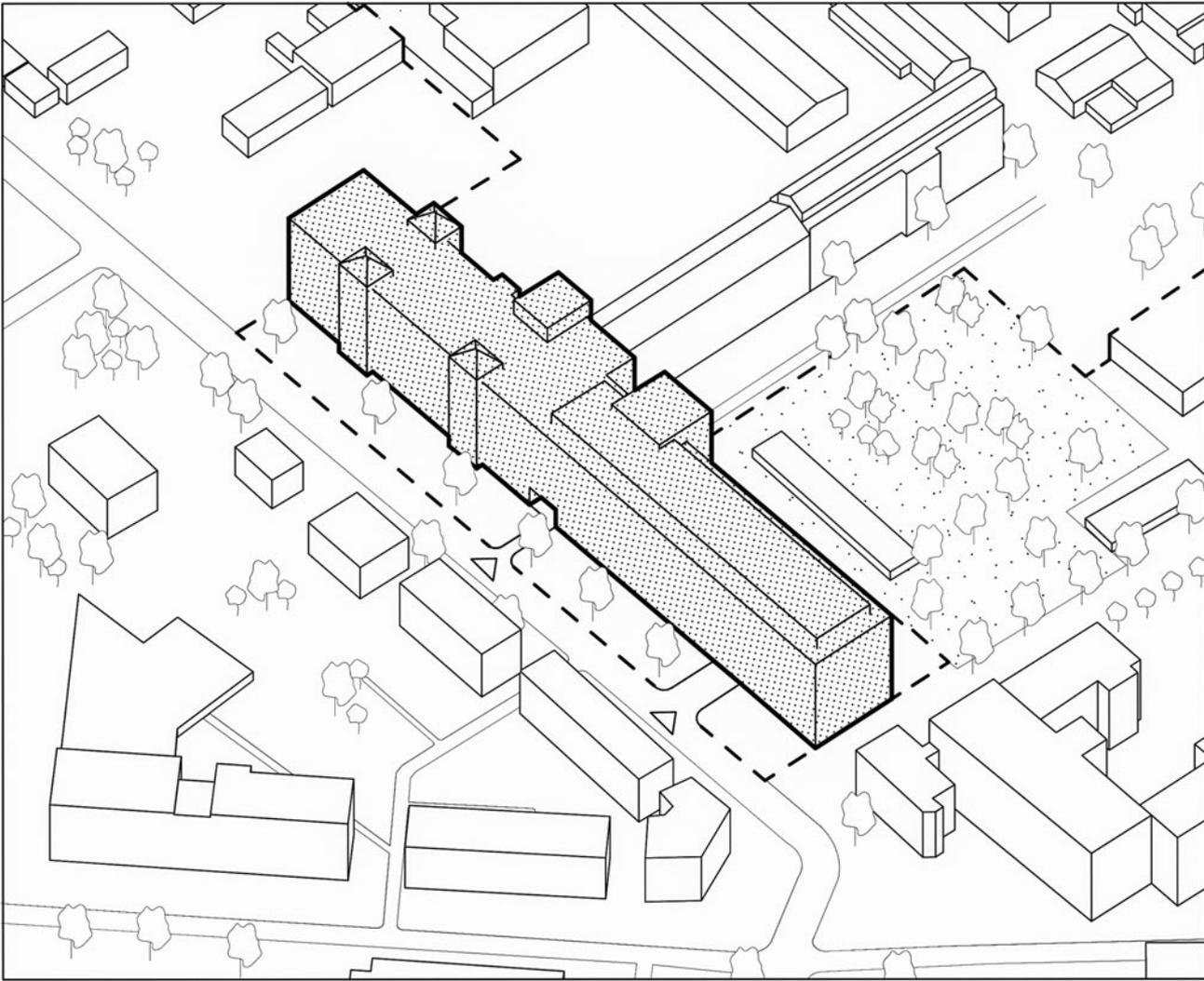
sichtbar zu machen. Aus den Umbrüchen, die die Geschichte der Stadt kennzeichnen (wirtschaftliche Umstrukturierung, politische Systemwechsel, demographischer Wandel) entstehen Aufbrüche.“⁶⁰ Urbanität und Nutzungsmischungen an Standorten wie Altchemnitz sollen beispielsweise durch das Angebot *Makers, Business & Arts* für die Kultur- und Kreativwirtschaft unterstützt werden. Eine Abstimmung der Kulturhauptstadt-Aktivitäten mit den Handlungsansätzen für Altchemnitz soll für die Gebietsentwicklung genutzt werden, um die öffentliche Wahrnehmung auf die Veränderungen im Stadtteil zu lenken.⁶¹ Damit korrespondiert letztlich auch die Entscheidung, die Interimsspielstätte für Schauspiel und Figurentheater im Spinnbau an der Altchemnitzer Straße anzusiedeln.

Vom Spinnereimaschinenbau zum Spinnwerk mit Spinnbau: Historischer Abriss

Das Areal des Spinnwerks, ehemals VEB Spinnereimaschinenbau, besteht aus einer prägnanten Bebauung an der Altchemnitzer Straße 27 und neun weiteren Bauten auf dem weitläufigen Gelände. Der Spinnbau besteht aus einer straßen-



146 Spinnwerk-Areal in Altchemnitz, Lageplan: 1 Produktionsgebäude des VEB Spinnereimaschinenbau (1956), 2 Produktionsbau der Sächsischen Maschinenfabrik (um 1920), 3 bis 11 Gebäude auf dem Areal, 12 Spinnerei Kulturbetrieb Open-Air-Eventlocation, Situation 2024



147 Spinnbau an der Altchemnitzer Straße, Axonometrie

seitigen Blockrandbebauung mit zwei Bauteilen aus unterschiedlichen Bauzeiten und einem Querflügel im rückwärtigen Bereich; dieses Ensemble ist denkmalgeschützt. In den 1920er-Jahren wurde der erste straßenseitige Produktionsbau für die damalige Sächsische Maschinenfabrik errichtet und 1956 mit einem modernen Industriebau erweitert, der als „einer der bedeutendsten Industriebauten der DDR-Nachkriegsmoderne von überregionaler bauhistorischer Bedeutung“ durch die Denkmalpflege gewürdigt wird.⁶²

Der Entwurf für diesen Erweiterungsbau stammt von dem Architekten Erich Seeling und dem Bauingenieur Hänisch im Planungskollektiv des VEB Industrieprojektierung Karl-Marx-Stadt.⁶³ Bei seiner Gestaltung war die Übernahme der

Geschosshöhen vom Bestandsbau im zweiten bis fünften Geschoss für die Produktionsabläufe bindend.⁶⁴ Die erste Etage hat eine größere Raumhöhe, denn hier wurde ein großer Saal projektiert. Er hatte eine Doppelfunktion, indem er als Speisesaal für die Arbeitenden und zugleich als Veranstaltungssaal für Kulturprogramm diente und daher auch separat von der Straßenseite zu erschließen ist. Im Treppenaufgang zum Saal befindet sich ein großformatiges Wandbild von Will Schestak (1959), das die Arbeit im Spinnereimaschinenbau darstellt. Die sachlich-moderne Gestalt des Gebäudes ist durch wechselnde Fenster- und Brüstungsbänder sowie von feiner Detaillierung bestimmt. Die klare Gliederung und Plastizität wird durch das zurückgesetzte Sockel- und Dachgeschoß unterstützt. Der Eindruck



148 Produktionsgebäude des VEB Spinnereimaschinenbau Karl-Marx-Stadt, Architekt Erich Seeling und Bauingenieur H. Hänsch, 1956

von Offenheit und Leichtigkeit wurde durch eine Betonrahmen-Konstruktion mit beidseitigen Kragarmen ermöglicht. Der Spinnbau ist ein äußerst qualitätvolles Beispiel moderner Industriebauarchitektur und Zeugnis des industriellen Bauens, das sich Ende der 1950er-Jahre als Leitbild in der DDR etablierte. Kurz nach der politischen Wende wurde das Unternehmen zur Spinnereimaschinenbau GmbH umgewandelt, die allerdings 1996 den Betrieb aufgeben musste. Nach der Stilllegung wurde die Anlage zwar unter Denkmalschutz gestellt, lag aber mehrere Jahre brach bis sie 2013 von Klaus Hirsch, Geschäftsführer der neugegründeten Spinnwerk GmbH, „mit dem Ziel, das Gelände als guten innerstädtischen Standort für die Vermietung von gewerblich genutzten Flächen zu entwickeln“, erworben wurde.⁶⁵

Revitalisierung des Spinnwerks im Rahmen der Quartiersentwicklung

Während 2015 im Fachkonzept *Integrierte Brachflächenentwicklung in Chemnitz* das Spinnwerk-Areal noch als Brache ausgewiesen war, wurde es sechs Jahre später neben dem Wirkbau als Leuchtturmprojekt für die Transformation in Altchemnitz dargestellt.⁶⁶ Zwischenzeitlich war der ehemalige Fabrikkomplex als stadtbildprägendes Beispiel der Chemnitzer Industriegeschichte zum URBACT III-Projekt geworden und im Rahmen des europäischen Förderprogramms für integrierte und nachhaltige Stadtentwicklung durch den Europäischen Fonds für regionale Entwicklung (EFRE) gefördert. Die Stadtverwaltung hatte die Revitalisie-

rung des Spinnereimaschinenbau-Areals als Pilotprojekt ausgewählt, um „dem wachsenden Bedarf an Gewerbeflächen bei gleichzeitiger Erhaltung von Kulturdenkmälern gerecht zu werden [...] Nachhaltigkeit und die Erhaltung von Ressourcen nehmen im Rahmen der Stadtentwicklung und des Städtebaus eine hohe Priorität ein.“⁶⁷ Um den Fokus auf zentrale Stadtquartiere zu legen, wurde 2017 im Rahmen von URBACT III das Projekt *Strategie zur Reaktivierung und Wiedernutzung des Spinnereimaschinenbau-Areals in Altchemnitz* umgesetzt und im Ergebnis ein Handlungsplan erstellt. Mit dem Spinnwerk sollte ein Beispiel für die Aktivierung kreativer Milieus entwickelt werden und „mit der Bildung einer Projektpartnerschaft zwischen öffentlichen Behörden und privatem Unternehmen wurde ein Aktionsplan erstellt, um gemeinsam eine Zukunftsvision für ein konkretes Objekt zu entwickeln.“⁶⁸

Der URBACT-Schwerpunkt liegt auf dem Erfahrungsaustausch und ist an das europäische *2nd-Chance*-Netzwerk angebunden. Dieses Netzwerk widmet sich „der Wiederbelebung größerer leerstehender Gebäude, Gebäudekomplexe oder städtischer Teilräume mit vielen leerstehenden Gebäuden, die ihre ursprünglichen Nutzungen verloren haben, sich im Verfall befinden und in ihrem gegenwärtigen Zustand für die Stadt und den Eigentümer ein Problem oder zumindest eine Herausforderung darstellen.“⁶⁹ Es arbeitet die Potenziale solcher Orte für die nachhaltige Stadtentwicklung heraus, zeigt die Vielzahl sozialer, gewerblicher, ökologischer oder kultureller Nutzungsmöglichkeiten auf und richtet den Fokus dabei auf bestehende Bausubstanz innerhalb des Stadtgebietes. „Durch einen Kreativ-Workshop, Festivals und Öffentlichkeitsarbeit wurde Aufmerksamkeit auf das Objekt gelenkt. [...] Der Eigentümer hat Impulse für die Sanierung weiterer Abschnitte aufgegriffen.“⁷⁰ Zunächst wurde eine grundlegende Struktur für das zu entwickelnde Spinnwerk-Areal geschaffen, Außenanlagen von Wildwuchs befreit, ein Leit- und Orientierungssystem installiert und ein Beleuchtungskonzept entwickelt; ein energetisches Konzept soll für die technischen Anlagen etappenweise umgesetzt werden.⁷¹ Zur Vermittlung der besonderen Eigenschaften und Qualitäten wurde das Spinnwerk in die Chemnitzer Route der Industriekultur aufgenommen und eine Informationstafel neben der Hauptzufahrt installiert. Kurze Zeit später begann etappenweise der Einzug der Städtischen Theater in den Spinnbau – zunächst 2020 mit dem Kostümfundus und den -werkstätten und 2021 mit der Interimsspielstätte für Schauspiel und Figurentheater. Dies hatte eine Perspektivänderung für den Spinnbau zur Folge, so dass anstelle einer

niedriginvasiven Sanierung nunmehr umfangreichere Instandsetzungen und Umbauten erfolgten.

Schauspiel und Figurentheater in der Interimsspielstätte Spinnbau seit 2021/22

Der Spinnbau ist in mehrfacher Hinsicht als Interimsspielstätte besonders geeignet und zugleich angesichts des Quartierscharakters auch eine Herausforderung. Die unmittelbare stadträumliche Situation ist von instandgesetzten, denkmalgeschützten Bauten bestimmt – wie der Wohnanlage der Krenkel-Stiftung vis-à-vis und den westlich angrenzenden Geschäftsbauten der Landesdirektion Sachsen. Das rückwärtige Areal des Spinnwerks wird vor allem von Gewerbebetrieben und für Lagerzwecke genutzt. Eine Ausnahme bildet der Kulturbetrieb Spinnerei, der ein Teil des Geländes seit 2013 als Open-Air-Eventlocation nutzt. Die Freiflächen des Spinnwerks sind weitgehend versiegelt, bieten keine Aufenthaltsqualität und werden überwiegend pragmatisch als Stellflächen genutzt. 2021 vereinbarten die Stadt Chemnitz, die Städtischen Theater und die Spinnwerk GmbH die Anmietung des Spinnbaus ab Herbst des Jahres beziehungsweise im Frühjahr 2022 als Interimsspielstätte für Schauspiel und Figurentheater. Im Mai wurde der Mietvertrag geschlossen – mit Option auf Nutzungsverlängerung über die seinerzeit geplante Dauer bis Ende 2023 hinaus.⁷² Im östlichen Teil des Spinnbaus werden bereits seit Sommer 2020 die zweite und dritte Etage für Kostümfundus und -werkstätten genutzt.⁷³ Die Spielstätten wurden im westlichen Teil, dem modernen Industriebau der 1950er-Jahre, eingerichtet. Die Städtischen Theater hatten mit dem Eigentümer vereinbart, dass die abgestimmten baulichen Voraussetzungen für den Interimsspielbetrieb durch den Eigentümer geschaffen werden.⁷⁴ Der Industriebau bietet aufgrund seiner baulichen Struktur gute Voraussetzungen für die Nutzung durch die Städtischen Theater. Für die drei Bühnen – Große Bühne, Ostflügel und Kleine Bühne – sind im Spinnbau jeweils Interimbühnen mit den dazugehörigen Räumen abgebildet. Von dem separaten straßenseitigen Eingang gelangt man in das Verteilerfoyer der Interimsspielstätte. Eine großzügige Treppenanlage führt ins erste Obergeschoß zum ehemaligen Kultursaal, der als Große Bühne für das Schauspiel genutzt wird. Der Raum war mit einer einfachen Podest-Bühne ausgestattet, für die allerdings außer Vorhang und Drehscheibe beim Umbau keine weitere bühnentechnische Maschinerie zur Raumverwandlung installiert werden konnte. In dem Saal wurde eine mobile Zuschauer-Tribüne errichtet. Auf dieser Etage wurden außerdem großzügige Foyerräume mit Aufent-

haltsbereichen, Garderoben und der *Spinnbar* für die gastronomische Pausenversorgung eingerichtet. Die Bühnen für das Figurentheater und für den Ostflügel wurden beidseitig des Verteilerfoyers im Erdgeschoss jeweils als Studio Bühnen eingerichtet, denen eigene Foyers vorgelagert sind. Alle drei Bühnen sind unabhängig voneinander zu erschließen und nutzbar. In der vierten Etage wurden Büroräume und im Dachgeschoß Garderoben sowie Arbeits- und Aufenthaltsräume für die künstlerischen und technischen Mitarbeitenden eingebaut. Hier finden sich auch Lager für die Dekorationen, die über den vorhandenen Lastenaufzug transportiert werden können. Angesichts der Koordination von unterschiedlichsten Baumaßnahmen erklärt Raj Ullrich: „Ausgehend von der Absicht, eine Ausweich-Spielstätte zu bauen, hat sich das hier inzwischen von den Anforderungen durch Denkmalschutz, Hochhaus-Richtlinie und drei Veranstaltungstätten zu einem komplexen Theaterbau entwickelt.“⁷⁵ Im Herbst 2021 bezog der Ostflügel den Spinnbau, gefolgt von Figurentheater und Schauspiel im Frühjahr 2022 – in der Annahme einer zweijährigen Nutzungsdauer der Interimmspielstätte. Zuerst eröffnete der Ostflügel im Herbst 2021 mit *Jede Stadt braucht ihren Helden* von Philipp Löhle als Studioinszenierung. Die Große Bühne und die Kleine Bühne eröffneten ein halbes Jahr

später, im Frühjahr 2022, mit der Schauspielpremiere *Hin und Her* von Ödön von Horváth und der Figurentheaterpremiere *Schimmelreiter* von Theodor Storm.

Die Erwartungen an die Interimmspielstätte changierten vor dem Einzug zwischen offensivem Umgang mit den Herausforderungen und der Entdeckung neuer Potenziale. Carsten Knödler erklärte 2021, dass der Spinnbau mit Abstand die beste Lösung sei, weil die drei Bühnen dort gut abgebildet werden können.

Das Quartier ist allerdings nicht die belebteste Gegend. Wir müssen dort abends eine Lichtinsel schaffen, so dass man das Haus von weitem sieht in den spärlich beleuchteten Straßen. Das ist schon schwierig, aber es ist unsere Sache, das zu beleben. [...] Insgesamt habe ich großen Respekt vor diesem Umzug, um überhaupt das Publikum dorthin mitzunehmen. [...] Ich könnte mir vorstellen, dass es bei der älteren Bevölkerung zwei Gruppen gibt: Einige verbinden den Spinnbau mit Erinnerungen, denn in diesem Saal hat auch Kulturprogramm stattgefunden – bis hin zu Konzerten und Disco in den Achtzigern. Bei anderen könnte ich mir auch vorstellen, dass sie Scheu haben, in ein Werksgebäude zu gehen.⁷⁶



149 Großer Saal der Interimmspielstätte Schauspiel im Spinnbau, Zustand 2022



150 Interimsspielstätte für Schauspiel und Figurentheater im Spinnbau, Zustand 2024

Auch die Große Bühne im Spinnbau war eine Herausforderung: „Der Große Saal ist kein Theaterraum, er ist bestenfalls eine Kulturhausbühne. [...] Videotechnisch ist wenig möglich. Einen Schnürboden gibt es nicht. Man kann nichts wegziehen, weil es keine Unterbühne und keine Seitenbühne gibt.“⁴⁷⁷ Da diese Situation für das Schauspiel als langfristige Lösung nicht geeignet ist, besteht die Dringlichkeit des Rückzugs in die originäre Spielstätte. Demgegenüber bietet der Spinnbau für den Ostflügel wiederum besondere Potenziale: „Das Verhältnis von Ostflügel und seinem Publikum könnte sich dort tatsächlich intensivieren. Unabhängig von unseren Stücken kann man einen, im weitesten Sinne, alternativen Ort schaffen.“⁴⁷⁸ Gundula Hoffmann beschrieb 2021 ihre Erwartungen für das Figurentheater: „Ich glaube daran, dass der Umzug für unsere Sparte eine große Verbesserung darstellt – mit dem eigenen Foyer und dem Saal, der viel mehr Freiheiten bietet. [...] ein riesiger alter Industriebau. Ich mag so was, kann mir aber auch vorstellen, dass es einigen Leuten atmosphärisch zu rau ist. Mal sehen, wie er nach der Renovierung aussieht – wobei der Industriebau als solcher sichtbar belassen werden soll.“⁴⁷⁹

Das Schauspiel und Figurentheater und seine Publika haben die Interimsspielstätte inzwischen gut angenommen und die Qualitäten des Fabrikgebäudes entdeckt. Dies sei eine gute Voraussetzung, so Carsten Knödler 2023, „um die Zeit bis zum ersehnten Wiedereinzug in das sanierte Schauspielhaus nicht nur zu überbrücken, sondern aktiv zu gestalten.“⁴⁸⁰ Die inzwischen länger projektierte Wartezeit nehme man gerne in Kauf, wenn die Attraktivität des Schauspielhauses so erhöht werde, wie erhofft. Mit der Änderung des Maßnahmenumfangs zur Sanierung und Modernisierung des Schauspielhauses werden die künstlerischen Programme und Kulturhauptstadt-Beiträge nunmehr 2025 im Spinnbau stattfinden, ebenso wie das Festival *Theater der Welt* 2026. Daher sollen 2024 dort noch einzelne bauliche Nachbesserungen bei der Drehbühne, mit dem Ausbau der Terrasse am Großen Saal und dem Einbau einer Lüftung im Ostflügel durchgeführt werden. Für das Spinnwerk und für das Quartier Altchemnitz bedeutet der Verbleib der Interimsspielstätte über einen unerwartet längeren Zeitraum eine stärkere Publizität, Frequentierung und Wahrnehmung und wird zu einem wichtigen Impulsgeber für die weiteren Entwicklungen in der Stadt.

8.4 Kulturhauptstadt Chemnitz 2025 und das Theater

Angesichts der Tatsache, dass Chemnitz zur Kulturhauptstadt 2025 bestimmt wurde, stellt sich die Frage nach der Rolle des Theaters und der Darstellenden Künste für das Programm Chemnitz 2025, wobei sowohl die Städtischen Theater als auch andere private und freie Theater und Aufführungsprogramme in ihrer Gesamtheit gemeint sind. Eine enge Vernetzung der Städtischen Theater und der Kulturhauptstadt-Initiative bestand bereits in der frühen Entwicklungsphase über den Intendanten Christoph Dittrich, der Mitglied der Lenkungsgruppe in der Bewerbungsphase und später übergangsweise Geschäftsführer der Kulturhauptstadt GmbH war, bis Stefan Schmidtke nach Chemnitz berufen wurde. Im Bid Book II *C the Unseen* wurden verschiedene Theaterprojekte angekündigt, die von und mit den Städtischen Theatern durchgeführt werden sollten – so beispielsweise *Sieben Gemeinden-Theater in der Region*, *Garage als Schatztruhe – ein Theater der gefundenen Gegenstände*, die Europäische Schultheaterwoche, das Musiktheater-Projekt *Eastern Wheels Rally*, das Festival *Tanz | Moderne | Tanz*, und das internationale Theaterfestival *Nonstop Europa!*.⁸¹ Weiterhin wurden Vernetzungsprojekte mit anderen Bühnen in der Stadt und der Region angeführt: mit dem Fritz Theater, der OFF-Bühne *Komplex* sowie den Städtischen Bühnen in Annaberg-Buchholz, Freiberg und Plauen. Außerdem wurden mit *Der Bus ist abgefahren* von Gabi Reinhardt und der OFF-Bühne *Komplex* auf dem Sonnenberg künstlerische Beiträge der freien Szene dargestellt.⁸²

Welche Erwartungen hatten Schauspiel und Figurentheater an die Kulturhauptstadt Ende 2021 vor der nächsten Umsetzungsphase? „Das ist eine Chance für Chemnitz, auf jeden Fall“⁸³, so Carsten Knödler. „Theater ist jedoch nur ein Teil des Ganzen. Ein Schwerpunkt ist die Niedrigschwelligkeit der Angebote, die es zur Kulturhauptstadt geben soll, aber Hochkultur wäre bei der Kulturhauptstadt auch nicht ganz falsch.“⁸⁴ Gundula Hoffmann beschreibt 2021 ihren Eindruck:

Neben uns als größerer Institution ist aber vor allem die freie Szene gefragt. [...] Unser Auftrag ist, für einen nachhaltigen Spielplan zu sorgen. Die zwei Projekte aus dem Bid Book bringen uns dabei an unsere Grenzen, da sie neben dem laufenden Repertoire personell, finanziell und zeitlich unseren gewöhnlichen Rahmen sprengen und viel Aufmerksamkeit einfordern, die strukturell

*kaum zu stemmen ist. [...] Ich finde das Programm, womit sich die Stadt beworben hat, total super. Klar zu sagen: Wir haben hier ein riesengroßes Problem – wie gehen wir damit um? Wie können wir die Menschen, die hier leben, so einbinden, dass sie sich gesehen fühlen, dass sie mitmachen, mitgestalten können und miteinander in einen Dialog treten.*⁸⁵

Im Sommer 2024 kündigten die Städtischen Theater ihre Projekte für das Kulturhauptstadt-Jahr an, die im Vergleich zum Bid Book II teilweise neu akzentuiert wurden. Mit *Rummelplatz* nach dem Roman des in Chemnitz geborenen Werner Bräunig wird im Opernhaus die Uraufführung eines Auftragswerks, einer Oper von Ludger Vollmer und Jenny Erpenbeck, stattfinden.⁸⁶ Das Figurentheater ist mit zwei Projekten im Programm Chemnitz 2025 vertreten: mit der Uraufführung *Inside Outside Europe*, einer Tetralogie der Theater Chemnitz, Annaberg-Buchholz, Freiberg und Plauen zum Thema Gemeinsamkeiten und Heterogenitäten in Europa. Außerdem wird mit der Uraufführung *Archäologie der Dinge*, ein Theater der gefundenen Gegenstände in *Chemnitzer Garagen* gebracht, das mit dem Flagship-Projekt *#3000Garagen* verknüpft ist. Das Schauspiel wird sich unter anderem mit dem seit 2014 eingeführten Festival *Nonstop Europa!* als internationales Schauspielertreffen einbringen.

Zwischen den Programmvorschlägen im Bid Book und der Umsetzung des künstlerischen Programms liegen inzwischen einige Jahre und Entwicklungsprozesse; hierzu fand das nachfolgende Gespräch mit Stefan Schmidtke, dem künstlerischen Leiter und Geschäftsführer Programm der Kulturhauptstadt GmbH, statt.

8.5 „Wir haben die Chance, die performativen und dramatischen Künste [...] in die Fläche der Stadt zu bringen.“ Stefan Schmidtke im Gespräch

Stefan Schmidtke ist seit Dezember 2021 Geschäftsführer der Kulturhauptstadt Europas Chemnitz 2025 gGmbH. Das Gespräch mit ihm behandelt die Perspektive des Theaters im Kontext der Kulturhauptstadt Europas Chemnitz 2025, ebenso wie Fragen zum künstlerischen Programm 2025 und zum internationalen Festival *Theater der Welt* 2026 in Chemnitz. Das Gespräch mit Stefan Schmidtke und Annette Menting fand am 9. September 2023 per Videokonferenz aus der Geschäftsstelle Kulturhauptstadt Europas Chemnitz 2025 gGmbH Chemnitz statt.

Annette Menting: Das Schauspielhaus ist eine Interventionsfläche der Kulturhauptstadt Europas Chemnitz 2025 und seine Sanierungsmaßnahmen stehen bevor. Bieten sich durch den Status Kulturhauptstadt Möglichkeiten, die geplanten Mindestmaßnahmen zu erweitern, um adäquate Räume für die künstlerische Arbeit von Schauspiel und Figurentheater zu ermöglichen und ihre zukünftigen Entwicklungen zu unterstützen?

Stefan Schmidtke: Ich möchte zunächst das Prinzip Kulturhauptstadt erklären, weil es sehr wichtig ist, zu wissen, worum es dabei geht. Wenn eine Stadt wie Chemnitz sich um so einen Titel bewirbt, hat sie zwei Ziele im Auge: Das eine ist ein größeres investives Programm, und das andere ist eine Art von Kultur- und Kunstprogramm. Das Ganze wird in einem Bewerbungsprozess erarbeitet, der zwei bis drei Jahre dauert, und am Ende entsteht ein Bewerbungsbuch. In diesem Bid Book ist die Vision der Stadt Chemnitz für die Kulturhauptstadt gezeichnet, entwickelt von den Menschen, die hier in der Stadt leben. Chemnitz hat mit diesem Bewerbungsbuch den Titel gewonnen. Und dann passiert üblicherweise folgendes: Der Bewerbungs-Stab geht auseinander, es wird eine Firma gegründet, die rausbekommen muss, welche Teile in diesem Bewerbungsbuch überhaupt ihr Job sind, und welche in andere Hände gehören. Denn nicht die Chemnitz 2025 GmbH ist die Kulturhauptstadt, sondern eine komplexe Vernetzung mit Rathaus, Stabsstelle, Koordinierungsstab, Chemnitzer Entwicklungsgesellschaft CWE, Tourismusdestination Zwickau-Chemnitz und Region, Tourismusverband Erzgebirge, Deutsche Zentrale für Tourismus und Dezernat 6 Stadtentwicklung und Bau der Stadt. Letzteres hat 30 Millionen Euro für die sogenannten Interventionsflächen auszugeben, das heißt für Baumaßnahmen, die die Stadtstruktur verändern. Außerdem hat die Kulturhauptstadt Chemnitz gemeinsam mit 38 Kommunen in der Region ein Regionenprogramm. Wir sind als Kulturbetrieb aufgerufen, die Kunst und Kulturprojekte von den Projektträgern in der Stadt zu betreuen, weiterzuentwickeln und umzusetzen. Wir übernehmen eine Art von Agen-

turdienstleistungen, denn die Kunstsammlungen machen ihr Projekt, der Klub *Solitaer* macht sein Projekt, das Industriemuseum macht sein Projekt, das Theater macht sein Projekt – und wir liefern im Prinzip das Know-how, wie man es im Rahmen der Kulturhauptstadt besser machen kann. Sie sprechen insofern mit mir hier zunächst als Privatperson, weil Ihre Frage sich nicht in meinem Dienst-Belang befindet. Ich gebe meine persönlichen Reflexionen darauf und in irgendeiner Art und Weise haben diese für die Kulturhauptstadt eine ideelle Bedeutung, sind aber in einem weiterführenden Prozess noch nicht bedacht. Die Kulturhauptstadt ist Teil der *Kultur Raum Geben* Kulturstrategie der Stadt Chemnitz, die bis 2030 reicht. Hier wäre auf der einen Seite Herr Csák der Ansprechpartner – der Leiter des Kulturamtes, welches die Kulturstrategie entwickelt hat und in der die Theater eine große Rolle spielen. Auf der anderen Seite ist das Dezernat 6 Ansprechpartner, das Stadtentwicklung und Bau der Stadt unter sich hat und das sich zu Fragen der Erhaltung von Bauwerken und erforderlichen Investitionen Gedanken macht. Wir sind als Chemnitz 2025 GmbH letztlich ein Teil in dem sehr großen Zusammenhang Kulturhauptstadt. Wir sind eine Tochtergesellschaft unserer Stadt und haben einen Durchführungsauftrag. Was mich persönlich am Schauspielhaus interessiert, ist die Frage, wie man mit einem Umbau dort neue dramatische Formate möglicherweise besser spielen könnte als im klassischen Guckkasten. Das steht im Widerspruch dazu, dass man eine Sanierung vorsieht, die mehr oder weniger die Bestandsmasse erhält, aber nicht eingreift – und leider derzeit der Situation nicht Rechnung trägt, dass die zeitgenössischen performativen und dramatischen Künste andere Räume brauchen als früher.

AM: In einem Interview Ende 2021 erwähnten Sie die Bedeutung des Schauspielhauses Karl-Marx-Stadt in den 1980er-Jahren mit seinen besonderen Aufführungen. Welche Bedeutung hat dieses immaterielle Kulturerbe für die Stadt heute und für die Kulturhauptstadt?

SSCH: Das nenne ich das Gedächtnis der Stadt. Es macht den Wert von Kunst und Kultur aus, dass es eine Generationenweitergabe eines Narrativs gibt. Dieses Narrativ speist sich einerseits aus materialisierten, sich verändernden Immobilien und andererseits aus der Erzählung der Großeltern, der Eltern und dann auch dem Eigenerlebnis der nächsten Generation. Das Ganze wird unterstützt durch Menschen wie Sie, die wissenschaftliche Beiträge und Dokumentationen zu verschiedenen Zeitebenen zusammenfassen. In diesem Vexierspiel aus persönlichem und gesamtgesellschaftlichem Erleben, aus der Weiterentwicklung oder dem Abbruch von Häusern und der Art und Weise, wie dies dokumentiert wird, ergibt sich ein Wechselspiel, das man schwer lancieren kann. Denn es gibt Städte, in denen hat das eine größere Bedeutung, und es gibt Städte, in denen hat das eine weniger große Bedeutung. In Wien werden die Leute schon wahnsinnig, wenn irgendwo am Burgtheater an der Putte ein Finger abbricht – da ist das Ende der Kunstwelt nahe. Hier bei uns können sie ein Schauspielhaus stilllegen für mehrere Jahre, und sie haben unendlich viele Vexierbilder, was und wie das werden soll. Ganz persönlich muss ich sagen, dass das Schauspielhaus, dieser umgebaute Festsaal, ursprünglich architektonisch nicht wirklich als ein Haus der Kunst gedacht war, es ist es aber dennoch geworden. Es ist in einem Zwischenstadium ein Raum geworden, in dem sich viel Zeitgeist angehäuft hat – durch Stars wie Ulrich Mühe, Wolfgang Sörgel und Irmgard Lange, die von Chemnitz oder von Karl-Marx-Stadt aus ins Land gegangen sind. Für mich persönlich ist das ein Ort des großen Initiativerlebens. Der Eintritt in die Kunst muss immer von einer starken, emotionalen, geistigen, impulshaften Initiation getragen werden – und durch reinen Zufall: Weil die Züge nach Leipzig und Dresden abends nicht mehr führen, ist es in meinem Leben das Schauspielhaus Karl-Marx-Stadt geworden. Das Besondere an diesem Haus war, dass hier der Intendant Meyer und der Schauspielregisseur Albiro eine sehr geschickte Spielplan-Mischung gemacht haben: mit politisch Brisantem wie Ulrich Plenzdorfs *Legende vom Glück ohne Ende*, Heinar Kipphardts *Bruder Eichmann* aus dem Westen und Heiner Müllers *Der Bau*, inszeniert von Frank Castorf. Sie haben eine sehr aufgeklärte, dialektische, proaktive Spielplanpolitik gemacht, die sich nicht an großen Historien-Dingern Lorbeeren erworben hat, sondern insbesondere an der Pflege von zeitgenössischer Dramatik; ich war damals 18, das hat mich interessiert.

AM: Wie könnten durch die Kulturhauptstadt zukünftig mehr Aufmerksamkeit und Impulse für die Theater in Chemnitz entstehen?

SSCH: Ich glaube, neben den immerhin fünf Theater-Projekten im Bewerbungsbuch, welche die Kulturhauptstadt mit den Chemnitzer Theatern – da spreche ich jetzt nicht von der Institution, sondern vom Theaterleben – für die Zukunft der Stadt initiiert hat, gibt es eine gut platzierte programmatische Absicht. Im Bid Book gibt es eine Verabredung für ein Projekt mit der Festivalakademie Brüssel, die seit vielen Jahren kontinuierlich die Entwicklung von jungen Kuratorinnen und Kuratoren für dramatische Künste international fördert. Das Festivalatelier ist bei uns in der Kulturhauptstadt ein sogenanntes Capacity Building-Programm. Jetzt kommt der Zufall ins Spiel: Mit dieser Festivalakademie habe ich bei *Theater der Welt* in Düsseldorf 2020/2021 zusammengearbeitet, da kannte ich das Bid Book von Chemnitz noch gar nicht. Als ich hierherkam, habe ich gelesen, dass die Festivalakademie mit im Programm ist und habe sie mit Dr. Dittrich, dem Generalintendanten der Theater Chemnitz, bekannt gemacht. Ich habe gesagt: Wir haben jetzt eine riesengroße Chance, das Theaterleben in Chemnitz durch den Kulturhauptstadtbetrieb noch einmal inhaltlich zu bedenken und zu erweitern, indem wir uns turnusgemäß für die Vergabe des internationalen Festivals *Theater der Welt* 2026 bewerben. Wir haben drei Alleinstellungsmerkmale: Es ist das erste Mal in der Geschichte von *Theater der Welt*, dass sich ein Fünfspartenhaus bewirbt; normalerweise sind das ganz schlanke Schauspielhäuser. Zweitens haben wir die Chance, dass wir durch den Kulturhauptstadt-Prozess einen sehr großen kulturellen Umformungsprozess in der Stadt haben, in dem wir schon drei Jahre vorher verschiedene Methodiken für Theater- und Kunstverständnis mitführen können. Drittens haben wir in unserem Bid Book mit der Festival Academy einen international herausragenden Partner, mit dem wir nicht das Prinzip des Einzelkurators – ich war der letzte Einzelkurator von *Theater der Welt*, – sondern der kollektiven Entscheidung verfolgen. Insofern haben wir durch die Kulturhauptstadt für das Theaterleben in Chemnitz die Tür sehr weit aufgemacht. *Theater der Welt* wird nicht allein von den Theatern Chemnitz, also vom Stadttheater, durchgeführt, sondern es kommen eventuell freie Gruppen und das Stadtfestival *Kosmos* hinzu. Wir haben die Chance, die performativen und dramatischen Künste in ihrer gesamten Bandbreite aus dem uns bekannten Exzellenzcluster der Hochkultur in einer geschickten Art und Weise, durch internationale Vermischung und Vermischung von Formensprachlichkeit, in die Fläche der Stadt zu bringen. Das ist die große Chance, die die Kulturhauptstadt-Bewerbung auch den Theatern Chemnitz erst mal in die Hand gegeben hat.

AM: Dass *Theater der Welt* 2026, Deutschlands größtes internationales Theaterfestival, in Chemnitz stattfinden wird, war eine großartige Nachricht vor einigen Wochen.

SSCH: Wir werden durch den Kulturhauptstadt-Prozess im Jahr 2026 eine andere Stadt sein. Wir werden mit *Theater der Welt* die Chance haben, das Verstehen von Theater und seine Zugänglichkeit durch dieses Festival erweitern zu können. Das ist die größte Chance, die die Chemnitz 2025 GmbH im Zusammenspiel mit den Theatern Chemnitz und der Festivalakademie Brüssel im Moment auflegt. Wir werden das erste *Theater der Welt* Festival sein, das sich explizit mit Oper, Figurentheater, Kinder- und Jugendtheater, Tanz und Schauspiel beschäftigen will; bisher bestand es vor allem aus Schauspiel und ein bisschen Tanz. Da machen wir das Feld groß auf und es wird eine große Chance sein, dass Theater als Repräsentationsform in dieser Stadt anders verstanden wird als bisher. In diesem Festival liegt zugleich die Chance, verschiedene Orte noch einmal völlig neu zu betrachten, weil dieses Festival möglicherweise Menschen verführen wird, an Orte zu gehen, wo sie normalerweise nicht hingehen.

AM: Als Sie vor knapp zwei Jahren in Chemnitz ankamen, waren viele der Kunst- und Kultur-Akteure sehr gespannt, wie und mit welchen Projekten es weitergehen sollte. Warum wurden einige Projekte transformiert?

SSCH: Wir sind in 2025 fünf Jahre weiter und man kann ein Bid Book nicht eins zu eins umsetzen. Das Bid Book ist eine Sammlung von Visionen und Ideen. Unsere Aufgabe ist es, diese Ideen auf Machbarkeit zu prüfen, zu befördern und umzusetzen. Das Bid Book liest sich manchmal ganz fetzig, aber was man liest, ist noch nicht Realität.

AM: Wie verhält es sich mit den im Bid Book angedachten Projekten, bei denen die Theater Chemnitz eingebunden waren – wie das Figurentheater mit *Garagen als Schatztruhe* und *7 Gemeinden – Theater in der Region*?

SSCH: Mit dem Bid Book darf man arbeiten, das heißt, es wurden mehrere Entscheidungen getroffen: Die Theater Chemnitz haben sich entschieden, eine zeitgenössische Oper zur Uraufführung zu bringen, die noch entsteht. Es gibt das wunderbare Buch von Werner Bräunig *Rummelplatz*, das eines der schwierigsten Themen des Erzgebirges und der DDR behandelt: die Wismut und die Art und Weise, wie sie mit den Menschen umgegangen ist. Das ist das Flagship-Projekt der Chemnitzer Theater: eine Opern-Uraufführung. Die *Garage als Schatztruhe* ist das Projekt des

Figurentheaters, das mit unserem #3000 *Garagen*-Projekt verwoben wird. Beim Theaterprojekt *7 Villages* sind die Bühnen Annaberg-Buchholz, Freiberg, Plauen und Chemnitz involviert: Sie wollen ein Stücke-Schreibprojekt machen, wo junge Menschen aus ganz Europa in die Region kommen und kleine Stücke schreiben, die dann unter den Theatern *wandern* werden. Wir haben weitere Projekte wie *Nonstop Europa!*, ein Schauspielstudentenfestival, das schon seit einigen Jahren stattfindet und junge Studentebühnen aus Europa hierher ans Theater holt. Wir unterstützen auch *Tanz | Moderne | Tanz*, ein Tanzfestival, was in einer Beziehung zu den städtischen Theatern steht, aber nicht originär eine Marke der Bühne ist. In den Freien Darstellenden Künsten unterstützen wir das Megaprojekt *Der Bus ist abgefahren*: Regisseurin und Autorin Gabi Reinhardt möchte ein Busfahrprojekt quer durch Industrieorte in der Stadt machen und sich an der Rolle der Frau in der Arbeit des 20. und 21. Jahrhunderts dramatisch abarbeiten. Es wird das größte Projekt der Freien Darstellenden Künste. Wenn man das alles zusammennimmt, haben wir einen sehr großen Anteil an Theater und Darstellenden Künsten in unserem Kulturhauptstadtjahr

AM: Gibt es auch Programme, die mit dem Spinnbau verknüpft werden, der 2025 weiterhin als Interimsspielstätte genutzt wird?

SSCH: Wir sind noch nicht so weit. Wir werden jetzt erst mal die Bid Book-Projekte befrieden und zum Jahresende ganz viele Verträge herausgeben, damit die Akteure ins Arbeiten kommen. Dann haben wir noch ein Jahr Zeit, weil unser Hauptprogramm im Herbst 2024 angekündigt wird. Es wird ein großes Bürgerbeteiligungsprogramm geben, zu dem jetzt noch Ideen reinkommen. Wir haben transparente Verfahren aufgelegt, bei denen man einen Antrag stellen kann und die Bewertungskriterien kennt. Wir hatten die Situation, dass einige Leute gesagt haben: Ich bin nicht im Bid Book und habe nie was davon gehört. Warum wurde ich nicht gefragt? So ein Bid Book ist eine Vision und das Bearbeiten kommt danach. Im Jahresverlauf 2024 werden wir bekannt geben, welche Projekte gefördert werden können und von welchen wir uns trennen. Ab Januar 2024 geht es auch öffentlich um Tourismus, das heißt der *Purple Path*, der große Skulpturenpfad, wird national und international präsentiert und dann haben wir das ganze Jahr Zeit, um die Skulpturen einzuweihen. Im Herbst 2024 werden wir das Hauptprogramm ankündigen, um am 18. Januar 2025 das Kulturhauptstadt-Jahr zu eröffnen.

AM: Vielen Dank für das Gespräch.

- 1 Stadt Chemnitz, Stabsstelle Strategieentwicklung Morgenstadt (Hg.): Was ist die Chemnitz-Strategie? 5.6.2019, (https://www.chemnitz.de/chemnitz/media/unsere-stadt/chemnitz-strategie/rolle_ziel_lang.pdf, Zugriff am 3.1.2024).
- 2 Vgl. Stadt Chemnitz (Hg.): Stadtmarketing (<https://www.chemnitz.de/chemnitz/de/unsere-stadt/stadtmarketing/index.html>, Zugriff am 3.1.2024).
- 3 Vgl. Stadt Chemnitz (Hg.): Die Macherinnen und Macher der Woche, 2014 bis 2024, (<https://www.chemnitz.de/chemnitz/de/unsere-stadt/stadtmarketing/die-stadt-bin-ich/macherderwoche/index.html>, Zugriff am 4.3.2024).
- 4 Stadt Chemnitz (Hg.): Kommunikationskampagne *Die Stadt bin ich*, (<https://www.chemnitz.de/chemnitz/de/unsere-stadt/stadtmarketing/die-stadt-bin-ich/index.html>, Zugriff am 4.3.2024).
- 5 Vgl. Stadt Chemnitz (Hg.): *Kulturstrategie der Stadt Chemnitz für die Jahre 2018–2030. Kultur Raum geben*, Chemnitz 2019, S. 4, (https://www.chemnitz.de/chemnitz/media/kultur/kulturfoerderung/bericht_kulturstrategie_ansicht.pdf, Zugriff am 15.9.2019).
- 6 Vgl. Stadt Chemnitz, *Kulturstrategie*, 2019, 5f.
- 7 Vgl. Stadt Chemnitz (Hg.): *C the Unseen – European Makers of Democracy*, Bid Book II, Chemnitz 2020 (<https://chemnitz2025.de/wp-content/uploads/2020/12/BidBook-deutsch.pdf>, Zugriff am 15.5.2021).
- 8 Stadt Chemnitz (Hg.): *AUFbrüche, Opening Minds, Creating Spaces*, Bid Book I, Chemnitz 2019, S. 59. (<https://chemnitz2025.de/wp-content/uploads/2019/10/Chemnitz2025-Kulturhauptstadt-Europas-Kandidat-Bid-Book.pdf>, Zugriff am 15.1.2021).
- 9 Stadt Chemnitz, Stadtplanungsamt (Hg.): Interventionsflächen der Kulturhauptstadt Europas 2025, (<https://www.chemnitz.de/chemnitz/de/unsere-stadt/stadtentwicklung/interventionsflaechen/index.html>, Zugriff am 1.8.2024).
- 10 Stadt Chemnitz, Stadtplanungsamt (Hg.): *Integriertes Handlungskonzept Altchemnitz*, Fortschreibung 2021 vom 18.6.2021, S. 42. Beschlussvorlage B-155/2021, Anlage 3. Stadt Chemnitz Ratsinformationssystem, (https://sessionnet.krz.de/chemnitz/bi/vo0050.asp?__kvonr=6975914, Zugriff am 1.8.2024).
- 11 Stadt Chemnitz, Stadtplanungsamt (Hg.): Städtebauliches Entwicklungskonzept Chemnitz 2020. Beschlussvorlage für den Stadtrat Chemnitz, Beschluss B-181/2009, März 2009, (https://www.chemnitz.de/chemnitz/media/unsere-stadt/stadtentwicklung/seko/seko_2020.pdf, Zugriff am 28.11.2018).
- 12 Vgl. AS+P (Alber Speer + Partner GmbH): „Städtebaulicher Rahmenplan Theaterquartier Chemnitz“, Machbarkeitsstudie im Auftrag der Stadt Chemnitz Dezernat 6, Stadtentwicklung und Bau (o. J./2019), S. 4.
- 13 Stadt Chemnitz (Hg.): Rahmenplan Innenstadt startet, Chemnitzer:innen können am Dialog teilnehmen, (<https://www.chemnitz.de/chemnitz/de/unsere-stadt/stadtentwicklung/innenstadt/rahmenplan/index.html>, Zugriff am 1.8.2024).
- 14 Stadt Chemnitz, Stadtplanungsamt (Hg.): *INSEK, Integriertes Stadtentwicklungskonzept Chemnitz 2035, 1 Grundlagen*, Chemnitz 2022, S. 4, (https://www.chemnitz.de/chemnitz/media/unsere-stadt/stadtentwicklung/insek/insek_broschuere1_grundlagen_neu.pdf, Zugriff am 27.4.2024).
- 15 Stadt Chemnitz (Hg.): Begründung zum Beschluss im Stadtrat am 9.11.2016, Anlage 2 der Beschlussvorlage B-263/2016. Stadt Chemnitz Ratsinformationssystem, (https://sessionnet.krz.de/chemnitz/bi/vo0050.asp?__kvonr=6972240, Zugriff am 1.8.2024).
- 16 Stadt Chemnitz, Begründung zum Beschluss im Stadtrat am 9.11.2016.
- 17 Vgl. Städtische Theater Chemnitz, Konzeption zur Entwicklung der STC gGmbH ab dem Jahr 2019, 22.9.2016.
- 18 Ebd., S. 4.
- 19 Dem Doppeltheater Staatsoperette und Theater Junge Generation auf dem Areal Kraftwerk Mitte Dresden widmet sich das DFG-Forschungsprojekt „Architektur und Raum für die Aufführungskünste“, ein Arbeitsheft von Annette Menting und Nadine Kesting Jiménez ist für 2025 in Vorbereitung.
- 20 Vgl. Stadt Chemnitz, Pressestelle (Hg.): Ziel: Für Städtische Theater Chemnitz Flächentarifvertrag ab 1.1.2019, Pressemitteilung vom 14.6.2018, (<https://www.chemnitz.de/chemnitz/de/aktuell/presse/pressemitteilungen/2018/432.html>, Zugriff am 15.9.2023).
- 21 Vgl. Städtische Theater Chemnitz, Konzeption zur Entwicklung des Theaters von 2019 bis 2022, 11.09.2018.
- 22 Raj Ullrich im Gespräch, Kapitel 7.5 dieser Publikation.
- 23 Uhlig, Swen: „Theaterpläne sorgen für neue Abrissdebatte“, in: *Freie Presse* vom 7.4.2018.
- 24 Vgl. Ulrich, Christoph: „Der lange Weg zum Kulturviertel“, in: *Freie Presse* vom 8.6.2019.
- 25 Im INSEK 2035 wird bei den Interventionsflächen der Kulturhauptstadt das Kulturquartier Schillerplatz angeführt, das allerdings in seiner Programmierung als landschaftsarchitektonische Gestaltungsmaßnahme und denkmalgerechte Neugestaltung des Schillerplatzes nicht vergleichbar ist mit dem Kulturquartier der Städtischen Theater. Vgl. Stadt Chemnitz, Stadtplanungsamt (Hg.): *INSEK Chemnitz 2035 Integriertes Stadtentwicklungskonzept, Unverkennbar Chemnitz*, Stand 18.4.2024, S. 33, (https://www.chemnitz.de/chemnitz/media/unserestadt/stadtentwicklung/insek/insek_2035_lesefassung_gesamt.pdf, Zugriff am 1.8.2024).
- 26 Raj Ullrich im Gespräch, Kapitel 7.5 dieser Publikation.
- 27 Vgl. Menting, Annette/Chawaf, Nadja: „Frische Ideen für neue Konzepte. Studienprojekte als Impulse für Debatten zur Theaterlandschaft, Teil 2: Beiträge für Chemnitz“, in: *Bühnentechnische Rundschau*, H. 2, 2020, S. 86–89.
- 28 Städtische Theater Chemnitz, Konzeption zur Entwicklung des Theaters von 2019 bis 2022, 11.9.2018.
- 29 Vgl. Stadt Chemnitz, *AUFbrüche, Opening Minds, Creating Spaces*, 2019, S. 59.
- 30 Städtische Theater Chemnitz, Konzeption zur Entwicklung der STC gGmbH ab dem Jahr 2019, 22.9.2016.
- 31 Stadt Chemnitz (Hg.): Grundsatzentscheid zur Ertüchtigung des Schauspielhauses. Beschluss im Stadtrat am 24.10.2018, Beschlussvorlage B-227/2018. Stadt Chemnitz Ratsinformationssystem, (https://sessionnet.krz.de/chemnitz/bi/vo0050.asp?__kvonr=6973261, Zugriff am 1.8.2024).
- 32 Landesamt für Denkmalpflege Sachsen (Hg.): Kulturdenkmale in Sachsen, Denkmalliste, Objekt Dok.-Nr. 09306801, Chemnitz, Zieschestraße 28, Schauspielhaus (https://denkmalliste.denkmalpflege.sachsen.de/Gast/Denkmalliste_Sachsen.aspx, Zugriff am 8.2.2022).
- 33 Ebd.
- 34 Raj Ullrich im Gespräch, Kapitel 7.5 dieser Publikation.
- 35 Ebd.
- 36 Carsten Knödler im Gespräch, Kapitel 7.3 dieser Publikation.
- 37 Ebd.
- 38 Raj Ullrich im Gespräch, Kapitel 7.5 dieser Publikation.
- 39 Vgl. Stadt Chemnitz (Hg.): Beteiligung der Stadt Chemnitz am Bundesprogramm „Sanierung kommunaler Einrichtungen in den Bereichen Sport, Jugend und Kultur“ mit der Maßnahme „Sanierung Schauspielhaus“, Beschlussvorlage Nr. B-246/2022 für den Stadtrat am 12.10.2022. Stadt Chemnitz Ratsinformationssystem, (https://sessionnet.krz.de/chemnitz/bi/vo0050.asp?__kvonr=6977599, Zugriff am 1.8.2024).
- 40 Vgl. Stadt Chemnitz (Hg.): Anmietung einer Interimsspielstätte für das Schauspielhaus, Informationsvorlage Nr. I-037/2021 für den Stadtrat am 21.7.2021. Stadt Chemnitz Ratsinformationssystem, (https://sessionnet.krz.de/chemnitz/bi/vo0050.asp?__kvonr=6975946, Zugriff am 1.8.2024).
- 41 Stadt Chemnitz, Stötzer, (Dezernat 6 Stadtentwicklung und Bau): Antwortschreiben auf Ratsanfrage RA-456/2020 vom 16.12.2020 zum Stand der Umsetzung der B 227/2018 „Grundsatzentscheidung zur Ertüchtigung des Schauspielhauses“. Stadt Chemnitz Ratsinformationssystem, (https://sessionnet.krz.de/chemnitz/bi/ag0050.asp?__kagnr=7472, Zugriff am 1.8.2024).

- 42 Raj Ullrich im Gespräch, Kapitel 7.5 dieser Publikation.
- 43 Ebd.
- 44 Stadt Chemnitz, Beteiligung der Stadt Chemnitz am Bundesprogramm, 2022.
- 45 Ebd.
- 46 Vgl. Stadt Chemnitz, Pressestelle (Hg.): Sechs Millionen Euro vom Bund für Sanierung des Schauspielhauses, Pressemitteilung vom 14.12.2022, (<https://www.chemnitz.de/chemnitz/de/aktuell/presse/pressemitteilungen/2022/811.html>, Zugriff am 1.8.2024). Vgl. Stadt Chemnitz (Hg.): Beschlussvorlage Nr. B-028/2023 zum Stadtrat vom 22.3.2023, Anlage Entwurf zum Zweijahreshaushalt 2023/2024 der Stadt Chemnitz Band 1, S. 528. Stadt Chemnitz Ratsinformationssystem, (https://sessionnet.krz.de/chemnitz/bi/v00050.asp?__kvor=6977735, Zugriff am 1.8.2024).
- 47 Vgl. Stadt Chemnitz, Pressestelle (Hg.): Sanierungsprojekt des Schauspielhauses wird neu bewertet, Pressemitteilung vom 28.2.2024, (<https://www.chemnitz.de/chemnitz/de/aktuell/presse/pressemitteilungen/2024/127.html>, Zugriff am 1.8.2024).
- 48 Stadt Chemnitz (Hg.): Niederschrift über die Sitzung des Stadtrates – öffentlich – vom 13.3.2024. Stadt Chemnitz Ratsinformationssystem, (https://sessionnet.krz.de/chemnitz/bi/si0046.asp?__cjahr=2024&__cmonat=1&__canz=3&smcont=12&__cselect=147456, Zugriff am 1.8.2024).
- 49 Stadt Chemnitz, Niederschrift über die Sitzung des Stadtrates, 13.3.2024, S. 5.
- 50 Ebd., S. 6.
- 51 Vgl. Stadt Chemnitz, Oberbürgermeister (Hg.): *Interventionsflächen, Das Stadtentwicklungsprojekt der Kulturhauptstadt Europas Chemnitz 2025*, Chemnitz 2024, S. 15, (https://www.chemnitz.de/chemnitz/media/aktuell/publikationen/downloads/broschuere_interventionsflaechen_2024.pdf, Zugriff am 1.8.2024).
- 52 Rechercheschluss für diese Publikation war Sommer 2024.
- 53 Vgl. Stadt Chemnitz, Stötzer, Antwortschreiben auf Ratsanfrage RA-456/2020, 2020.
- 54 Stadt Chemnitz, Anmietung einer Interimsspielstätte für das Schauspielhaus, 2021.
- 55 Vgl. Stadt Chemnitz, *Integriertes Handlungskonzept Altchemnitz*, Fortschreibung, 2021.
- 56 Vgl. Stadt Chemnitz, Stadtplanungsamt (Hg.): *INSEK, Integriertes Stadtentwicklungskonzept Chemnitz 2035*, Heft 4 Maßnahmen-Check, Juli 2023, S. 10. (https://www.chemnitz.de/chemnitz/media/unsere-stadt/stadtentwicklung/insek/insek_broschuere1_grundlagen_neu.pdf, Zugriff am 27.4.2024).
- 57 Vgl. Stadt Chemnitz, Integriertes Handlungskonzept Altchemnitz, Fortschreibung, 2021.
- 58 Ebd., S. 25.
- 59 Stadt Chemnitz, *AUFbrüche. Opening Minds, Creating Spaces*, Bid Book I, S. 12.
- 60 Stadt Chemnitz, *Integriertes Handlungskonzept Altchemnitz*, Fortschreibung, 2021, S. 12.
- 61 Vgl. Ebd., 2021, S. 47.
- 62 Landesamt für Denkmalpflege Sachsen (Hg.): Kulturdenkmale in Sachsen, Denkmalliste, Objekt Dok.-Nr. 09202226, Chemnitz, Altchemnitzer Straße 27, Fabrikanlage VEB Spinnereimaschinenbau (mehrere Gebäudeflügel), (https://denkmalliste.denkmalpflege.sachsen.de/Gast/Denkmalliste_Sachsen.aspx, Zugriff am 1.2.2024).
- 63 Vgl. Hänsch/Seeling: „Neues Produktionsgebäude für den VEB Spinnereimaschinenbau Karl-Marx-Stadt“, in: *Deutsche Architektur*, H. 9, 1959, S. 498.
- 64 Vgl. Lohse, Sibylle: *Architekturführer DDR. Bezirk Karl-Marx-Stadt*, Berlin 1989, S. 40.
- 65 Spinnwerk (Hg.): Spinnwerk GmbH & Co.KG stellt sich vor, (<https://www.spinnwerk.net/>, Zugriff am 1.8.2024).
- 66 Vgl. Stadt Chemnitz, *Integriertes Handlungskonzept Altchemnitz*, Fortschreibung, 2021.
- 67 Stadt Chemnitz, Stadtplanungsamt (Hg.): URBACT III – Wiederbelebung Spinnereimaschinenbau, Ausgangssituation, (<https://www.chemnitz.de/chemnitz/de/unsere-stadt/stadtentwicklung/eu-foerderung/urbact/ausgangslage.html>, Zugriff am 1.8.2024).
- 68 Stadt Chemnitz, *Integriertes Handlungskonzept Altchemnitz*, Fortschreibung, 2021, S. 20–21.
- 69 Stadt Chemnitz, Stadtplanungsamt (Hg.): URBACT III – Wiederbelebung Spinnereimaschinenbau, 2nd Chance Aktionsplanungs-Netzwerk, (<https://www.chemnitz.de/chemnitz/de/unsere-stadt/stadtentwicklung/eu-foerderung/urbact/prozess.html>, Zugriff am 1.8.2024).
- 70 Stadt Chemnitz, *Integriertes Handlungskonzept Altchemnitz*, Fortschreibung, 2021, S. 20–21.
- 71 Vgl. Stadt Chemnitz, Stadtplanungsamt (Hg.): Strategie zur Reaktivierung und Wiedernutzung des Spinnbau-Areals in Altchemnitz, Integrierter Aktionsplan, im Rahmen von URBACT III 2nd Chance – Schlafende Riesen wecken, März 2018. (https://www.chemnitz.de/chemnitz/media/unsere-stadt/stadtentwicklung/eu-foerderung/urbact/lap_de.pdf, Zugriff am 1.8.2024).
- 72 Vgl. Raj Ullrich im Gespräch, Kapitel 7.5 dieser Publikation.
- 73 Vgl. Schreiter, Frank: „Vom Maschinenbau zur Kostümwelt“, in: *Bühnentechnische Rundschau*, Sonderband 2021, S. 60–63.
- 74 Vgl. Schreiter, Frank: „Neues Zuhause für Kunst und Technik“, in: *Bühnentechnische Rundschau*, Sonderband 2022, S. 68–71. Vgl. Stadt Chemnitz, Anmietung einer Interimsspielstätte für das Schauspielhaus, 2021.
- 75 Raj Ullrich im Gespräch, Kapitel 7.5 dieser Publikation.
- 76 Carsten Knödler im Gespräch, Kapitel 7.3 dieser Publikation.
- 77 Ebd.
- 78 Ebd.
- 79 Gundula Hoffmann im Gespräch, Kapitel 7.4 dieser Publikation.
- 80 Städtische Theater Chemnitz, *Spielzeithaft 2023/2024*, 2023, S. 5–6.
- 81 Vgl. Stadt Chemnitz, *C the Unseen – European Makers of Democracy*, Bid Book II, 2020, S. 35, 36, 40, 47, 53, 64, 77.
- 82 Vgl. Ebd., S. 45–46.
- 83 Carsten Knödler im Gespräch, Kapitel 7.3 dieser Publikation.
- 84 Ebd.
- 85 Gundula Hoffmann im Gespräch, Kapitel 7.4 dieser Publikation.
- 86 Vgl. Städtische Theater Chemnitz (Hg.): Unsere Projekte im Rahmen der Kulturhauptstadt 2025, (<https://www.theater-chemnitz.de/projekte-zur-kulturhauptstadt-2025>, Zugriff am 1.8.2024).

9 SCHLUSS

Die Darstellung des Schauspielhauses Chemnitz gehört zu den Fallstudien des Forschungsprojektes „Architektur und Raum für die Aufführungskünste“ und ist somit in weiterführende Fragestellungen und Untersuchungen eingebunden. Im Rechercheprozess wurde deutlich, dass das Haus und die darin verorteten Sparten Schauspiel und Figurentheater in ihrer Entwicklung regelmäßig Wandel durch Ortswechsel und Raumveränderungen erfahren haben, die sich auf die Spielpraxis auswirkten: das Theaterhaus als Umnutzung des FestsaaIs 1949 bis 1976, die Interimsspielstätten im Stadtzentrum 1976 bis 1980, der Wiederaufbau und die *Rekonstruktion* des Schauspielhauses 1976 bis 1980, die Theaterneubau-Entwürfe 1974 bis 1980 und erneute Planungen 2015 bis 2018, die früheren Spielorte des Figurentheaters 1951 bis 2011, die 2002 bis 2003 erfolgte Modernisierung des Schauspielhauses und neue Projektierungen seit 2020 sowie die seit 2021 genutzte Interimsspielstätte in Altchemnitz. Auf diese Weise wuchs der Umfang der Fallstudie im Verlauf ihrer Bearbeitung. Die vertiefende Betrachtung des Theaters und seiner theaterkünstlerischen Praxis erfolgte schwerpunktmäßig für die Zeiträume der 1970er- bis 1980er-Jahre und seit den 2010er-Jahren, so dass räumliche und programmatische Transformationsprozesse vor und nach der Wende berücksichtigt sind.

Mit dieser Publikation sind erstmals die Bau- und Nutzungsgeschichte sowie erweiterte Kontexte des Schauspielhauses und Figurentheaters komplex und ineinandergreifend dargestellt: Die Betrachtungsweise von Architektur und Raum als prozesshafte Entwicklungen versteht sich als Erweiterung einer rein objektorientierten Perspektive, in die verschiedene Akteure, Räume, Konzepte, Theaterpraktiken, Aufführungen sowie Stadt- und Kulturpolitik eingebunden sind. Dazu wurde primäres Quellenmaterial umfangreich recherchiert und ausgewertet. Wesentlich waren die Materialien des Stadtarchivs Chemnitz für den Zeitraum der 1970er- bis 1980er-Jahre zu den Städtischen Theatern Karl-Marx-Stadt, Schauspiel und Puppentheater, zu weiteren Kulturbauten wie der Stadthalle und zur Stadt- und Kulturpolitik des Rats der Stadt. Weiterhin waren Literatur und Fachzeitschriften zu Theater, Kulturbau, Architektur und Städtebau der DDR für das Verständnis von Arbeitsweisen des Theaters Karl-Marx-Stadt, des Architekten Rudolf Weißer und seines Architekturkollektivs, des Instituts für Kulturbauten sowie der Baubetriebe aufschlussreich. Um

Fragen zu der kaum dokumentierten Theaterarbeit nachzugehen, wurden Gespräche mit Hartwig Albiro, Hasko Weber, Carsten Knödler und Gundula Hoffmann als Vertreter:innen der künstlerischen Theaterleitung zu Raum und Aufführungspraxis und mit dem Technischen Direktor Raj Ullrich zu Bau- und Planungsfragen geführt, ausgewertet und die Transkription zugleich als Quelle in die Publikation aufgenommen. Die von Dietmar Lange gepflegte Chronologie der Premieren von Schauspiel und Figurentheater erwies sich als eine hilfreiche Quelle, da für die städtischen Theater kein Archiv zugänglich ist. Für den Zeitraum seit den 2010er-Jahren wurden die publizierten Kultur- und Stadtentwicklungsprogramme der Stadt Chemnitz sowie die im Ratsinformationssystem zugänglichen Protokolle und Dokumente der Stadtratssitzungen ausgewertet. Mit dem Programm-Geschäftsführer Stefan Schmidtke wurde ein Gespräch zur Kulturentwicklung und Theaterperspektive im Kontext der Kulturhauptstadt Chemnitz geführt. Als wichtige Methode der Zustandsaufnahme verstehen sich die fotografischen Erkundungen des Schauspielhauses und der Stadthalle durch Louis Volkmann und Juliane Henrich aus den Jahren 2020 und 2023 sowie die ergänzenden zeichnerischen Darstellungen von Stadt- und Raumkonzepten. Auf dieser Basis sind Entwicklungen und Prozesse nachgezeichnet, die nachfolgend hinsichtlich der einleitend angeführten Fragestellungen zusammenfassend reflektiert werden.

Wie verlaufen Entscheidungsprozesse bei der Konzeption eines Theaterhauses und wer beeinflusst seinen Entwurf?

1970er- bis 1980er-Jahre: Bei den Konzeptionen und Entscheidungsprozessen zu einem Theaterhaus im Stadtzentrum waren die Interessen der Stadt- und Kulturpolitik maßgeblich. Dies verdeutlichten sowohl der Abbruch des kriegsbeschädigten Städtischen Schauspielhauses aus verkehrsplanerischen Gründen als auch die Planungen zu Wiederaufbau und Neugestaltung der Stadt, mit wechselnden Projektierungen und Standorten für ein neues Theater, seit den 1950er-Jahren (Kapitel 2 und 3).

Kulturelle und kulturpolitische Aspekte hatten in den 1970er-Jahren für die geplanten Spielstätten des Schauspiels und Puppentheaters innerhalb eines neuen Theaterkomplexes am Opernhaus besondere Relevanz, wie die modellhaften Entwürfe des Instituts für Kulturbauten zeigen. Diese entsprachen zwar den Forschungsergebnissen

und zeittypischen Architekturkonzepten von repräsentativem Kulturbau in Form von Megastrukturen, blieben letztlich jedoch konzeptionelle Ansätze.

Demgegenüber war die Entscheidung, das Theater am Karl-Marx-Platz 1949 in dem ehemaligen Festsaal des Altersheims einzurichten, vom Pragmatismus der Nachkriegszeit geprägt, indem für das Schauspiel einer der noch erhaltenen Bestandsäle bestimmt und dieser lediglich durch einen neuen Garderobentrakt ergänzt wurde. Die im Vergleich zum alten Schauspielhaus geringere Kapazität und fehlende Ausstattung wurden angesichts der gegebenen Lebensrealitäten akzeptiert. Die tatsächliche Situation wurde in den frühen Darstellungen noch kaschiert, indem politisch motiviert von einem „neu errichteten“ Theater gesprochen wurde. Allerdings wurde seit Mitte der 1950er-Jahre auf die provisorische Situation zumindest mit Neubau-Konzepten reagiert, jedoch erfolgte der Aufbau der kriegszerstörten Stadt nur schleppend und der jahrzehntelange Planungsprozess blieb für das Theater ohne Umsetzungsfolgen.

Der Wiederaufbau und die *Rekonstruktion* des Schauspielhauses nach der Brandkatastrophe 1976 wurde vor allem aufgrund der theater-engagierten Stadtpolitik und der Unterstützung des Ministeriums für Kultur, vertreten durch das Institut für Kulturbauten, möglich, so dass ein moderner Theaterbau am selben Standort entstand. Obgleich das Haus unabhängig von den Beschlüssen der langfristigen Planwirtschaft konzipiert und insofern als *Schwarzbau* bezeichnet wurde, konnte in relativ kurzer Zeit eine qualitätvolle Theaterarchitektur mit umfangreicher Raumerweiterung und bühnentechnischer Ausstattung baulich umgesetzt werden. Damit erhielt das Schauspielhaus, das zu den Theatern der obersten Gruppe A in der DDR gehörte, ein adäquates Gebäude. Neben der Kulturabteilung des Rats der Stadt und dem Stadtbaudirektor als Bauherrenvertreter hatten weitere Akteure des Planens und Bauens mit ihren jeweiligen Arbeitsweisen, Verordnungen und Ressourcen Einfluss auf die Gestaltung des Schauspielhauses (Kapitel 3.5 und 3.6). Dazu gehören die Theaternutzer:innen, vertreten durch den Technischen Direktor, die sich mit Ansprüchen an eine moderne Saalgestaltung, ein Foyertheater und eine Probebühne in die Programmierung des Entwurfs einbringen konnten. Voraussetzung für die bauliche Genehmigung waren brandschutztechnische Verordnungen und Auflagen der Feuerwehr, die die Konzeption eines Bühnenturms mit Eisernem Vorhang zur Folge hatten. Damit entstand zugleich Raum für eine bühnentechnische Maschinerie, die neue Potenziale für die Inszenierungen und

bühnenbildnerischen Gestaltungen bedeutete. Das für die Investitionsbewilligung und Ausstattungsplanung zuständige Institut für Kulturbauten unterstützte das Vorhaben und brachte die Anforderungen an eine moderne Bühnentechnik in das Projekt ein. Auf Basis dieses Raumprogramms gestaltete der Architekt ein Theaterhaus, das sich seither an diesem Ort als eigenständiger Kulturbau gegenüber dem Altersheim behauptet. Die Produktionsmöglichkeiten und verfügbaren Ressourcen zur Umsetzung des Gebäudes beeinflussten den Entwurf, so dass der Bühnenturm im Gleitbetonverfahren errichtet wurde. Als Konsequenz entstand aus der Kombination von zeiteffizienter Bauweise und politisch verordneter *Rekonstruktion* mit der Bestands-Wiederverwendung die *Chemnitzer Ecke* der Großen Bühne. Die Raumbildung der Spielstätte ist gleichermaßen von modernem Gestaltungsanspruch und pragmatischen Entscheidungen geprägt. Das baukünstlerische Konzept verfolgte eine bewusste Einfachheit und den reduzierten Einsatz von Mitteln, so dass bei äußerst engen Rahmenbedingungen eine qualitätvolle Theaterarchitektur entstand, die seit den 1980er-Jahren für die Bespielung produktiv genutzt wurde.

2010er-Jahre: Zwanzig Jahre nach der Fertigstellung fiel im Kontext der Berufung von Manuel Soubeyrand als Schauspielregisseur die Entscheidung zu einer ersten Modernisierung und Umgestaltung des Hauses. Er wollte nicht nur das Programm, sondern auch die Räume des Theaters entsprechend den zeitgenössischen Bedarfen weiterentwickeln (Kapitel 3 und 5). So kam es 2002 zum Anbau des Theaterclubs für die gastronomische Versorgung und als gemeinsamer Ort für Theaterleute und Publikum, der eine programmatisch wichtige, vom Spielbetrieb unabhängige Öffnung des Hauses bedeutete. 2003 entstand der Einbau der Kleinen Bühne als Raum im Raum innerhalb des Foyers und als Ersatz für das vormalige, offene Foyertheater, das sich im Repertoire-Spielbetrieb als kaum nutzbar erwiesen hatte. Bereits zu diesem Zeitpunkt gab es Überlegungen, dem zehn Jahre zuvor in die Städtischen Theater eingegliederten Figurentheater, angesichts seiner behelfsmäßigen Raumsituation im Luxor-Palast, hier einen geeigneten Spielort zu bieten; dies wurde letztlich 2011 umgesetzt. Im selben Jahr wurde der Ostflügel als Ersatz für den bisherigen Spielort im Foyer eingerichtet. Mit der Berufung von Carsten Knödler als Schauspielregisseur entstand 2013 die Foyerbühne als kleiner, weiterer Spielort für informellere Formate.

Bei den Planungen für ein neues Theaterhaus in der Nähe des Opernhauses, Mitte der 2010er-Jahre, waren die Inte-

ressen der Kultur- und Stadtentwicklung maßgeblich (Kapitel 8). Die Städtischen Theater, vertreten durch ihren Intendanten Christoph Dittrich und den Technischen Direktor Raj Ullrich, waren dabei eng in die Planung involviert. Die Einbindung von Bürgerinnen und Bürger in das städtische Planungsvorhaben begann nach Erstellung einer umfassenden Studie, die im Rahmen der öffentlichen Fach- und Bürgergespräche zur Chemnitz-Strategie beraten wurde. In diesen Entscheidungsprozessen zur zukünftigen Stadtgestaltung wurde der projektierte Theaterneubau zurückgestellt.

Welche Bedeutung haben Rahmenbedingungen wie das Bauen im Bestand und der Denkmalschutz für die Konzeption von Spielstätten?

1970er- bis 1980er-Jahre: Das Schauspielhaus ist ein sehr frühes Beispiel für Umnutzung und Umbau eines Bestands zur Spielstätte eines Stadttheaters, da es bereits 1949 in dem ehemaligen Festsaal des Altersheims eingerichtet wurde. Das Bauen im Bestand, zur DDR-Zeit auch als *Rekonstruktion* bezeichnet, war für die Umsetzungsmöglichkeit und den Entwurf des Schauspielhauses in den 1970er-Jahren von besonderer Relevanz (Kapitel 3). Durch die Priorisierung des Wohnungsbaus wurden in der DDR zu dieser Zeit nur selten noch Kultur- und Theaterbauten realisiert. Insofern waren der brandzerstörte Bestand und sein Wiederaufbau quasi die Voraussetzung zur Realisierung eines neuen Theaterhauses. Um die *Rekonstruktions*-Maßnahme politisch zu legitimieren, stellte die Wiederverwendung vorhandener Fundamente und Wände eine unveränderliche Konstante für den Entwurf dar. Bei der beabsichtigten Verbesserung der räumlichen Situation mit erheblichen Raumerweiterungen durch Anbauten, die insgesamt eine Verdoppelung des ursprünglichen Volumens darstellten, kam es im Bereich der Bühne zu einem planerisch-baulichen Konflikt mit den Bestandstrukturen. Dieser führte auf der Großen Bühne zu einer Verschiebung von Bühnen- und Saalmittelachse und einer Asymmetrie der Bühnenöffnung. So entstand an der linken Seite die *Chemnitzer Ecke* als Vorbühnenerweiterung im Übergang zum Spielrang, während an der rechten Seite ein Raumkontinuum beim Übergang von Saalwand und Bühnenportal verfolgt wurde. Auf diese Weise hatte der Bestandsbau deutliche Auswirkung auf die Raumgestaltung. Angesichts des Ergebnisses, an diesem Ort ein modernes, gut ausgestattetes Theaterhaus zu haben, wurden diese Abweichung von üblichen Bühnensituationen nicht als Makel herausgestellt, sondern die spezifische Raumsituation in den Inszenierungen produktiv verhandelt (Kapitel 6).

2010er-Jahre: Der 2018 erklärte Denkmalschutz für das Schauspielhaus war insbesondere eine Wertschätzung als bedeutendes Zeugnis moderner Architektur durch das Landesamt für Denkmalpflege Sachsen (Kapitel 8). Mit der Aufnahme in die Denkmalliste wurde die Baukultur der Ostmoderne gewürdigt. Jedoch ist der Theaterbau bisher kaum rezipiert, anders als die prominente Stadthalle von Rudolf Weißer und seinem Architekturkollektiv. Ungeachtet dessen war der neue Status wichtig, da seit 2016 ein Theater-Neubau im Zentrum projektiert und für den Bestand eine pragmatische Ertüchtigung mit zeitlich stark begrenzter Perspektive angedacht wurde. Für die stadtpolitischen Entscheidungsprozesse zur weiteren Entwicklung des Schauspielhauses hatte die Unterschutzstellung zunächst nur geringe Auswirkungen, da Finanzierungsfragen Priorität für die Theaterkonzeption hatten, wobei sich der Finanzbedarf vergleichsweise moderat darstellt. Ein weiterer Impuls für den Bestandsbau kam über die Zuordnung des Hauses als Interventionsfläche der Kulturhauptstadt: In diesem Kontext wurde 2022 die Antragstellung von Bundesfördermitteln, inklusive eines städtischen Eigenanteils für eine nachhaltige Modernisierung, vom Stadtrat beschlossen. Da sich die Modernisierungskonzeption seit Frühjahr 2024 in einer Prüfungsphase befindet, kann hier zum Einfluss des Denkmalschutzes auf die weitere Gestaltung nur vage Aussicht gegeben werden. Er könnte eine Argumentation für den Rückbau der 2002 bis 2003 gestalterisch ungünstigen, aber funktional wichtigen Ein- und Anbauten von Theaterclub und Kleiner Bühne bieten, für die Ersatz durch geeignete Lösungen zu entwickeln sind. Die Modernisierung von Theaterbauten steht nicht nur in Chemnitz, sondern in zahlreichen Städten an. Dabei stellt die Architektur der 1960er- bis 1980er-Jahre die Denkmalpflege vor herausfordernde Entscheidungen hinsichtlich der Bedarfe zeitgenössischer Theaterpraxis und des Erhalts von originärem Bestand.¹ Das Erhaltungsinteresse für das Schauspielhaus Chemnitz korrespondiert mit dem Plädoyer für Nachhaltigkeit, den gegenwärtig zunehmenden Architekturdebatten zur *Sorge um den Bestand* und zu Strategien für einen Umgang mit bestehenden Bauten als materielle und ideelle Ressource.²

Wie verhalten sich Architektur, Verortung, innere Raumordnung und die Aufführungsformen des Theaters zueinander?

1970er- bis 1980er-Jahre: Theaterhäuser befinden sich zu meist in urbanen Zentren und damit in der Nähe von weiteren Kulturbauten wie Konzerthäusern und Museen. Das

Schauspielhaus steht zwar im Innenstadtbereich, erscheint allerdings angesichts seines unmittelbaren Umraums etwas abgeschieden. Diese Verortung wird bis heute von der künstlerischen Leitung konzeptionell als Potenzial verstanden, um eine stärkere Eigenständigkeit des Profils entwickeln zu können (Kapitel 3 und 5). Die spätmoderne Architektur ist nicht als hermetischer Baukörper umgesetzt, sondern als gegliederte Struktur gestaltet und in seinen Umraum stark eingebunden. Die Nutzer:innen hatten *sachliche Modernität* und „kein süßes Kammerspiel, sondern eine Zweckbühne“ gefordert, und der Architekt entwickelte den Entwurf entsprechend seiner architektonischen Haltung als eine Form modernen Werkstatt-Theaters. Es ist zu beobachten, dass die divergierenden Architektursprachen von Opernhaus und Schauspielhaus später in den Selbstdarstellungen mit bestimmten Zuschreibungen verbunden wurden: einerseits zur langen städtischen Theatertradition und andererseits zur jüngeren Theaterkultur der DDR-Zeit und der Gegenwart.

Aufgrund seiner Lage innerhalb des Parkareals und der unmittelbaren Nachbarschaft zum Altersheim verweigern sich das Haus und seine Architektursprache einem konventionell-repräsentativen Gestus. War das Altersheim in dem vorherigen, provisorischen Theater als dessen ehemaliger Festsaal deutlich präsent, wurde es mit dem Wiederaufbau 1980 gestalterisch stärker separiert und der Theaterbau als eigenständiger Kulturbau herausgestellt. Im Gartenhof ist die Nachbarschaft im direkten Vis-à-vis der beiden Häuser noch unmittelbar erfahrbar. Eine Akzentuierung der Spielstätte erfolgte durch die markante Vorplatzbildung, die zugleich eine Durchwegung zwischen Quartier und Park zulässt. Eine bessere Anbindung an den öffentlichen Raum hätte durch eine stärkere Transparenz des Gebäudes entstehen können, doch wurde dieser Aspekt zurückgestellt – zugunsten der Konzeption von multifunktionalen Foyers, die sich die Nutzer:innen gewünscht hatten. In die Programmierung des Theaterbaus hatten sie sich einbringen können, insbesondere hinsichtlich der beiden Spielorte mit der Großen Bühne als kombinierte Guckkasten- und Raumbühne für 400 Plätze in moderner Gestaltung sowie bei dem neuen Foyertheater. Diese informelle Bühne war im weitläufigen Foyer für 100 Plätze zu bespielen und ermöglichte eine andere Dichte und Nähe zum Spiel sowie unterschiedliche Anordnungen von Spieler:innen und Publikum. Das Motiv der Festlichkeit im Foyer, das Rudolf Weißer angesichts der Stadthalle beschrieb, setzte er beim Schauspielhaus zurückhaltender um, da das Hauptfoyer als Foyertheater nutzbar war und die Raumgestaltung nicht in Kon-

kurrenz zur Aufführung treten sollte. Weiterhin boten die umlaufenden Foyers, neben den üblichen Funktionen für Empfang, Aufenthalt und Gastronomie, auch zusätzlichen Raum für wechselnde Galerieausstellungen. Die Proben- und Produktionsräume sind aus Gründen knapper räumlicher Ressourcen bei vielen Theatern dezentral angeordnet. Da die künstlerische Leitung des Schauspielhauses den engen räumlichen Zusammenhang als besonders wichtig erachtete, gehörte der Anbau einer Probebühne zu ihren Raumanforderungen. So entstand eine zwar kleine, aber unmittelbar angebundene Probebühne – in Ergänzung zu einem größeren, aber dezentralen Probenort. Der Ensemble-Gedanke war in Karl-Marx-Stadt ausgeprägt und umfasste dabei künstlerische und technische Theaterleute in ihrer Gesamtheit. Insofern wären auch Räume für die Theaterwerkstätten unmittelbar am Haus geeignet gewesen, doch war dies aufgrund der gegebenen räumlichen Bedingungen, wie bei vielen anderen Theatern, nicht möglich.

2010er-Jahre: Die Verortung am Rand der Chemnitzer Innenstadt hat sich quasi als Kultur in die Sparten Schauspiel und Figurentheater des Stadttheaters eingeschrieben und letztlich das Herausarbeiten eigenständiger Positionen motiviert, was sich in den Entwicklungen der Spielorte, der Programme und der Netzwerke seit den 2010er-Jahren widerspiegelt (Kapitel 5 und 6). Die Kombination der beiden Sparten in einem Haus – mit der Etablierung von drei eigenständigen Spielorten, sowie der Nutzung der Foyerbühne und der Hinterbühne – ermöglicht unterschiedliche Aufführungsformen und ergänzende Programmangebote, einzelne Kooperationen beider Sparten und führt zur lebendigen Mischung der Publika in dem Theaterhaus. Allerdings ist die bisherige Raumlösung mit der Kleinen Bühne für das Figurentheater problematisch, da das gemeinsam genutzte Foyer in seiner Gestaltung nicht die verschiedenen Generationen des Publikums adressiert, sondern insbesondere für die Nutzung durch Erwachsene und nicht durch Kinder und Jugendliche ausgelegt ist. Zudem ist die Bühnenform zu starr und bietet keine alternativen Anordnungsmöglichkeiten und Aufführungsformen.

Für die stärkere Wahrnehmung des Theaters und seiner künstlerischen Arbeit wird ein Ort für das Publikum auch außerhalb der Spielzeiten – im Sinne eines Dritten Ortes – zunehmend wichtiger. Das könnte ein öffentlich zugänglicher Theaterclub an präserter Stelle sein, an dem die Theaterleute und die verschiedenen Publika zusammenkommen. Möglicherweise geht die geringe Frequentierung des bisherigen Theaterclubs nicht nur auf seine versteckte

Lage im Gartenhof zurück, sondern auch auf seine spezifische Ausrichtung als Bar. Ein Raum mit erweiterter Programmierung und räumlich geeigneter Anordnung würde einen Ort des Austausches von Theater, Publikum und Quartier fördern – so wie es in anderen Städten über Konzepte des *Offenen Foyers* oder *Foyers Public – Raum für Alle* verfolgt wird.

Welche Wandlungsfähigkeit haben die Spielorte und welche Relevanz hat dies für die theater-künstlerische Praxis?

1970er- bis 1980er-Jahre: Die Idee des idealen Theaters als eine bewegliche Theatermaschine oder zumindest als variabel nutzbarer Raum bestimmt den Theaterdiskurs des 20. Jahrhunderts. Das Institut für Kulturbauten verweist auf die Verwandlungsfähigkeit eines idealen Theaterbaus und damit auf seine Beweglichkeit. Zugleich wird erklärt, dass aufgrund verschiedener Rahmenbedingungen der Praxis, wie Repertoire-Spielplan und Bestandsverwendung, eine modellhafte Theatererneuerung als Gesamtkonzept nicht verwirklicht sei, wohl aber einzelne Ansätze dazu (Kapitel 3.7). Beim Entwurf des Schauspielhauses wurde aufgrund der *Rekonstruktions-*Maßnahme die frühere Vis-à-vis-Anordnung von Publikum und Spiel aufgegriffen. Im Vergleich zur vorherigen Situation entstand eine erhebliche Verbesserung für die Große Bühne, wie die vergleichenden Darstellungen vom *Lügenmaul* im alten Theater und *Dantons Tod* im neuen Haus zeigen (Kapitel 6). Die ausgeprägte Vorbühne mit *Chemnitzer Ecke* bietet eine Flexibilität, indem dieser erweiterte Spielbereich stärker einbezogen oder ausgeblendet werden kann. Bei den ersten Inszenierungen wurde mit diesem Raum gearbeitet und zwei Hauptspielbereiche für *Dantons Tod* auf der Haupt- und der Vorbühne genutzt. Um Variabilität innerhalb des Hauses zu ermöglichen, entstand das Foyertheater. Es wurde als Erweiterungsmöglichkeit in Korrespondenz zur Interimsspielstätte *theater oben* geplant und war als Spielort für experimentelle Formate konzipiert. Die Regisseurin Irmgard Lange führte das Foyertheater mit einem *Werkstatt-*Format ein und Hartwig Albiro nutzte den kleinen Spielort für die Aufführung der kritischen Komödie *Bürger, schützt eure Anlagen*. Darüber hinaus wurde der Gartenhof zum Freilichtspielort und auch die Probebühne gelegentlich für einzelne Aufführungen genutzt, so dass die Raumpotenziale des neuen Hauses ausgereizt wurden. Das von den Theaterleuten explizit gewünschte Foyertheater erwies sich letztlich angesichts der Betriebsabläufe beim Repertoire-Spielprogramm als kaum geeignet, da der offen im Foyer angelegte Raumbereich zu störanfällig war.

Eine Form von Variabilität und anderer Raumatmosphäre entstand 1989 durch die Bewegung des Schauspielstudios, der *Dramatischen Brigade* mit Hasko Weber, an einen Ort außerhalb des Theaterhauses. Der kleine Spielort in der Elisenstraße wurde als Studiobühne eingerichtet und verfolgte bei *Schlötel* oder *Was solls* weniger eine variable Anordnung als eine sehr hohe Nähe von Spiel und Publikum in diesem angeeigneten Raum.

2010er-Jahre: Die Wandlungsfähigkeit von Spielorten ist nach wie vor Teil des Theater-Raum-Diskurses. Zugleich werden die Erfahrungen von Beweglichkeit in der Spielpraxis reflektiert: Es kommt zu kritischen Revisionen und definierte Anordnungen behaupten sich angesichts des Repertoire-Spielbetriebs in den Theaterhäusern.³ Zugleich nutzen viele Stadttheater parallel externe Orte, um andersartige Raumnutzungen und –atmosphären außerhalb ihrer tradierten Räume zu ermöglichen. Demgegenüber kam es beim Schauspielhaus Chemnitz zu Aneignungspraktiken und der Entwicklung von drei eigenständigen Spielorten innerhalb des Hauses – letztlich um das Schauspielhaus an seinem Standort zu stärken. Durch Umbau und Umwidmung entstanden neben der Großen Bühne die beiden neuen Spielorte Kleine Bühne und Ostflügel, ergänzt durch die Nutzung von Hinterbühne und kleiner Foyerbühne, so dass verschiedene Publika in das Schauspielhaus eingeladen werden. Die Bespielung der Großen Bühne schätzt Carsten Knödler für die künstlerische Arbeit aufgrund ihrer Dimension und Proportion, die gleichermaßen große oder intime Aufführungen erlauben. Die *Chemnitzer Ecke* wird je nach Inszenierung stärker ausgeblendet oder einbezogen – wie in *Faust Teil I und II* unterschiedlich ausgeführt. Durch die Bespielung der Hinterbühne, mit der Anordnung des Publikums auf der Bühne, kann der Raum neu angeeignet werden. Dies erfolgt angesichts der geringeren Zuschauerkapazität nur gelegentlich für spezifische Inszenierungen wie *Camino Real*, die in diesem Saal mit der Anbindung des Alterspflegeheims hinter der Saalabschlusswand besondere thematische Aufladung bedeutete. Die Kleine Bühne wurde nach ihrem Einbau im Foyer zunächst als zweiter Spielort vom Schauspiel genutzt; seit Einzug des Figurentheaters in das Haus 2011 ist sie ausschließlich sein Spielort für unterschiedlich adressierte Aufführungen wie *Aufstand der Dinge* oder *Wenn mich einer fragte*. Die Kleine Bühne bedeutet für das Figurentheater eine deutliche räumliche Verbesserung der Spielpraxis im Vergleich zum früheren Spielort in einem der Kinosäle des Luxor-Palastes. Dennoch ist der Raum in seiner Konzeption zu starr und erlaubt aufgrund fehlender bühnentechnischer Möglichkeiten kaum

Verwandlungen. Der Ostflügel war 2011 als Ersatz für die umgewidmete Kleine Bühne entstanden und wurde damit zum Spielort für experimentelle Formate in der ehemaligen Proebühne. Sein Zugang an der anderen Seite des Theaterhauses in der Nähe des Magazins und der Lieferrampe schafft auch gestalterisch eine Distanz zum Haupteingang. Zugleich erforderte er die Einrichtung eines eigenen Foyers, so dass insgesamt eine eigene Identität dieses Spielortes formuliert wurde. Die Studiobühne ist als Black Box gestaltet und bietet als Bühne mit bis zu 60 Plätzen variable Anordnung und zugleich eine starke Aufhebung von Distanz – wie beispielsweise bei *Europa! - ein patriotischer Abend!*. Der Ostflügel bot auch Raum für die Kooperation der beiden Sparten im Haus, indem er gelegentlich zum Spielort für Figurentheater-Inszenierungen wie *Beate Uwe Uwe Selfie Klick* wurde, die sich an ein junges und erwachsenes Publikum orientieren. Für den Ostflügel wird aufgrund erhöhter Auflagen für Versammlungsstätten zukünftig eine andere Raumlösung entwickelt werden müssen. Auch die Behebung der problematischen Situation der Kleinen Bühne im Foyer ist eine Zukunftsaufgabe für die bevorstehenden Modernisierungsprozesse. Mit der informellen Foyerbühne entwickelte das Schauspiel einen weiteren Spielort, der für szenische Liederabende wie *Ne me quitte pas* genutzt wurde. Zugleich findet hier auch das Spielplanbegleitende Extra-Programm mit Diskursen und Zuschauergesprächen statt, mit dem ein breiteres kulturelles Angebot verfolgt und damit die Aktivierung des Publikums erweitert wird. Auch der Theaterclub wurde für einzelne Aufführungen genutzt, die mit der Raumatmosphäre korrespondieren wie der Leonard-Cohen-Abend *The Silent*.

Welchen Einfluss hat die Errichtung von anderen Kulturbauten wie Musiktheatern, Kulturhäusern oder Museen auf die Entwicklung von Spielstätten in der Stadt?

1970er- bis 1980er-Jahre: Dass dem Kulturbau in der Stadtgestaltung eine bedeutende Rolle zukommt und er identitätsstiftend für eine Stadt ist, zeigt sich in den ersten Wiederaufbauten der frühen Nachkriegsjahre (Kapitel 2). Die Stadtpolitik hatte sich angesichts eingeschränkter Ressourcen für die *Rekonstruktion* und den Wiederaufbau des Opernhauses entschieden und es 1946 bis 1951 als repräsentatives Stadttheater in zentraler Lage und in Nachbarschaft zu den Städtischen Kunstsammlungen am Theaterplatz wiedererrichtet. Nach dieser Entscheidung fehlten dem anderen der beiden städtischen Theaterhäuser, dem Schauspielhaus, für den Wiederaufbau zunächst Ressourcen und später, aus stadtplanerischen Gründen,

auch die Realisierungsabsicht. Damit wurde das Opernhaus letztlich zum architektonischen Repräsentanten der Städtischen Theater und mit seiner historistischen Architektursprache wird die lange Theatertradition in der Stadt assoziiert – ungeachtet der jeweiligen Tradition von Schauspiel und Musiktheater seit dem frühen 19. Jahrhundert. Auch in den Beschlüssen der 1970er-Jahre wurden erneute *Rekonstruktions*-Maßnahmen für das Opernhaus priorisiert und die Errichtung eines Neubaus für Schauspiel und Figurentheater zeitlich nach hinten verschoben. Die Planung des Opernhauses begann in den 1980er-Jahren und das Haus wurde 1992 nach einem umfassenden Umbau wiedereröffnet.

Ein zentrales Kulturhaus für Stadt und Bezirk Karl-Marx-Stadt entstand im Rahmen der Neugestaltung des Stadtzentrums nach jahrzehntelangen, wechselnden Planungen mit dem Bau der Stadthalle, die im Ensemble mit dem Hotelhochhaus 1974 zur prägenden Stadtdominante wurde (Kapitel 3.4). Der moderne Mehrzweckbau steht programmatisch für die kulturpolitischen Strategien der DDR und für die gezielte Mischung der kulturellen Angebote für vielfältige Publika. Zugleich wurde mit der Stadthalle ein prototypisch-innovativer Kulturbau verwirklicht, in dem die Polyvalenz und Wandelbarkeit des Raums als Voraussetzung für die mischkulturellen Nutzungen geplant und umgesetzt wurden. Obgleich sie auch für Theateraufführungen konzipiert war, hatte die Fertigstellung der Stadthalle grundsätzlich keine negativen Auswirkungen auf die Bedarfsbestätigung und Planung eines Schauspielhauses, da der Mehrzweckbau lediglich für punktuelle Aufführungen und nicht wie ein Theaterhaus für regelmäßigen Spielbetrieb ausgelegt war. Eine Wechselbeziehung in der Konzeption von Stadthalle und Schauspielhaus besteht nicht zuletzt durch denselben Entwurfsverfasser Rudolf Weißer. Trotz anderer Rahmenbedingungen bestehen Analogien in der Raumgestaltung – zwar nicht in der Variabilität, die in der Stadthalle durch aufwendige Bühnen- und Saaltechnik möglich ist, dafür aber unter anderem in der Konzeption weitläufiger, multifunktionaler Räume. Die saalumschließenden Foyers ermöglichen Aneignungen für verschiedene Nutzungen und verfolgen Ansätze der Polyvalenz (Kapitel 3.6). Im Rückblick auf die historische Entwicklung von Kulturbauten am Stadtkern lässt sich die Stadthalle als Ersatz für das alte Städtische Schauspielhaus deuten – allerdings entstand anstelle des bürgerlichen Theaters ein sozialistisches Kulturhaus, dessen Dimension den früheren Theaterbau mit seiner multifunktional-nutzbaren Megastruktur deutlich übersteigt.

2010er-Jahre: Die Überlegungen zur zukünftigen Theaterkonzeption 2016 bis 2018 gingen einher mit einer Studie zur Spielstätten-Konzentration am Opernhaus mit einem Schauspielhaus-Neubau an diesem Standort, so dass aus theaterfunktionaler und städtebaulicher Motivation ein neues *Kulturquartier* entstehen sollte. Als Ergebnis der Chemnitz-Strategie wurde das Gesamtvorhaben zurückgestellt und der Modernisierung und Ergänzung des Opernhauses Vorrang gegeben. Das Konzept eines solitären Theaterhauses am Schillerplatz wurde sowohl aus Gründen der Finanzierung als auch eines behutsamen Umgangs mit dem bestehenden Wohnungsbau kritisch hinterfragt. Daher gelangte sukzessive eine veränderte, nachhaltige Modernisierung des Schauspielhaus-Bestands in den Fokus, deren Umsetzung sich hinsichtlich Programm und Umfang seit Frühjahr 2024 in einer Abstimmungs- und Entscheidungsphase befindet.

Zu welchen Aneignungsformen und Szenografien kommt es in Interimsspielstätten und bei Umnutzung von Bestandsräumen?

1970er- bis 1980er-Jahre: In der Entwicklung des Schauspielhauses ist diese Fragestellung von besonderer Relevanz. Das Theater am Karl-Marx-Platz entwickelte sich 1949 aus einer Interimsspielstätte, da es pragmatisch in dem seit 1945 als provisorische Spielstätte genutzten Festsaal des Altersheims entstand. Das Rangtheater mit kleiner Rahmenbühne und nur zwei Eingängen an der Saalrückwand prägten die Raumbedingungen für Aufführungen wie *Das Lügenmaul* (Kapitel 6).

Während der Bauzeit für den Wiederaufbau und die *Rekonstruktion* des Schauspielhauses wurden in den 1970er-Jahren neben Gastspielmöglichkeiten insbesondere zwei Interimsspielstätten genutzt: das *theater oben* im Opernhaus und der Kleine Saal der Stadthalle. Die kleine Bühne im Opernhaus wurde von den Theaterleuten selbst angeeignet und die Gestaltung des vormaligen Musikproberaums erfolgte in bewusst reduzierter Form. Letztlich nutzte das Schauspiel die Einrichtung einer zeittypischen Studiobühne, in der unter anderem *Die zwölf Geschworenen* in großer Nähe von Spiel und Publikum aufgeführt wurde, als Gelegenheit zum künstlerischen Statement. Der Kleine Saal der modernen Stadthalle erforderte bei den ersten Aufführungen eine Übertragung der Inszenierung von der bisherigen Guckkastenbühne in den polyvalenten Saal. Bei *Tinka* wurde ein Portal in den hexagonalen Zentralraum gestellt und so ein Bühnenrahmen in Referenz zur Generalprobensituation im Theater installiert. Später erfolgten In-

senierungen wie *Der Kaukasische Kreidekreis*, bei denen die spezifischen Raumeigenschaften und Wandlungspotenziale des Saals ausgeschöpft wurden. Die moderne Gestaltung von Wänden und Decke wurde dabei durch das Bühnenbild, mit umfassender Bekleidung durch bemalte Stoffe, ausgeblendet.

1989 entstand ein externer, kleiner Spielort des Theaters durch die Aneignung von Bestandsräumen innerhalb eines leerstehenden Wohnhauses in der Eisenstraße. Das Schauspielstudio hatte sich als *Dramatische Brigade* formiert und nutzte die Möglichkeit, einen eigenen Spielort zu gestalten und zu betreiben. Die Bestandsräume wurden mit einfachen Mitteln zu einem monochrom-grauen Raum umgewandelt, die behelfsmäßige Ausstattung mit Lichttechnik an einer Lattenkonstruktion montiert und zusammen mit dem verfügbaren Filmprojektor war die Szenographie von *Kargheit* und *wohlüberlegter Zurückhaltung* geprägt. In Raum und Aufführung von *Schlötel oder Was solls* in der Regie von Hasko Weber spiegelt sich die Selbstermächtigung der *Dramatischen Brigade* innerhalb der Theaterinstitution wider.

2010er-Jahre: Die gegenwärtige Interimsspielstätte Spinnbau unterscheidet sich deutlich von den früheren zentralgelegenen Interimsspielstätten: sowohl hinsichtlich ihrer dezentraleren Lage im Industriequartier Altchemnitz als auch ihres Industriebau-Bestands (Kapitel 8). Die Umnutzung des Fabrikgebäudes als Kulturbau erfolgte aufgrund funktional geeigneter Raumressourcen, da es wie viele Industriebauten im Quartier von Leerstand geprägt war. Darüber hinaus befinden sich das Areal und seine Bauten in einer Reaktivierungsplanung, so dass auf die Theaterraumbedarfe gut reagiert werden konnte. Zugleich wird das Stadttheater zum Inkubator einer Raum- und Stadtentwicklung im Industriequartier. Dass diese Situation die Akzeptanz des Publikums erfährt, geht auf die allgemeinen Entwicklungen im Kulturbau seit den 1990er-Jahren zurück: Galerien, Museen und Theater wurden seither durch Umbauten und Umnutzungen in brachliegenden Industriebauten eingerichtet – so beispielsweise die Häuser der Ruhrtriennale. Sie nutzen den Bestand als Ressource und transformierten zugleich brachliegende Industrieareale zu neuen städtischen Quartieren. Das Umnutzungskonzept des Spinnbaus ist, auch aus Gründen des Denkmalschutzes, durch minimalinvasive und reversible Einrichtungen geprägt. Sowohl in den drei Spielorten – mit der Großen Bühne für das Schauspiel, der Kleinen Bühne für das Figurentheater und dem Ostflügel – als auch in ihren jeweiligen

Foyers bleibt der Industriebau-Charakter deutlich präsent. Im Haupttreppenhaus ist mit einem großen Wandbild auch die spezifische Geschichte des VEB Spinnereimaschinenbaus ablesbar, dessen ehemaliger Speise- und Kultursaal heute als Große Bühne des Schauspiels genutzt wird. Auf der Kleinen Bühne zeigte das Figurentheater *So glücklich, dass du Angst bekommst* als eine Übernahme der Aufführung im Schauspielhaus; da beide Bühnen als Black Box gestaltet sind, war die Übertragung relativ gut möglich. Ein deutlicher Unterschied besteht in dem eigenen Foyer, das eine informellere Atmosphäre als das Schauspielhaus-Foyer hat.

Der Kulturhauptstadt-Geschäftsführer Stefan Schmidtke bemerkt zur mehrjährigen Schließung des Schauspielhauses und zur Interimsspielstätte, dass die Akzeptanz dieser Theatersituation bemerkenswert sei, da dies in anderen Städten vermutlich zu größerem Aufsehen geführt hätte. Das Provisorische und die Produktivität im Umgang mit widrigen Umständen ist in die Geschichte von Schauspiel und Figurentheater eingeschrieben, zugleich ist die nachhaltige Bestandsmodernisierung für die Bedarfe des Theaters unerlässlich, um das Schauspielhaus in absehbarer Zeit für den Spielbetrieb wieder nutzen zu können.

Diese Arbeit hat die komplexe Entwurfs-, Nutzungs- und Umbaugeschichte verfolgt, um ein tieferes Verständnis für den räumlichen Bestand und die künstlerische Praxis zu gewinnen. Die Modernisierungen von Spielstätten der Moderne, die in den 1950er- bis 1980er-Jahren entstanden sind, ist gegenwärtig unter architektonischen und denkmalpflegerischen Aspekten ein zentrales Thema in der bundesdeutschen Theaterlandschaft, wie die Ausstellung *Große Oper - viel Theater?* im Deutschen Architekturmuseum zeigte – ebenso wie die ICOMOS-Tagung zu *Theaterbauten in der Sanierung* am selben Ort.⁴ Angesichts der aktuellen Situation gilt das abschließende Plädoyer dem adäquaten Umgang mit dem Schauspielhaus in Weiterentwicklung von geeigneten Spielorten und Räumen für Schauspiel, Figurentheater und Ostflügel sowie in Korrespondenz zu nachhaltigen Kultur- und Architekturstrategien, die über das Kulturhauptstadt-Jahr 2025 hinausgehen.

- 1 Vgl. Brandt, Sigrid/Haspel, Jörg/Ziesemer, John (Hg.): „Sein oder Nichtsein? Theaterbauten in der Sanierung“, in: *ICOMOS – Hefte des Deutschen Nationalkomitees LXXX*, Berlin 2023.
- 2 Vgl. Bahner, Olaf/Böttger, Matthias/Holzberg, Laura (Hg.): *Sorge um den Bestand, Zehn Strategien für die Architektur*, Berlin 2020.
- 3 Vgl. Menting, Annette: „Bewegung und Dynamik in den Bauten für die Aufführungskünste. Räumliche Konstellationen und Atmosphären“, in: *Bewegliche Architekturen – Architektur und Bewegung*, hg. von Barbara Büscher und Annette Menting, E-Journal MAP#10 media – archive – performance, 2019, (<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:14-qucosa2-755033> Zugriff am 31.7.2021).
- 4 Die Ausstellung *Große Oper – viel Theater?* 2018 und die geplante Folgeausstellung *Ganz große Oper – Viel mehr Theater* 2024 im Deutschen Architekturmuseum Frankfurt a. M. beschäftigen sich mit Bühnenbauten im europäischen Vergleich.

10 ANHANG

QUELLEN UND LITERATUR

Archivalien, Internet-Websites und -Dokumente sind unter Quellen angeführt; elektronische Publikationen wie E-Journale u. a. finden sich unter Literatur.

Quellen

Albert, Peter/Institut für Kulturbauten Berlin: „Städtische Theater Karl-Marx-Stadt, Funktionsgebäude [Oper], Schauspielhaus, Puppentheater, Studie für den Neubau“, Erdgeschoss-Plan, 23.6.1976. Stadtarchiv Chemnitz: F 0204, Städtische Theater, Nr. 14401, 1977–79, Sign. 14404, Nr. 8.413.

Andersen, W./Wauy, Waltraud/u. a.: „Gutachten über die Technisch-Ökonomische Zielstellung für das Investitionsvorhaben Stadthalle und Interhotel am Zentralen Platz in Karl-Marx-Stadt, Block 82, Teilobjekt Stadthalle“, 07.3.1967. Stadtarchiv Chemnitz: Rat der Stadt 1945–90, Nr. 15713, 1966–67.

Andersen, W.: Protokoll über die Abschlusssitzung der Expertengruppe „Begutachtung TÖZ Stadthalle Karl-Marx-Stadt“, 7.3.1967. Stadtarchiv Chemnitz: Rat der Stadt 1945–90, Nr. 15713, 1966–67.

AS+P (Alber Speer + Partner GmbH): „Städtebaulicher Rahmenplan Theaterquartier Chemnitz“, Machbarkeitsstudie im Auftrag der Stadt Chemnitz Dezernat 6, Stadtentwicklung und Bau (o. J./2019).

ASA-FF e. V. (Hg.): „Wenn mich einer fragte...“ Ein Stück über Stefan Heym und Chemnitz; (<https://programm-nun.de/en/review-retrospect/wenn-mich-einer-fragte/>), Zugriff am 1.12.2020).

ASA-FF e. V. (Hg.): neue unentd_ckte narrative, Wir. Team, Unsere Vision; (<https://programm-nun.de/kennenlernen/wer-wir-sind/>), Zugriff am 1.12.2020).

Deutsches Nationaltheater und Staatskapelle Weimar GmbH – Staatstheater Thüringen (Hg.): Ensemble, Hasko Weber, (<https://www.nationaltheater-weimar.de/de/ueber-uns/ensemble-detail.php?PID=453>), Zugriff am 1.8.2024).

Eisenreich, Claudia: „Vita, Dr. Claudia Eisenreich“, (<https://claudia-eisenreich.jimdoweb.com/vita/>), Zugriff am 1.8.2024).

Fellendorf GmbH (Hg.): Generalplanung der Sanierung des Schauspielhauses Chemnitz, Meldung vom 12.12.2019, (<https://www.fellendorf.gmbh/project/generalplanung-der-sanierung-des-schauspielhauses-chemnitz/>), Zugriff am 31.12.2021).

Förderverein der Städtischen Theater Chemnitz e. V. (Hg.): Die vier machen ihren Weg, Meldung vom 1.10.2013, (<https://theaterfoerderverein-chemnitz.de/die-vier-machen-ihren-weg/>), Zugriff am 1.8.2024).

Förderverein der Städtischen Theater Chemnitz e. V. (Hg.): Schauspielschultreffen in Chemnitz: Nonstop auf dem Weg, Meldung vom 28.1.2014, (<https://theaterfoerderverein-chemnitz.de/studiotreff/>), Zugriff am 1.8.2024).

Hastedt: Auszug aus dem Protokoll der 15. Ratssitzung vom 22.5.1950. Abschrift an die Ratskanzlei vom 23.5.1950. Stadtarchiv Chemnitz: A 0301, Sign. 11080, S. 255.

Herrmann, Andreas: Figurentheater Chemnitz: „Wenn mich einer fragte“, (https://www.fidena.de/portal/aktuellekritik/mn_45219?mode=object&objectid=5484fcd0_a118_a5e_fb9d323b02dbfb35), Zugriff am 1.12.2020).

Hirschmann, Werner/Weißer, Rudolf: Vorlage für die Sitzung des Rates des Bezirks und des Rates der Stadt am 29. März 1967, vom 20.03.1967, S. 1–12. Stadtarchiv Chemnitz: Rat der Stadt 1945–90, Nr. 15713, 1966–67.

Huhn, Dietmar: Telefonat mit der Autorin am 9.5.2022, unveröffentlichte Transkription.

Koch, Peter: „Vorbereitung und Entstehung des Komplexes Stadthalle / Hotel Kongress Mercure“, Verschriftlichung des Vortrags zum Symposium Revisited – Chemnitzer Architekten kommentieren ihre Werke der Henry van de Velde Gesellschaft Sachsen e. V. am 27.–28.9.2008 in Chemnitz, (http://www.urbanes-chemnitz.de/gfx/bibo/hvdv_revis_vortrag_koch.pdf), Zugriff am 1.8.2024).

Koch, Peter: Der Architekt im Gespräch mit der Autorin in seinem Chemnitzer Architekturbüro am 9.2.2024; unveröffentlichte Transkription.

Kulturhauptstadt Europas Chemnitz 2025 gGmbH (Hg.): Geschäftsführer der Kulturhauptstadt-GmbH vorgestellt, 28.9.2021, Stefan Schmidtko, (<https://chemnitz2025.de/geschaeftsfuehrer-gmbh/>), Zugriff am 1.8.2024).

Landesamt für Denkmalpflege Sachsen (Hg.): Kulturdenkmale in Sachsen, Denkmalliste, Objekt Dok.-Nr. 09202215, Chemnitz, Theaterstraße 3, Stadthallenensemble, Hotelhochhaus und Stadthallenpark (https://denkmalliste.denkmalpflege.sachsen.de/Gast/Denkmalliste_Sachsen.aspx), Zugriff am 8.2.2022).

Landesamt für Denkmalpflege Sachsen (Hg.): Kulturdenkmale in Sachsen, Denkmalliste, Objekt Dok.-Nr. 09306801, Chemnitz, Zieschestraße 28, Schauspielhaus (https://denkmalliste.denkmalpflege.sachsen.de/Gast/Denkmalliste_Sachsen.aspx), Zugriff am 8.2.2022).

Landesamt für Denkmalpflege Sachsen (Hg.): Kulturdenkmale in Sachsen, Denkmalliste, Objekt Dok.-Nr. 09202226, Chemnitz, Altchemnitzer Straße 27, Fabrikanlage VEB Spinnereimaschinenbau (https://denkmalliste.denkmalpflege.sachsen.de/Gast/Denkmalliste_Sachsen.aspx), Zugriff am 1.2.2024).

Landesverband Soziokultur Sachsen e.V. (Hg.): Sächsischer Preis für Kulturelle Bildung 2023, (<https://soziokultur-sachsen.de/preis-kulturelle-bildung/kld-2023>), Zugriff am 1.9.2023).

Lange, Dietmar: Meine Arbeit, (<https://theater.in-chemnitz.de/privat/sides/theater/theater.htm>), Zugriff am 1.8.2024).

Licht ins Dunkel e.V. (Hg.): „Theaterprojekt zum NSU-Komplex *Kein Schlussstrich!*“, (<https://kein-schlussstrich.de/>), Zugriff am 1.8.2024). Lohs, Gerhard: Schreiben an die Intendanz der Städtischen Theater Chemnitz vom 19.11.1949. Stadtarchiv Chemnitz: A 0301, Sign. 11080, S. 260.

Lohs, Gerhard: Schreiben an die Intendanz der Städtischen Theater Chemnitz undatiert (vor dem 19.11.1949). Stadtarchiv Chemnitz: A 0301, Sign. 11080, S. 261–262b.

Ministerium für Kultur Berlin, Gutachterstelle für Investitionen, Götsch: Stellungnahme zu den vorliegenden Vorbereitungs- und Durchführungsunterlagen für den Wiederaufbau und die Teilrekonstruktion des Schauspielhauses Karl-Marx-Stadt. vom 15.4.1977, S. 1–5. Stadtarchiv Chemnitz: F 0204, Städtische Theater, Sign. 14397, Mai 1976–Juli 1977.

Ministerium für Staatssicherheit: 6. Mai 1976, Information Nr. 351/76 über den Brand im Schauspielhaus Karl-Marx-Stadt am 5. Mai 1976. Stasi-Unterlagen-Archiv, BStU, MFS, ZAIG 2624, Bl. 42–43 (8. Expl.), (<https://www.ddr-im-blick.de/jahrgaenge/jahrgang-1976/report/brand-im-schauspielhaus-karl-marx-stadt/>), Zugriff am 1.10.2022).

NN: Informationsvorlage zur Erweiterten Aufgabenstellung zum Wiederaufbau und Teilrekonstruktion des Schauspielhauses Karl-Marx-Stadt (ohne Datierung). Stadtarchiv Chemnitz: F 0204, Städtische Theater, PE 2077, S. 71–87.

NN: Kulturpalast. Die Geschichte vom vergessenen Palast einer untergegangenen Kultur; (<http://www.rabenstein-sa.de/geschichte/Kulturpalast/kulturpalast.html>), Zugriff am 1.12.2019).

Otto, Fred: Neubau eines Altersheimes am Hospital St. Georg, Erdgeschoss-Grundriss [ohne Datierung, um 1931]. Stadtarchiv Chemnitz: Q 04 Fotoplatten (18x24) 0344.

Pohlmann, Lukas: „Die Puppe spricht“, in: *Nachtkritik* vom 3.11.2016, (https://www.nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=13164:beate-uwe-uwe-selbste-klick-nsu-versuchsanordnung-am-theater-chemnitz&catid=296&Itemid=100079), Zugriff am 1.9.2021).

Rat der Stadt Chemnitz, Bürgermeister: Schreiben an Finanzamt, Steueramt Chemnitz-Stadt vom 30.8.1947. Stadtarchiv Chemnitz: A 0316, Rat der Stadt, 1945–90, Sign. 17974.

Rat der Stadt Karl-Marx-Stadt, Abteilung Kultur, Raschkowski: Schreiben an den 1. Stellv. des Oberbürgermeisters vom 24.9.1976. Stadtarchiv Chemnitz: A 0301, Rat der Stadt, Sign. 25304.

Rat der Stadt Karl-Marx-Stadt, Abteilung Kultur, Raschkowski: Schreiben an den Oberbürgermeister vom 16.6.1976. Hinweise für die mündliche Berichterstattung im Sekretariat der SED-Stadtleitung am 18.6.1976 zum Problem „Wiederherstellung Teilrekonstruktion des Schauspielhauses Karl-Marx-Stadt“. Stadtarchiv Chemnitz: A 0301, Rat der Stadt, Sign. 2088, S. 226–227.

Rat der Stadt Karl-Marx-Stadt, Abteilung Kultur, Raschkowski: Schreiben an den Oberbürgermeister vom 9.9.1976. Stadtarchiv Chemnitz: A 0301, Rat der Stadt, Sign. 25304.

Rat der Stadt Karl-Marx-Stadt, Abteilung Kultur, Stadtbaudirektor: Vorlage für das Sekretariat der SED Stadtleitung von K.M.Stadt vom 9.5.1977, Information über den Fortgang des Aufbaues Schauspielhaus und Einschätzung der Vorbereitungsmaßnahmen zur Rekonstruktion Opernhaus. Stadtarchiv Chemnitz: A 0301, Rat der Stadt, Sign. 2088, S. 1–7.

Rat der Stadt Karl-Marx-Stadt, Abteilung Kultur, Stadtrat Uschpilkat: Information zum Bauablauf vom 8.6.1979. Stadtarchiv Chemnitz: A 0301, Rat der Stadt, Sign. 2088, S. 129–131.

Rat der Stadt Karl-Marx-Stadt, Abteilung Kultur, Stadtrat Uschpilkat: Informationsvorlage Rat der Stadt für die Sitzung am 20.9.1979, Spielplankonzeption 1980 der Städtischen Theater und der Stadthalle Karl-Marx-Stadt. Stadtarchiv Chemnitz: A 0316, Rat der Stadt, 1945–90, Nr. 16493, 1978–1979, S. 1–9.

Rat der Stadt Karl-Marx-Stadt, Abteilung Kultur, Stadtrat, Uschpilkat: Schreiben an Sekretariat des Oberbürgermeisters, 7.7.1980. Stadtarchiv Chemnitz: A 0301, Rat der Stadt, 1945–90, Nr. 1653, 1979–80, Bl. 84.

Rat der Stadt Karl-Marx-Stadt, Abteilung Kultur: 2. Zwischenbericht Komplex Schauspielhaus vom 12.5.1976. Stadtarchiv Chemnitz: A 0301, Rat der Stadt, Sign. 25304.

Rat der Stadt Karl-Marx-Stadt, Abteilung Kultur: Beschlussvorlage für den Rat der Stadt, Sitz. 19.8.1976, Erweiterte Aufgabenstellung zu Wiederaufbau und Teilrekonstruktion des Schauspielhauses Karl-Marx-Stadt. Stadtarchiv Chemnitz: F 0204, Städtische Theater, Sign. 14397, S. 0–17.

Rat der Stadt Karl-Marx-Stadt, Abteilung Kultur: Fakten zum wiederaufgebauten und rekonstruierten Schauspielhaus Karl-Marx-Stadt vom 30.9.1980. Stadtarchiv Chemnitz: A 0301, Rat der Stadt, Sign. 01653, S. 41–48.

Rat der Stadt Karl-Marx-Stadt, Abteilung Kultur: Zwischenbericht über eingeleitete Maßnahmen – Komplex Schauspielhaus vom 6.5.1976. Stadtarchiv Chemnitz: A 0301, Rat der Stadt, Sign. 25304, S. 3–4.

Rat der Stadt Karl-Marx-Stadt, Büro Bildende Kunst: Wiederaufbau Schauspielhaus Karl-Marx-Stadt, Bildkünstlerische Gestaltungen aus Mitteln des Kulturfonds der DDR, Liste des Kaufes bzw. der in Auftrag gegebenen Werke einschl. Planung der finanziellen Fonds 1979. Stadtarchiv Chemnitz: A 0316, Rat der Stadt, Sign. 12288, S. 14–16.

Rat der Stadt Karl-Marx-Stadt, Stadtbauinspektor Gundermann: Information über den Stand des Wiederaufbaues am Objekt Schauspielhaus Karl-Marx-Stadt vom 30.9.1976. Stadtarchiv Chemnitz: A 0301 Rat der Stadt, Sign. 2088, S. 187–190.

Rat der Stadt Karl-Marx-Stadt, Stadtbauinspektor Gundermann: Wiederaufbau Schauspielhaus vom 2.6.1976. Stadtarchiv Chemnitz: A 0301, Rat der Stadt, Sign. 2088, S. 217–219.

Rat der Stadt Karl-Marx-Stadt: Beschlussvorlage, Erweiterte Aufgabenstellung zur Wiederherstellung und Teilrekonstruktion des Schauspielhauses Karl-Marx-Stadt, 28.6.1979, S. 4–5. Stadtarchiv Chemnitz: F 0204, Städtische Theater, Nr. 14397, Mai 1976 bis Juli 1977.

Rat der Stadt Karl-Marx-Stadt: Informationsvorlage für den 3.3.1977 – betrifft „Wiederaufbau und Teilrekonstruktion Schauspielhaus“ (ohne Datierung). Stadtarchiv Chemnitz: F 0204, Städtische Theater, Sign. 14397, S. 1–7.

Rat der Stadt Karl-Marx-Stadt: Ratsvorlage Nr. /62 der Tagesordnung vom 19.7.1962, Stand 26.6.1962, Aufgabenstellung des Investitionsvorhabens „Städtisches Puppentheater“ im II. Bauabschnitt des Stadtzentrum Karl-Marx-Platz. Stadtarchiv Chemnitz: A 0301, Rat der Stadt, Sign. 11080, Bl. 165–182, S. 1–18.

Rebhn, Lars: Puppen- und Figurentheater Chemnitz. Unveröffentlichte Präsentationsfolien des Oberkonservators der Puppentheatersammlung SKD zum Vortrag am 15.5.2018 im Rahmen der Ringvorlesung zur Geschichte der Aktienspinnerei an der TU Chemnitz.

Regierungskanzlei der Deutschen Demokratischen Republik (Hg.): Bekanntmachung der Grundsätze des Städtebaus, in: Ministerialblatt der Deutschen Demokratischen Republik vom 16. September 1950, Nr. 25, S. 153f, (<https://www.bpb.de/themen/nachkriegszeit/wiederaufbau-der-staedte/64346/die-16-grundsaeetze-des-staedtebaus/>, Zugriff am 15.9.2023).

Rubinow, Wladimir: „Einschätzung der Programmgrundlagen und der vorhandenen zeichnerischen Unterlagen für das Haus der sozialistischen Kultur, Karl-Marx-Stadt“, 27.1.1966, Funktionsschema mit Bildunterschrift. Stadtarchiv Chemnitz: Rat der Stadt 1945–90, Nr. 16145, 1962–65, (Bl. 11.1).

Sächsische Staatskanzlei (Hg.): 21 engagierte Bürgerinnen und Bürger erhalten Sächsischen Verdienstorden. 13.10.2009, (<https://www.medien-service.sachsen.de/medien/news/137206>, Zugriff am 3.12.2021).

Sächsisches Staatsarchiv (Hg.): 11385 Landesplanungsgemeinschaft Sachsen, (<https://archiv.sachsen.de/archiv/bestand.jsp?oid=03.03.05>, Zugriff am 15.9.2023).

Sächsisches Staatsarchiv (Hg.): 30938 VE Wohnungsbaukombinat „Wilhelm Pieck“ Karl-Marx-Stadt, (https://archiv.sachsen.de/archiv/bestand.jsp?oid=09.06&bestandid=30938&_ptabs=%7B%22%23tab-geschichte%22%3A1%7D#geschichte, Zugriff am 15.9.2023).

Schilling, Wolfgang: „Figurentheater lässt Stefan Heym „auferstehen“, in: *Deutschlandfunk Kultur* vom 06.10.2018, (<https://www.deutschlandfunkkultur.de/wenn-mich-einer-fragte-in-chemnitz-figurentheater-laesst-100.html>, Zugriff am 1.8.2024).

Spinnwerk (Hg.): Spinnwerk GmbH & Co.KG stellt sich vor, (<https://www.spinnwerk.net/>, Zugriff am 1.8.2024).

Stadt Chemnitz (Hg.): Anmietung einer Interimsspielstätte für das Schauspielhaus, Informationsvorlage Nr. I-037/2021 für den Stadtrat am 21.7.2021. Stadt Chemnitz Ratsinformationssystem, (https://sessionnet.krz.de/chemnitz/bi/vo0050.asp?__kvonr=6975946, Zugriff am 1.8.2024).

Stadt Chemnitz (Hg.): Begründung zum Beschluss im Stadtrat am 9.11.2016, Anlage 2 der Beschlussvorlage B-263/2016. Stadt Chemnitz Ratsinformationssystem, (https://sessionnet.krz.de/chemnitz/bi/vo0050.asp?__kvonr=6972240, Zugriff am 1.8.2024).

Stadt Chemnitz (Hg.): Beschlussvorlage Nr. B-028/2023 zum Stadtrat vom 22.3.2023, Anlage Entwurf zum Zweijahreshaushalt 2023/2024 der Stadt Chemnitz Band 1, S. 528. Stadt Chemnitz Ratsinformationssystem, (https://sessionnet.krz.de/chemnitz/bi/vo0050.asp?__kvonr=6977735, Zugriff am 1.8.2024).

Stadt Chemnitz (Hg.): Beteiligung der Stadt Chemnitz am Bundesprogramm „Sanierung kommunaler Einrichtungen in den Bereichen Sport, Jugend und Kultur“ mit der Maßnahme „Sanierung Schauspielhaus“, Beschlussvorlage Nr. B-246/2022 für den Stadtrat am 12.10.2022. Stadt Chemnitz Ratsinformationssystem, (https://sessionnet.krz.de/chemnitz/bi/vo0050.asp?__kvonr=6977599, Zugriff am 1.8.2024).

Stadt Chemnitz (Hg.): Die Macherinnen und Macher der Woche, 2014 bis 2024, (<https://www.chemnitz.de/chemnitz/de/unsere-stadt/stadtmarketing/die-stadt-bin-ich/macherderwoche/index.html>, Zugriff am 4.3.2024).

Stadt Chemnitz (Hg.): Grundsatzentscheid zur Ertüchtigung des Schauspielhauses. Beschluss im Stadtrat am 24.10.2018, Beschlussvorlage B-227/2018. Stadt Chemnitz Ratsinformationssystem, (https://sessionnet.krz.de/chemnitz/bi/vo0050.asp?__kvonr=6973261, Zugriff am 1.8.2024).

Stadt Chemnitz (Hg.): Kommunikationskampagne „Die Stadt bin ich“, (<https://www.chemnitz.de/chemnitz/de/unsere-stadt/stadtmarketing/die-stadt-bin-ich/index.html>, Zugriff am 4.3.2024).

Stadt Chemnitz (Hg.): Niederschrift über die Sitzung des Stadtrates – öffentlich – vom 13.3.2024. Stadt Chemnitz Ratsinformationssystem, (https://sessionnet.krz.de/chemnitz/bi/si0046.asp?__cjahr=2024&__cmonat=1&__canz=3&mccont=12&__cselect=147456, Zugriff am 1.8.2024).

Stadt Chemnitz (Hg.): Rahmenplan Innenstadt startet, Chemnitzer:innen können am Dialog beteiligen, (<https://www.chemnitz.de/chemnitz/de/unsere-stadt/stadtentwicklung/innenstadt/rahmenplan/index.html>, Zugriff am 1.8.2024).

Stadt Chemnitz (Hg.): Städtische Theater, Schauspiel. (<https://www.chemnitz.de/chemnitz/de/kultur/staedtische-theater/index.html>, Zugriff am 15.3.2022).

Stadt Chemnitz, Hauptabteilung Hochbau: Schreiben an den Bürgermeister Riesner vom 9.1.1950. Stadtarchiv Chemnitz: A 0301, Sign. 11080, S. 265.

Stadt Chemnitz, Pressestelle (Hg.): Sanierungsprojekt des Schauspielhauses wird neu bewertet, Pressemitteilung vom 28.02.2024, (<https://www.chemnitz.de/chemnitz/de/aktuelle/presse/pressemitteilungen/2024/127.html>, Zugriff am 1.8.2024).

Stadt Chemnitz, Pressestelle (Hg.): Sechs Millionen Euro vom Bund für Sanierung des Schauspielhauses, Pressemitteilung vom 14.12.2022, (<https://www.chemnitz.de/chemnitz/de/aktuelle/presse/pressemitteilungen/2022/811.html>, Zugriff am 1.8.2024).

Stadt Chemnitz, Pressestelle (Hg.): Ziel: Für Städtische Theater Chemnitz Flächentarifvertrag ab 1.1.2019, Pressemitteilung vom 14.6.2018, (<https://www.chemnitz.de/chemnitz/de/aktuelle/presse/pressemitteilungen/2018/432.html>, Zugriff am 15.9.2023).

Stadt Chemnitz, Stabsstelle Strategieentwicklung Morgenstadt (Hg.): Was ist die Chemnitz-Strategie? 5.6.2019 (https://www.chemnitz.de/chemnitz/media/unsere-stadt/chemnitz-strategie/rolle_ziel_lang.pdf, Zugriff am 3.1.2024).

Stadt Chemnitz, Stadtmarketing (Hg.): Stadt der Moderne, Die Stadt bin ich, (<https://www.chemnitz.de/chemnitz/de/unsere-stadt/stadtmarketing/index.html>, Zugriff am 3.1.2024).

Stadt Chemnitz, Stadtplanungsamt (Hg.): INSEK Chemnitz 2035 Integriertes Stadtentwicklungskonzept, Unverkennbar Chemnitz, Stand 18.4.2024, S. 33, (https://www.chemnitz.de/chemnitz/media/unsere-stadt/stadtentwicklung/insek/insek_2035_lesefassung_gesamt.pdf, Zugriff am 1.8.2024).

Stadt Chemnitz, Stadtplanungsamt (Hg.): Integriertes Handlungskonzept Altchemnitz, Fortschreibung 2021 vom 18.6.2021, S. 42. Beschlussvorlage B-155/2021, Anlage 3. Stadt Chemnitz Ratsinformationssystem, (https://sessionnet.krz.de/chemnitz/bi/vo0050.asp?__kvonr=6975914, Zugriff am 1.8.2024).

Stadt Chemnitz, Stadtplanungsamt (Hg.): Interventionsflächen der Kulturhauptstadt Europas 2025, (<https://www.chemnitz.de/chemnitz/de/unsere-stadt/stadtentwicklung/interventionsflaechen/index.html>, Zugriff am 1.8.2024).

Stadt Chemnitz, Stadtplanungsamt (Hg.): Städtebauliches Entwicklungskonzept Chemnitz 2020. Beschlussvorlage für den Stadtrat Chemnitz, Beschluss B-181/2009, März 2009, (https://www.chemnitz.de/chemnitz/media/unsere-stadt/stadtentwicklung/seko/seko_2020.pdf, Zugriff am 28.11.2018).

Stadt Chemnitz, Stadtplanungsamt (Hg.): Strategie zur Reaktivierung und Wiedernutzung des Spinnbau-Areals in Altchemnitz, Integrierter Aktionsplan, im Rahmen von URBACT III 2nd Chance - Schlafende Riesen wecken, März 2018, (https://www.chemnitz.de/chemnitz/media/unsere-stadt/stadtentwicklung/eu-foerderung/urbact/lap_de.pdf, Zugriff am 1.8.2024).

Stadt Chemnitz, Stadtplanungsamt (Hg.): URBACT III - Wiederbelebung Spinnereimaschinenbau, Ausgangssituation, (<https://www.chemnitz.de/chemnitz/de/unsere-stadt/stadtentwicklung/eu-foerderung/urbact/ausgangslage.html>, Zugriff am 1.8.2024).

Stadt Chemnitz, Stadtplanungsamt (Hg.): URBACT III – Wiederbelebung Spinnereimaschinenbau, 2nd Chance Aktionsplanungs-Netzwerk, (<https://www.chemnitz.de/chemnitz/de/unsere-stadt/stadtentwicklung/eu-foerderung/urbact/prozess.html>, Zugriff am 1.8.2024).

Stadt Chemnitz, Stadtplanungsamt, Sachgeb. Entrümmung: Aktennotiz vom 16.9.1950. Stadtarchiv Chemnitz: A 0301, Sign. 11080, S. 253.

Stadt Chemnitz, Stadtplanungsamt: Niederschrift vom 2.1.1950 zum Vorschlag Architekt Lohs zur Umgestaltung der Kassenhalle des Schauspielhauses für Theaterwerbung. Stadtarchiv Chemnitz: A 0301, Sign. 11080, S. 263/274.

Stadt Chemnitz, Stadtplanungsamt: Schreiben an das Büro des Oberbürgermeisters vom 15.3.1950 Betr. Theaterwerbung im ehemaligen Schauspielhaus. Stadtarchiv Chemnitz: A 0301, Sign. 11080, S. 270–270b.

Stadt Chemnitz, Stötzer, (Dezernat 6 Stadtentwicklung und Bau): Antwortschreiben auf Ratsanfrage RA-456/2020 vom 16.12.2020 zum Stand der Umsetzung der B 227/2018 „Grundsatzentscheidung zur Ertüchtigung des Schauspielhauses“. Stadt Chemnitz Ratsinformationssystem, (https://sessionnet.krz.de/chemnitz/bi/ag0050.asp?__kagnr=7472, Zugriff am 1.8.2024).

Städtische Theater Chemnitz (Hg.): Direktorin Figurentheater Gundula Hoffmann, (<https://www.theater-chemnitz.de/figurentheater/team2/direktorin>, Zugriff am 1.8.2024).

Städtische Theater Chemnitz (Hg.): Konzeption zur Entwicklung der STC GmbH ab dem Jahr 2019, Anlage 3 vom 22.9.2016 zur Stadtratssitzung am 9.11.2016, Beschlussvorlage Nr. B-263/2016. Stadt Chemnitz Ratsinformationssystem, (<https://sessionnet.krz.de/chemnitz/bi/info.asp>, Zugriff am 29.8.2020).

Städtische Theater Chemnitz (Hg.): Konzeption zur Entwicklung des Theaters von 2019 bis 2022, Anlage 3 vom 11.9.2018 zur Stadtratssitzung am 24.10.2018. Beschlussvorlage Nr. B-274/2018. Stadt Chemnitz Ratsinformationssystem, (<https://sessionnet.krz.de/chemnitz/bj/info.asp>, Zugriff am 29.8.2020).

Städtische Theater Chemnitz (Hg.): Schauspielregisseur Carsten Knödler, (<https://www.theater-chemnitz.de/schauspiel/team/schauspielregisseur>, Zugriff am 1.8.2024).

Städtische Theater Chemnitz (Hg.): Unsere Projekte im Rahmen der Kulturhauptstadt 2025, (<https://www.theater-chemnitz.de/projekte-zur-kulturhauptstadt-2025>, Zugriff am 1.8.2024).

Städtische Theater Chemnitz: Ausgefüllter Fragebogen zum Handbuch „Das Deutsche Theater“ des Generalbauinspektors für die Reichshauptstadt, Büro von Lüpke, vom 3.1.1941. Archiv: Architekturmuseum der Technischen Universität Berlin, Theaterbausammlung, Inv. Nr. TBS 084,01.

Städtische Theater Karl-Marx-Stadt, Technische Leitung, Schettler: Anlage 1 Offene Probleme bzw. zu erwartende Beauftragungen beim Wiederaufbau des Schauspielhauses vom 11.5.1976. Stadtarchiv Chemnitz: A 0301, Rat der Stadt, Sign. 25304, S. 1–2.

Städtische Theater Karl-Marx-Stadt, Waury (Ökonom. Direktor) und Schettler (Techn. Direktor): Wiederherstellung und Teilrekonstruktion des Schauspielhauses bis zum 31.7.1977, Bericht vom 31.5.1976. Stadtarchiv Chemnitz: A 0301, Rat der Stadt, Sign. 2088, S. 252–260.

Städtische Theater Karl-Marx-Stadt: Schauspielhaus am Karl-Marx-Platz, Bühne Grundriss, Zustand vor 1976. Stadtarchiv Chemnitz: F 0204, Städtische Theater, Sign. 14400.

Timm, Ulrike im Gespräch mit Hasko Weber: „Ich wollte zurück in den Osten“, in: *Deutschlandfunk Kultur* (24. Mai 2023), (<https://www.deutschlandfunkkultur.de/theaterintendant-hasko-weber-ich-wollte-zurueck-in-den-osten-dlf-kultur-35ca9cc5-100.html>, Zugriff am 21.9.2023).

VEB Hochbauprojektierung, Becker/Purkert/Weißer: Zuarbeit zur Technisch-Ökonomische Zielstellung Stadthalle und Interhotel, 15.2.1967. Stadtarchiv Chemnitz: Rat der Stadt 1945–90, Nr. 15713, 1966–67, Bl. 129–138.

Weber, Hasko; *Dramatische Brigade*, Städtische Theater Karl-Marx-Stadt (Hg.): Auszüge aus dem Film zu „Schlötel oder Was solls“ 1989, (<https://www.youtube.com/watch?v=5C1K6UYz3Yy>, Zugriff am 01.08.2024).

Weißer, Rudolf/Reimann, Konrad: Schauspielhaus Karl-Marx-Stadt, Maßwerk vor den Rauchklappen, Detailsansicht M 1:25 vom 2.9.1977. Stadt Chemnitz, Hochbauamt, Archiv.

Weißer, Rudolf: Karteibogen Bund der Architekten der DDR, Bezirksgruppe Karl-Marx-Stadt vom 23.6.1972, (Selbstausskunft biografischen Angaben) IRS(Erkner)/Wiss. Samml., Bestand Bund der Architekten der DDR (Rudolf Weißer, B2-7498).

Weißer, Rudolf: Schauspielhaus Karl-Marx-Stadt, Grundriss 1:200 vom 3.9.1976. Stadt Chemnitz, Hochbauamt, Archiv.

Weißer, Rudolf: Schreiben an Heinz Schnabel, Generaldirektor der Akademie der Künste Berlin vom 29.1.1977. Akademie der Künste Archiv, Baukunst, Akademie der Künste der DDR, Berlin, Neubau am Gendarmenmarkt, Sign. AdK-Bau-DDR 4, Mappe 1, Bl. 1–2.

Weißer, Rudolf: Schreiben an Rat der Stadt Karl-Marx-Stadt, Stadtrat Utschpilkat vom 17.11.1979. Stadtarchiv Chemnitz: A 0301, Rat der Stadt, Sign. 2088, S. 82–83.

Wever, Klaus; Institut für Technologie Kultureller Einrichtungen der DDR, Berlin: „Städtische Theater Karl-Marx-Stadt, Neubau Vorbereitungsgebäude [Oper], Schauspielhaus“, Erdgeschoss-Grundriss, 12.07.1974. Stadtarchiv Chemnitz: A 0309, Rat der Stadt, Sign. 20203, 1974.

Literatur

Albert, Peter/Bräutigam, Ralf/Franke, Gerd: „Der Wiederaufbau des Schauspielhauses in Karl-Marx-Stadt“, in: *Bauten der Kultur*, H. 2, 1978, S. 16–19.

Albiro, Hartwig: „Dantons Tod, Der Schauspielregisseur zur Begründung der Stückwahl“, in: *Theater der Zeit*, H. 1, 1981, S. 10.

Albiro, Hartwig: „Zur Arbeit am Kaukasischen Kreidekreis“, in: Brecht-Zentrum der DDR (Hg.): *Städtische Theater Karl-Marx-Stadt 1978, Der kaukasische Kreidekreis von Bertolt Brecht*, Reihe Theaterarbeit der DDR, Band 2, Berlin 1979, S. 9–11.

ASA-FF e. V./Knoppe, Franz/Marquardt, Jens/Thapa, Basanta (Hg.): *Über Chemnitz reden. Ein Aufstand/Talking about Chemnitz. An Uprising, NUN 2018–19*, Chemnitz 2019, (https://programm-nun.de/wp-content/uploads/2020/04/Brosch_Dok_nun_200220_web.pdf, Zugriff am 15.1.2021).

ASA-FF e.V. (Hg.): *Offener Prozess, Ein Ausstellungsprojekt mit Publikation*, Chemnitz 2021.

ASA-FF e.V. (Hg.): *Unentdeckte Nachbarn, Theatertreffen Chemnitz 2016*, Chemnitz 2016 (<https://unentdeckte-nachbarn.de/wp-content/uploads/2016/06/PH-Unentdeckte-Nachbarn-Web.pdf>, Zugriff am 10.1.2022).

Bahner, Olaf/Böttger, Matthias/Holzberg, Laura (Hg.): *Sorge um den Bestand, Zehn Strategien für die Architektur*, Berlin 2020.

Barth, Holger: „Joachim Nätther“, in: Barth, Holger/Topfstedt, Thomas (Hg.): *Melde dir*, Erkner 2000, S. 164–166.

Bartsch, Michael: „Überall Panik? Das Kinder- und Jugendtheaterfestival Wildwechsel in Dresden diskutiert, wie sich gesellschaftliche Veränderungen auch für ein junges Publikum aufbereiten lassen“, in: *Theater der Zeit*, H. 11, 2017.

Beuchel, Karl-Joachim: *Die Stadt mit dem Monument*, 2. Aufl., Chemnitz 2017.

Blank, Manfred/Theater Chemnitz (Hg.): *60 Jahre Figurentheater in Chemnitz*, Chemnitz 2011.

Bräutigam, Ralf/Sonnenberg, Jürgen/Zimmermann, Michael (Hg.): *Bühnentechnik, Technische Grundlagen für den Neubau und die Rekonstruktion von Kulturbauten*, Schriftenreihe des Instituts für Kulturbauten, Berlin 1982.

Brandt, Sigrid/Haspel, Jörg/Ziesemer, John (Hg.): *Sein oder Nichtsein? Theaterbauten in der Sanierung*, ICOMOS – Hefte des Deutschen Nationalkomitees LXXX, Berlin 2023.

Brecht-Zentrum der DDR (Hg.): *Städtische Theater Karl-Marx-Stadt 1978, Der kaukasische Kreidekreis von Bertolt Brecht*, Reihe Theaterarbeit der DDR, Band 2, Berlin 1979.

Bußmann, Frédéric/Kopka, Diana (Hg.): *Matrix Moderne | Ostmoderne: Bauen, baubezogene Kunst und Formgestaltung in Ostdeutschland und dem Europa der Nachkriegszeit*, (Aurora – Chemnitzer Schriften zu Kunst und Kultur, Band 3), Heidelberg, arthistoricum.net, 2023, (<https://doi.org/10.11588/arthistoricum.1170>, Zugriff am 19.9.2024).

Chlebusch, Michael: „Ich hoffe, dass man die Veränderung merkt“, Interview mit Carsten Knödler“, in: *371 Stadtmagazin Chemnitz*, 09/2013 (<https://www.371stadtmagazin.de/magazin/magazin-alle-artikel/ich-hoffe-dass-man-die-veraenderung-merkt/>, Zugriff am 28.12.2021).

Decker, Gunnar/Knoppe, Franz: „Die Lehren aus Chemnitz. Franz Knoppe, der Chemnitzer Projektkoordinator des internationalen Kunstnetzwerks Grass Lifter, im Gespräch mit Gunnar Decker“, in: *Theater der Zeit*, H. 10, 2018.

Decker, Gunnar: „Der Blick zurück Theater Chemnitz: ‚Aufstand der Dinge. Ein Generationenprojekt zur Nachwendezeit‘ (UA)“, in: *Theater der Zeit*, H. 12, 2018.

Deutsche Demokratische Republik (Hg.): *Gesetzblatt Teil I, 1975, Nr. 12 vom 11. März 1975: Anordnung über das Institut für Kulturbauten vom 3. Januar 1975*.

dpa (Hg.): „Schauspielhaus Chemnitz: Brel-Abend wieder im Programm“, in: *Süddeutsche Zeitung* vom 16.12.2017, (<https://www.sueddeutsche.de/kultur/chemnitz-schauspielhaus-chemnitz-brel-abend-wieder-im-programm-dpa-urn-newsml-dpa-com-20090101-171216-99-305453>, Zugriff am 12.4.2022).

Eisenreich, Claudia/Karen Baum: „Der Wiederaufbau des Schauspielhauses Karl-Marx-Stadt“, in: *Architektur der DDR*, H. 9, 1984, S. 546–550.

Felbinger, Laura: „NSU steht für eine bedenkliche Entwicklung in Deutschland“, in: *Die Welt* vom 11.11.2016, (<https://www.welt.de/kultur/article159413754/NSU-steht-fuer-eine-bedenkliche-Entwicklung-in-Deutschland.html>, Zugriff am 1.9.2021).

Flierl, Bruno: *Gebaute DDR: Über Stadtplaner, Architekten und die Macht. Kritische Reflexionen 1990–1997*, Berlin 1998.

Franke, Henning: „Wandel mit Kontinuität, Das Schauspielhaus eröffnet mit dem Ostflügel eine neue Spielstätte“, in: Städtische Theater Chemnitz (Hg.): *Theaterzeitung*, Herbst 2011, S. 2.

Franke, Hermann: „Zehn Jahre erfolgreiches Schaffen“, in: Weißer, Rudolf/VEB Hochbauprojektierung Karl-Marx-Stadt (Hg.): *10 Jahre volkseigenes Entwurfsbüro 1950–1960*, Karl-Marx-Stadt 1960 (o. S.).

Funke, Christoph: „Beobachtungen zu einer Aufführung“, in: Brecht-Zentrum der DDR (Hg.): *Städtische Theater Karl-Marx-Stadt 1978, Der kaukasische Kreidekreis von Bertolt Brecht*, Reihe Theaterarbeit der DDR, Band 2, Berlin 1979, S. 97–130.

Fürst, Dietrich/Keim, Karl-Dieter/u. a. (Hg.): *Prämiert und ausgeschieden. Dokumentation eines IRS-Sammlungsbestandes zu Städtebaulichen Wettbewerben in der DDR 1946–1977*, Erkner 1998.

Griebel, Nikolaus: „20 Jahre Karl-Marx-Stadt“, in: *Deutsche Architektur*, H. 8, 1973, S. 456–465.

Gußmann, Hans: „Ein Jubiläum – 20 Jahre Institut für Kulturbauten“, in: *Bauten der Kultur*, H. 4., 1980, S. 2–3.

Hahn, Lothar: „Gestaltung und Aufbau des Stadtzentrums von Karl-Marx-Stadt“, in: *Deutsche Architektur*, H. 8, 1959, S. 362–365.

Hahn, Lothar: „Gestaltung und Aufbau des Stadtzentrums von Karl-Marx-Stadt“, in: *Deutsche Architektur*, H. 5, 1959, S. 239–246.

Hänsch, H./Seeling, Erich: „Neues Produktionsgebäude für den VEB Spinnereimaschinenbau Karl-Marx-Stadt“, in: *Deutsche Architektur*, H. 9, 1959, S. 498.

Hecht, Werner: „Aufbewahrung des Vergänglichen, Zweck und Nutzen von Theaterdokumentationen“, in: Brecht-Zentrum der DDR (Hg.): *Städtische Theater Karl-Marx-Stadt 1978, Der kaukasische Kreidekreis von Bertolt Brecht*, Reihe Theaterarbeit der DDR, Band 2, Berlin 1979, S. 4–6.

Helbing, Michael: „Das war erst der Anfang. Das Theater- und Städtetzwerk ‚Kein Schlussstrich!‘ will weiter machen“, in: *Theater der Zeit*, H. 12, 2022.

Hemmerling, Kurt: „Die moderne Bühnentechnik“, in: Müller, Hans (Hg.): *Festschrift zur Eröffnung des Opernhauses Chemnitz 26. und 27. Mai 1951*, Chemnitz 1951 (o. S.).

Herrmann, Andreas: „Die Neonazis von nebenan. Das Theatertreffen ‚Unentdeckte Nachbarn‘ widmet sich in Chemnitz und Zwickau der Aufarbeitung des NSU“, in: *Theater der Zeit*, H. 1, 2017.

Institut für Kulturbauten (Hg.): *Bauten der Kultur*, H. 4, 1980 (Titelbild).

Institut für Kulturbauten (Hg.): *Kulturbauten in der Deutschen Demokratischen Republik, Ausstellungskatalog*, Berlin 1982.

Kölgel, Ulrike: *Von der Puppenbühne zum Figurentheater. 50 Jahre Puppen- und Figurentheater in Chemnitz*, Chemnitz 2001.

- Kollmann, Katja:** „Von der Zärtlichkeit vergessener Puppen. Das internationale Festival Theater der Dinge an der Schaubude Berlin“, in: *Double 39, Magazin für Puppen-, Figuren- und Objekttheater*, H. 4, 2019.
- Kuberski, Angela/Zentrum für Theaterdokumentation und -information (Hg.):** *Wir treten aus unseren Rollen heraus: Dokumente des Aufbruchs, Herbst '89*, Theaterarbeit in der DDR, Band 19, Berlin 1990.
- Lennartz, Knut:** „Dramaturgische Vorarbeit und Probenprozess/Konzeptionsmaterial für Schauspieler“, in: Brecht-Zentrum der DDR (Hg.): *Städtische Theater Karl-Marx-Stadt 1978, Der kaukasische Kreidekreis von Bertolt Brecht*, Reihe Theaterarbeit der DDR, Band 2, Berlin 1979, S. 12–22.
- Linzer, Martin:** „Karl-Marx-Stadt: Einheit in der Vielfalt, Zur Eröffnung des neuen Schauspielhauses in Karl-Marx-Stadt“, in: *Theater der Zeit*, H. 1, 1981, S. 10.
- Linzer, Martin:** „Karl-Marx-Stadt: Schauspielhaus wiedereröffnet“, in: *Theater der Zeit*, H. 12, 1980, S. 73.
- Lohse, Sibylle:** *Architekturführer DDR. Bezirk Karl-Marx-Stadt*, Berlin 1989.
- Maske, Johanna/Ranf, Thomas /Richter, Tilo/Windesheim, Michael (Hg.):** *Zehn Jahre Kunst für Chemnitz 1994–2004*, Chemnitz 2004.
- Menting, Annette/Chawaf, Nadja:** „Frische Ideen für neue Konzepte. Studienprojekte als Impulse für Debatten zur Theaterlandschaft, Teil 2: Beiträge für Chemnitz“, in: *Bühnentechnische Rundschau*, H. 2, 2020, S. 86–89.
- Menting, Annette:** „Bewegung und Dynamik in den Bauten für die Aufführungskünste. Räumliche Konstellationen und Atmosphären“, in: Büscher, Barbara/Menting, Annette (Hg.): *MAP Media – Archive – Performance #10*, 2019, (<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:14-qucosa2-755033>, Zugriff am 31.7.2021).
- Menting, Annette:** „Ost-Moderne: Die Standardisierung verhandeln. Architektur und Städtebau der 1960er- bis 1980er-Jahre in Chemnitz, Dresden, Leipzig“, in: Menting, Annette/Prigge, Walter (Hg.): *Modernes Sachsen. Experimentelle Gestaltung in der Tradition Bauhaus*, Leipzig 2019, S. 118–125.
- Menting, Annette:** *Urbane Topologie Chemnitz – Spielstätten im Stadtkontext*, Arbeitsheft #3 Urbane Topologien und Orte für die Aufführungskünste, Reihe ARBEITSHEFTE Architektur und Raum für die Aufführungskünste, hg. von Barbara Büscher und Annette Menting, 2021, (<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:14-qucosa2-752231>, Zugriff am 28.6.2021).
- Meyer, Christine:** *Kulturpaläste und Stadthallen der DDR. Anspruch und Realität einer Bauaufgabe*, Hamburg 2005.
- Ministerium für Bauwesen DDR (Hg.):** „Richtlinie Nr. 2 über die Weiterentwicklung der Hauptauftragnehmerschaft auf dem Gebiet der Baureparaturen vom 8. Dezember 1971“, in: Kabus, Günther (Hg.): *Komplexe Rekonstruktion von Altbaugebieten*, Schriftenreihe der Bauforschung, Nr. 43. Reihe Städtebau und Architektur, Berlin 1973, S. 129.
- Möller, Karl-Hans/Müller, Harald (Hg.):** *Theater für die Stadt Chemnitz. Die Intendanz Rolf Stiska 1992–2006*, Berlin 2006.
- Möller, Karl-Hans/Verein Kunst für Chemnitz e.V. (Hg.):** *Nicht ohne Narrheit. Geschichte in Geschichten von und über Hartwig Albiro*, Nürnberg 2008.
- Müller, Hans (Hg. im Auftrag des Dezernats Volksbildung, Städtische Theater Chemnitz):** *Festschrift zur Eröffnung des Opernhauses Chemnitz 26. und 27. Mai 1951*, Chemnitz 1951.
- Müller, Karl-Heinz:** „Aus der Sippe Parsifals, Volker Brauns ‚Tinka‘ in Karl-Marx-Stadt uraufgeführt“, in: *Theater der Zeit*, H. 8, 1976, S. 33–35.
- N.N.:** „Das Großkulturhaus mit Mehrzwecksaal am Beispiel eines Projekts ‚Haus der sozialen Kulturen Dresden‘“, in: *Scena*. Zeitschrift des Büros für die Technologie kultureller Einrichtungen. Beilage zu *Theater der Zeit*, H. 2, 1963, S. 2–11.
- N.N.:** „Eine Truppe, die funktioniert. Das Figurentheater feiert sein 60-jähriges Bestehen – Manfred Blank ist 28 Jahre dabei und seit 16 Jahren Direktor“, in: *Städtische Theater Chemnitz (Hg.): Theaterzeitung*, Herbst 2011, S. 4.
- N.N.:** „Nationalpreis der DDR, II. Klasse für Kunst und Literatur“, in: *Neues Deutschland*, 2.10.1975, S. 3.
- N.N.:** „Rosenhof“, in: *Deutsche Architektur*, H. 4, 1966, S. 215 (Lageplan).
- N.N.:** „Wettbewerb für die städtebauliche Gestaltung des Zentralen Platzes in Karl-Marx-Stadt“, in: *Deutsche Architektur*, H. 5, 1954, S. 202–205.
- N.N.:** „Wettbewerb Zentraler Platz Karl-Marx-Stadt“, in: *Deutsche Architektur*, H. 1, 1961, S. 23–33.
- Näther, Joachim/Albert, Peter/Autorenkollektiv (Hg.):** *Rekonstruktion von Theatern. Grundlagen für den Neubau und die Rekonstruktion von Kulturbauten*, Schriftenreihe des Instituts für Kulturbauten DDR Berlin, Band 8, 1979.
- Näther, Joachim:** „Die Aufgaben des Instituts für Technologie kultureller Einrichtungen“, in: *Scena*, Mitteilungsblatt des Instituts für Technologie kultureller Einrichtungen Berlin, H. 32, 1974, S. 10–11.
- Nestler, Roland:** „Stadtplanung Karl-Marx-Stadt“, in: *Deutsche Architektur*, H. 4, 1966, S. 229–232.
- Ochs, Karl Wilhelm:** „Das Zuschauerhaus“, in: Müller, Hans (Hg.): *Festschrift zur Eröffnung des Opernhauses Chemnitz 26. und 27. Mai 1951*, Chemnitz 1951 (o. S.).
- Oehme, Werner:** „Wie wird sich unsere Stadt entwickeln, damit sie eine moderne Großstadt wird?“, in: Komitee für das Nationale Aufbauwerk Karl-Marx-Stadt (Hg.): *Karl-Marx-Stadt im Aufbau, Plan des Nationalen Aufbauwerkes 1956 der Stadt Karl-Marx-Stadt*, Karl-Marx-Stadt 1956, S. 19–21.
- Otto, Karl:** „Beiträge zur Geschichte der Chemnitzer Theater“, in: Müller, Hans (Hg.): *Festschrift zur Eröffnung des Opernhauses Chemnitz 26. und 27. Mai 1951*, Chemnitz 1951 (o. S.).
- Pester, Walter:** „Städtebericht Karl-Marx-Stadt“, in: *Deutsche Architektur*, H. 10, 1962, S. 567–573.
- Pietzsch, Ingeborg:** „Neue Inszenierungen, Städtische Theater Karl-Marx-Stadt Schauspielhaus, Das Lügenmaul von Carlo Goldoni“, in: *Theater der Zeit*, H. 5, 1973, S. 56.
- Raschke, Brigitte:** „Wladimir Rubinow“, in: Barth, Holger/Topfstedt, Thomas (Hg.): *Vom Baukünstler zum Komplexprojektanten, Architekten in der DDR*, Erkner 2000, S. 189–190.
- Rektor der Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn Bartholdy“ Leipzig (Hg.):** „... dann gehst Du aber auf ‚ne richtige Schule‘, Fünfzig Jahre Schauspiel Ausbildung in Leipzig, Leipzig 2003, S. 106–110.
- Reum, Monika/Steffen „Gullymoy“ Geissler (Hg.):** *Auferstanden aus Ruinen – und wie weiter? Chronik der Wende in Karl-Marx-Stadt/Chemnitz 1989/1990*, Chemnitz 1991.
- Reuschel, Christa:** *Kunst in Karl-Marx-Stadt: Architektur, Plastik, Malerei, Formgestaltung und Kunsthandwerk im Stadtbild*, hg. vom Büro Bildende Kunst beim Rat der Stadt Karl-Marx-Stadt, Chemnitz, 1978.
- Richter, Horst:** „Stadtkernforschung in Karl-Marx-Stadt“, in: *Deutsche Architektur*, H. 3, 1956, S. 142–143.
- Richter, Juliane:** „Durchmischung und Dynamik: Die Chemnitzer Stadthalle und ihre polyvalenten Räume“, in: Büscher, Barbara/Menting, Annette (Hg.): *MAP Media – Archive – Performance #10*, 2019, (<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:bsz:14-qucosa2-755260>, Zugriff am 30.8.2021).
- Rubinow, Wladimir:** „Die Stadthalle Karl-Marx-Stadt. Die Lösung der Gesamtanlage“, in: *Bauten der Kultur*, H. 1, 1976, S. 16–28.
- Rubinow, Wladimir:** „Flexibilität des Mehrzwecksaales. Der Mehrzwecksaal – Notlösung oder neue Qualität“ (Teil des Kollektiv-Beitrags zum 2. Kongress der OISTT in Prag 1971), in: *Scena*, Mitteilungsblatt des Instituts für Technologie kultureller Einrichtungen, Beilage zu *Theater der Zeit*, H. 26, 1971, S. 4–6.
- Sächsisches Staatsministerium für Wissenschaft und Kunst (Hg.):** *Landesweites Konzept Kulturelle Kinder- und Jugendbildung für den Freistaat Sachsen*, Dresden 2018.
- Scheffler, Tanja:** „Rudolf Weißer“, in: Beyer, Andreas/Savoy, Benedicte/Tegethoff, Wolf (Hg.): *Allgemeines Künstler-Lexikon, Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, Band 115, Berlin 2022, S. 411–412.
- Schettler, Gerhard:** „Kulturelles Ereignis 1980 – Eröffnung des neuen Schauspielhauses, Wiederaufbau und Rekonstruktion des Schauspielhauses Karl-Marx-Stadt“, in: Rat des Bezirks Karl-Marx-Stadt, Abteilung Kultur (Hg.): *Karl-Marx-Städter Almanach 1981*, H. 1, 1981, S. 23–26.
- Schilde, Lothar:** *Der Kulturpalast: Chemnitz-/Karl-Marx-Stadt-/Chemnitz-Rabenstein. Die Geschichte des Hauses von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Chemnitz 2011.
- Schreiter, Frank:** „Neues Zuhause für Kunst und Technik“, in: *Bühnentechnische Rundschau*, Sonderband 2022, S. 68–71.
- Schreiter, Frank:** „Vom Maschinenbau zur Kostümwelt“, in: *Bühnentechnische Rundschau*, Sonderband 2021, S. 60–63.
- Schulz, Klaus-Dieter:** „Kurt Hemmerling“, in: Barth, Holger/Topfstedt, Thomas (Hg.): *Vom Baukünstler zum Komplexprojektanten, Architekten in der DDR*, Erkner 2000, S. 105.
- Schulz, Klaus-Dieter:** „Rudolf Weißer“, in: Barth, Holger/Topfstedt, Thomas (Hg.): *Vom Baukünstler zum Komplexprojektanten, Architekten in der DDR*, Erkner 2000, S. 247–248.
- Schumacher, Ernst:** „Das kann nicht alles sein“, in: Hörnigk, Frank/Theater der Zeit (Hg.): *Volker Braun Arbeitsbuch*, Berlin 1999, S. 134–139.
- Schunk, Moritz:** „Rosenhof Wohnhochhaus“, in: *Deutsche Architektur*, H. 4, 1966, S. 221.
- Soubeyrand, Manuel:** „Auferstanden aus Ruinen oder der Weg zu neuen Orten“, in: Möller, Karl-Hans (Hg.): *Theater für die Stadt Chemnitz. Die Intendanz Rolf Stiska 1992–2006*, Berlin 2006, S. 227–229.
- Staatsbetrieb** Sächsisches Immobilien- und Baumanagement (Hg.): *Alte Aktienspinnerei – Umbau und Sanierung zur Zentralbibliothek der Technischen Universität Chemnitz*, Dresden 2020.
- Stabenow, Jörg:** „Stadtfragmente, Planungsspuren. Die Chemnitzer Innenstadt im Wiederaufbau 1946–1959“, in: *Die alte Stadt*, Zeitschrift für Stadtgeschichte, Stadtsoziologie und Denkmalpflege, H. 24, 1997, S. 110–126.
- Stadt Chemnitz (Hg.):** *Kulturstrategie der Stadt Chemnitz für die Jahre 2018–2030. Kultur Raum geben*, Chemnitz 2019 (https://www.chemnitz.de/chemnitz/media/kultur/kulturfoerderung/bericht_kulturstrategie_ansicht.pdf, Zugriff am 15.9.2019).
- Stadt Chemnitz (Hg.):** *AUFBRÜCHE, Opening Minds, Creating Spaces, Bid Book I*, Chemnitz 2019 (<https://chemnitz2025.de/wp-content/uploads/2019/10/Chemnitz2025-Kulturhauptstadt-Europas-Kandidat-Bid-Book.pdf>, Zugriff am 15.1.2021).
- Stadt Chemnitz (Hg.):** *C the Unseen – European Makers of Democracy, Bid Book II*, Chemnitz 2020 (https://chemnitz2025.de/fileadmin/khs/03_INFORMIEREN/Bidbook/BidBook-deutsch.pdf, Zugriff am 15.5.2021).
- Stadt Chemnitz, Kulturamt (Hg.):** *Kulturentwicklungsplan Chemnitz 2004–2012*, Chemnitz 2004.
- Stadt Chemnitz, Kulturbetrieb (Hg.):** *Handbuch Chemnitz 2025, Strategische Grundlagen für eine Kulturhauptstadt Europas der Macher:innen*, Chemnitz 2021 (https://chemnitz2025.de/wp-content/uploads/2022/03/FINAL_2025-handbuch_CI-formatiert.pdf, Zugriff am 15.7.2022).

Stadt Chemnitz, Oberbürgermeister (Hg.): *Interventionsflächen, Das Stadtentwicklungsprojekt der Kulturhauptstadt Europas Chemnitz 2025*, Chemnitz 2024, (https://www.chemnitz.de/chemnitz/media/aktuell/publikationen/downloads/broschuere_interventionsflaechen_2024.pdf, Zugriff am 1.8.2024).

Stadt Chemnitz, Stadtplanungsamt (Hg.): *INSEK Chemnitz 2035 Integriertes Stadtentwicklungskonzept, Unverkennbar Chemnitz*, Stand 18.4.2024, (https://www.chemnitz.de/chemnitz/media/unsere-stadt/stadtentwicklung/insek/insek_2035_lesefassung_gesamt.pdf, Zugriff am 1.8.2024).

Stadt Chemnitz, Stadtplanungsamt (Hg.): *INSEK, Integriertes Stadtentwicklungskonzept Chemnitz 2035, 1 Grundlagen*, Chemnitz 2022 (https://www.chemnitz.de/chemnitz/media/unsere-stadt/stadtentwicklung/insek/insek_broschuere1_grundlagen_neu.pdf, Zugriff am 27.4.2024).

Stadt Chemnitz, Stadtplanungsamt (Hg.): *INSEK, Integriertes Stadtentwicklungskonzept Chemnitz 2035, 4 Maßnahmen-Check*, Chemnitz 2023 (https://www.chemnitz.de/chemnitz/media/unsere-stadt/stadtentwicklung/insek/insek_broschuere1_grundlagen_neu.pdf, Zugriff am 27.4.2024).

Städtische Theater Chemnitz (Hg.): *Spielzeitschrift 2021/2022*, Chemnitz 2021.

Städtische Theater Chemnitz (Hg.): *Kein Schlussstrich! Die Veranstaltungen in Chemnitz 28.9. bis 7.11.2021*, Chemnitz 2021 (https://issuu.com/dietheaterchemnitz/docs/theaterprojekt_magazin_a5_quer_28092021_k5, Zugriff am 1.8.2024).

Städtische Theater Chemnitz (Hg.): *Spielzeitschrift 2017/2018*, Chemnitz 2017.

Städtische Theater Chemnitz (Hg.): *Spielzeitschrift 2023/2024*, Chemnitz 2023.

Städtische Theater Karl-Marx-Stadt (Hg.): *Schauspielhaus Karl-Marx-Stadt. Wiedereröffnung am 5. Oktober 1980*. Annaberg-Buchholz 1980.

Staub, Gerald/Miedlich, Sabine U./Westermann, Y.: „2. Hauptentwurf: Konstruktiver Entwurf, Probübühne Oper Chemnitz“, in: TU Dresden (Hg.), *Studienführer Architektur WS 2015/16*, Dresden 2015 (https://tu-dresden.de/bu/architektur/ressourcen/dateien/studium/studienfuehrer/sf_ws_16/AR_.pdf?lang=de, Zugriff am 30.12.2021).

Stephan, Erika: „Dramatische Brigade in Karl-Marx-Stadt ‚Antigone‘“, in: *Theater der Zeit*, H. 2, 1990, S. 24–25.

Tegtmeier, Georg: „Die Planung des Zentrums in Karl-Marx-Stadt“, in: *Deutsche Architektur*, H. 10, 1956, S. 466–470.

Topfstedt, Thomas: „Die Entwicklung des Städtebaus in der DDR und der Neuaufbau von Chemnitz in den fünfziger und sechziger Jahren“, in: Kulturamt der Stadt Chemnitz (Hg.), *Chemnitz – das Gesicht einer Industriestadt*, Chemnitz 1996, S. 34–41.

Uhlig, Swen: „Theaterpläne sorgen für neue Abrissdebatte“, in: *Freie Presse* vom 7.4.2018.

Ullrich, Renate: *Nachgefragt. Gerhard Meyer. Ein Leben im Theater*, hg. vom Förderverein Theaterdokumentation e.V., Berlin 1997.

Ulrich, Christoph: „Der lange Weg zum Kulturviertel“, in: *Freie Presse* vom 8.6.2019.

Weber, Hasko: „Brief an Martin Linzer“, in: *Theater der Zeit*, H. 2, 1990, S. 25.

Weißer, Rudolf/VEB Hochbauprojektierung Karl-Marx-Stadt (Hg.): *10 Jahre volkseigenes Entwurfsbüro 1950–1960*, Karl-Marx-Stadt 1960 (o. S.).

Weißer, Rudolf: „da-Umfrage: Was gehört zur schöpferischen Arbeit im Entwurfsprozess?“, in: *Deutsche Architektur*, H. 9, 1973, S. 517.

Weißer, Rudolf: „Bauten der Erziehung“, in: Rettig, Heinrich (Hg.): *Ingenieur Taschenbuch Bauwesen, Hochbau, Teil 2 Entwurf*, Band IV, Leipzig 1967, S. 265–308.

Weißer, Rudolf: „Bebauung Zentraler Platz in Karl-Marx-Stadt“, in: *Deutsche Architektur*, H. 7, 1968, S. 396–399.

Weißer, Rudolf: „Café am Roten Turm in Karl-Marx-Stadt“, in: *Deutsche Architektur*, H. 11, 1959, S. 621–623.

Weißer, Rudolf: „Die Atmosphäre der Stadt“, in: *Deutsche Architektur*, H. 4, 1962, S. 202.

Weißer, Rudolf: „Grundschule an der Annenstraße in Karl-Marx-Stadt“, in: *Deutsche Architektur*, H. 5, 1954, S. 182–183.

Weißer, Rudolf: „Karl-Marx-Stadt: Aus dem Wohnungsbau-Normalprogramm 1953, Markt 20/21“, in: *Deutsche Architektur*, H. 2, 1953, S. 296.

Weißer, Rudolf: „Stadthalle und Interhotel ‚Kongress‘ in Karl-Marx-Stadt“, in: *Deutsche Architektur*, H. 4, 1975, S. 226–239.

Weißer, Rudolf: „Wohnbauten“, in: Rettig, Heinrich (Hg.): *Ingenieur Taschenbuch Bauwesen, Hochbau, Teil 2 Entwurf*, Band IV, Leipzig 1967, S. 73–110.

Wever, Klaus: „Das Theater als Funktionskomplex“, in: *Scena*, Zeitschrift des Instituts für die Technologie kultureller Einrichtungen, Beilage zu *Theater der Zeit*, H. 8, 1965, S. 2–11.

Wever, Klaus: „Ein neues Saalprinzip für kleine Kulturhäuser“, in: *Scena*, Zeitschrift des Instituts für die Technologie kultureller Einrichtungen, Beilage zu *Theater der Zeit*, H. 7, 1965, S. 2–13.

Wever, Klaus: „Szenische Funktion des Mehrzwecksaales. Der Mehrzwecksaal – Notlösung oder neue Qualität“, (Teil des Kollektiv-Beitrags zum 2. Kongress der OISTT in Prag 1971), in: *Scena*, Mitteilungsblatt des Instituts für Technologie Kultureller Einrichtungen, Beilage zu *Theater der Zeit*, H. 26, 1971, S. 2–4.

Wever, Klaus: „Über die Rekonstruktion von Zuschauerräumen“, in: *Scena*, Zeitschrift des Instituts für die Technologie kultureller Einrichtungen, Beilage zu *Theater der Zeit*, H. 5, 1964, S. 2–11.

Wever, Klaus: *Bauliche Forderungen des dialektischen Theaters*, Hochschulschrift der Technischen Universität Dresden, Fakultät für Bauwesen, Dissertation vom 18. Januar 1965, Dresden 1965.

Bildnachweise

theaterraum. Menting

Umschlagfoto, 0 (Innenseiten 6/7), 17, 18, 23, 69, 70, 75, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 144, 150 © theaterraum. Menting, Fotograf Louis Volkmann
28, 37, 46, 60, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 145, 146, 147 © theaterraum. Menting
64, 65, 66, 67, 68, 71, 72, 73, 74, 76, 77, 85, 86, 87, 88 © theaterraum. Menting, Fotografin Juliane Henrich

Publikationen

1 / In: Otto, „Beiträge zur Geschichte der Chemnitzer Theater“, 1951
4, 5 / In: Hahn, „Gestaltung und Aufbau des Zentrums von Karl-Marx-Stadt“, H. 5, 1959, S. 241
6, 7 / In: Richter, „Stadtkernforschung in Karl-Marx-Stadt“, H. 3, 1956, S. 142
14, 50 / In: Nätther/Albert, Rekonstruktion von Theatern, 1979, S. 132–134
24 / In: Hahn, „Gestaltung und Aufbau des Zentrums von Karl-Marx-Stadt“, H. 7, 1959, S. 365
25 / In: N.N., „Wettbewerb Zentraler Platz Karl-Marx-Stadt“, H. 1, 1961, S. 25
26, 39 / In: Weißer, „Bebauung Zentraler Platz in Karl-Marx-Stadt“, H. 7, 1968, S. 397–399
27 / In: Nestler, „Stadtplanung Karl-Marx-Stadt“, H. 4, 1966, S. 231
29, 30, 32 / In: Weißer, 10 Jahre volkseigenes Entwurfsbüro 1950–1960, 1960 /
40 / In: Weißer, „Stadthalle und Interhotel ‚Kongress‘ in Karl-Marx-Stadt“, H. 4, 1975, S. 229
43 / In: Rubinow, „Flexibilität des Mehrzwecksaales“, H. 26, 1971, S. 6
41, 42, 53 / In: Brätigam/Sonnenberg/Zimmermann, Bühnentechnik, 1982, S. 98–121
48, 49, 51, 55, 56 / In: Eisenreich/Baum, „Der Wiederaufbau des Schauspielhauses Karl-Marx-Stadt“, H. 9, 1984, S. 548–550
62 / In: Verband der Theaterschaffenden der DDR, Theater der Zeit, H. 1, 1981
63 / In: Institut f. Kulturbauten, Bauten der Kultur, H. 4, 1980
143 / In: Stadt Chemnitz (Hg.): C the Unseen – European Makers of Democracy, Bid Book II, Chemnitz 2020, S. 145–146 © zebra | group GmbH
148 / In: Hänisch/Seeling, „Neues Produktionsgebäude für den VEB Spinnereimaschinenbau“, H. 9, 1959, S. 498

Architekturmuseum der Technischen Universität Berlin

2 © Architekturmuseum der Technischen Universität Berlin, Inv.Nr. TBS 084,08, Fotografie Atelier Häslar / 8, Inv.Nr. TBS F 3592 / 9, Inv.Nr. TBS F 3593 / 10, Inv.Nr. TBS F 3594

Stadtarchiv Chemnitz

3 © Stadtarchiv Chemnitz, Q 07 Fotoarchiv Rudi Seidel, Sign. 387_38A, Fotograf Rudi Seidel / 11, Q 02 Postkarten und Postkartenalben, Sign. I_40820 / 12, Q 01 Bildarchiv, Sign. IV_00295 / 13, Q 01 Bildarchiv, Sign. IV_00046 / 38, 47, 54, 57, F 0204, Städtische Theater, Sign. 14404

Fotografinnen und Fotografen

15, 59, 130, 132, 134, 135 © Fotografin Sieglinde Gemarius de Kepper
16, 136 © Fotograf Laszlo Farkas
31, 33 © VEB Bild und Heimat Reichenbach, Foto Hoffmann, Oelsnitz
34, 44 © Verlag Erhard Neubert KG Karl-Marx-Stadt
61 © VEB Bild und Heimat Reichenbach, Foto Frenzel, Karl-Marx-Stadt
131 © Fotografin Adelheid Lorenz
133 / Archiv Hartwig Albiro (keine Angaben zu Fotografin)
137, 138, 140, 141 © Dieter Wuschanski
139, 142, 149 © Nasser Hashemi

Puppentheatersammlung Dresden, SKD Staatliche Kunstsammlungen Dresden

19, 20, 21, 22 © Puppentheatersammlung

Akademie der Künste Archiv, Baukunst

35, 36 © Akademie der Künste Archiv, Baukunst, Akademie der Künste der DDR, Sign. AdK-Bau-DDR 2

Stadt Chemnitz, Hochbauamt Archiv

45, 52, 58 © Stadt Chemnitz, Hochbauamt Archiv

Personen

Hartwig Albiro (*1931) ist Schauspieler und Regisseur. Nach einem Schauspielstudium hatte er erste Engagements an den Theatern in Altenburg und Stendal, am Dresdener Theater der Jungen Generation (1955–1958) und am Stadttheater Meißen (1958–1961), wo er auch als Spielleiter arbeitete. Als Regisseur und Oberspielleiter war er am Gerhart-Hauptmann-Theater Görlitz-Zittau tätig (1961–1968) und von 1968 bis 1971 als Regiemitarbeiter am Berliner Ensemble, das von Helene Weigel geleitet wurde. Bereits 1970 übernahm er eine erste Gastspielregie am Schauspielhaus Karl-Marx-Stadt/Chemnitz, wo er 25 Jahre als Regisseur und Schauspielregisseur wirkte (1971–1996) und damit sowohl in der DDR-Zeit als auch nach der politischen Wende das Schauspielhaus prägte. 1977 erhielt er den Kunstpreis der DDR zur Anerkennung hervorragender künstlerischer Leistungen. 2009 wurde er mit dem Sächsischen Verdienstorden für sein künstlerisches und politisches Engagement ausgezeichnet. Er gehörte zu den Gründungsmitgliedern des *Kunst für Chemnitz* e.V. (1994) und des Bürgervereins *Fuer Chemnitz* e.V. (1996) sowie zu den Botschafter:innen für die Kulturhauptstadt Europas Chemnitz 2025.

Juliane Henrich (*1983) ist Filmemacherin und Fotografin. Sie studierte am Deutschen Literaturinstitut Leipzig sowie an der Universität der Künste Berlin und verbrachte ein Jahr an der Bezalel Academy of Arts and Design Jerusalem. 2012 schloss sie als Meisterschülerin bei Thomas Arslan ab. Von 2020 bis 2023 war sie Teil der Graduiertenschule für Bewegtbild an der Kunsthochschule Kassel. Derzeit ist sie Mitglied der Forschungsgruppe Resonanzräume an der Hochschule RheinMain in Wiesbaden, wo sie regelmäßig unterrichtet. Ihre Arbeiten beschäftigen sich oft mit der Transformation von Orten und Architekturen. Sie wurden auf Filmfestivals und im Ausstellungskontext gezeigt – darunter waren: Berlinale/Forum Expanded, Haus der Kulturen der Welt/ Berlin, Internationale Kurzfilmtage Oberhausen, DOK Leipzig, Werkleitz Festival, ZKM – Museum für Neue Kunst Karlsruhe, The Images Festival/Toronto, Visions du Réel/ Nyon und die Kunstvereine Kassel, Wiesbaden und Heidelberg. DOCBuenosAires und das Goethe-Institut Argentinien zeigten eine Werkschau ihrer Filme. Sie erhielt Stipendien des Berliner Senats, der Kulturstiftung des Freistaates Sachsen und war Fellow an der Villa Aurora in Los Angeles. Ihre Filme sind im Verleih des Arsenal – Institut für Film und Videokunst.

Gundula Hoffmann (*1977) Die gebürtige Erfurterin studierte zunächst Kulturwissenschaften und ästhetische Praxis in Hildesheim und zog anschließend nach Berlin, um dort an der Hochschule für Schauspielkunst „Ernst Busch“ als Puppenspielerin zu diplomieren. Bereits während ihres Studiums arbeitete sie am renommierten Puppentheater in Halle/Saale, spielte auf internationalen Festivals und unterrichtete an der Universität Hildesheim. Es folgten verschiedene Gastengagements und eine Festanstellung am Bautzener Puppentheater. In dieser Zeit begann Gundula Hoffmann auch als Ausstatterin zu arbeiten und Regie zu führen. Am Puppentheater Plauen-Zwickau folgten ein Festengagement sowie die Leitung der Sparte ab 2013. Seit der Spielzeit 2014/15 ist sie Direktorin des Figurentheaters Chemnitz. Als Beirätin unterstützt sie das Modellprogramm *neue unentdeckte narrative* des ASA-ff. e.V., mit dem sie auch in ihrer Rolle als Leiterin des Figurentheaters für zahlreiche Theaterproduktionen wie *Beate Uwe Uwe Selfie Klick*, *Aufstand der Dinge*, *Wenn mich einer fragte ...*, *Juri – Die erste Reise*, *Wandertag im Weltraum* sowie *So glücklich, dass du Angst bekommst* kooperierte. Neben ihrer Leitungsfunktion inszeniert und spielt Gundula Hoffmann am Figurentheater Chemnitz. Sie ist Mutter zweier Kinder. *Städtische Theater Chemnitz*

Peter Koch (*1937) ist Architekt. Nach einjähriger Maurer-ausbildung folgten die Zulassung zum Architekturstudium (1957–1963) an der Technischen Hochschule Dresden und erste Tätigkeit bei Rudolf Weißer im Praxissemester. 1964 arbeitete er im Innenarchitektur-Büro des Centrum Warenhauses Karl-Marx-Stadt und entwarf das Anhängeregal- und Montagesystem M 1167 (Produktion Max Kluge Langenau, MKL 69). 1965 wechselte er in den VEB Hochbauprojektierung und war für die Innenraumgestaltung des RAWEMA-Hauses (1966, Architekt Roland Kluge) verantwortlich. Seit 1966 war Peter Koch als Architekt im Kollektiv Weißer für Entwurf und Gestaltung der Stadthalle mitverantwortlich. 1981 wurde er Chefarchitekt des VEB Komplexer Wohnungsbau und erhielt den Auftrag zur *Rekonstruktion* des Opernhauses, den er mit Kollektiv Barth, Hauptmann, Krüger übernahm. Aufgrund von architektonischen Differenzen verließ er das Kollektiv, gründete 1990 sein Architekturbüro und ist bis heute als Architekt tätig. Entwurf zahlreicher Bauten in Chemnitz: Fassadeneugestaltung Hotelhochhaus des Stadthallen-Ensembles (1994), Hotel Forsthaus Grüna (1999), Gaststätte Pelzmühle (2001), Bettenhochhaus Klinikum (2003), Erweiterung Finanzamt Süd (2011), Moderni-

sierung und Erweiterung RAWEMA-Haus (2012), Technisches Rathaus (2016), seit den 1990er-Jahren Modernisierungsmaßnahmen Stadthalle, zuletzt Erweiterung Congresscenter mit studioinges Berlin (2021).

Carsten Knödler (*1966) Er absolvierte zunächst ein Chemiestudium, bevor er sich an der Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn Bartholdy“ in Leipzig zum Schauspieler ausbilden ließ. Nach Gastengagements war er acht Jahre als Schauspieler und Regisseur fest am Schauspiel Chemnitz tätig. Ab 2003 inszenierte Carsten Knödler freiberuflich an einer Vielzahl von Theatern in ganz Deutschland. Von 2009 bis 2013 leitete er als Schauspielintendant des Gerhart Hauptmann-Theaters Görlitz-Zittau den Standort Zittau. In dieser Zeit war er Mitbegründer der internationalen Theaterinitiative JOS, die eine Zusammenarbeit der Theater von Liberec, Jelenia Góra und Zittau zum Ziel hat. Seit 2013 ist Carsten Knödler Schauspielregisseur an den Theatern Chemnitz. Er blickt auf über 50 Inszenierungen zurück. Dabei gilt seine Vorliebe den amerikanischen und russischen Realisten, den Klassikern, eigenen Adaptionen und Bearbeitungen der Weltliteratur sowie musikalischen Produktionen. So inszenierte er in den vergangenen Spielzeiten u. a. Ibsens *Hedda Gabler* und *Ein Volksfeind*, [...] Dostojewskis *Der Traum eines lächerlichen Menschen* sowie *Der große Hanussen* von Stefan Heym. Viele Jahre hatte er einen Lehrauftrag an der Hochschule für Musik und Theater „Felix Mendelssohn Bartholdy“ inne und führt die traditionsreiche Ausbildung von Studierenden am Schauspiel Chemnitz mit einem internationalen Studio weiter. *Städtische Theater Chemnitz*

Stefan Schmidtke (*1968) ist seit Dezember 2021 Geschäftsführer des Programms der Kulturhauptstadt Europas Chemnitz 2025 gGmbH. „1968 in Döbeln geboren, gehört Stefan Schmidtke zu den deutschen Kulturmanagern mit versierten internationalen Gründungs- und Arbeitserfahrungen. Stationen seines Schaffens sind die Neugründung und Leitung des Festivals Theaterformen in Hannover und Braunschweig, Aufbau und Leitung der Programmabteilung der Europäischen Kulturhauptstadt 2011 in Tallinn sowie seine langjährige Arbeit als Kurator bei den Wiener Festwochen, dort zuletzt als Schauspielregisseur. Am Humboldt Forum in Berlin hat er von 2016 bis 2018 den Aufbau des Programm- und Veranstaltungsbereichs verantwortet.“ Zuletzt leitete Stefan Schmidtke das internationale Festival *Theater der Welt 2020* in Düsseldorf als Programmdirektor. *Kulturhauptstadt Europas Chemnitz 2025 gGmbH*

Raj Ullrich (*1963) ist Technischer Direktor der Städtischen Theater Chemnitz. Seit 1980 ist er an den Theatern tätig; beginnend mit einer Lehre zum Tischler arbeitete er später als Bühnentechniker und Dekorationsbauer. Nach seiner Weiterbildung zum staatlich geprüften Bühnenvorstand war er 1995 bis 2012 Technischer Leiter der Oper. Seit 2012 ist Ullrich Technischer Direktor, so dass zu seinem Aufgabenspektrum auch die maßgebliche Verantwortung für Planungen, Sanierungen und Modernisierungen von Gebäuden der Städtischen Theater gehört.

Louis Volkmann (*1982) geboren in Gera, studierte von 2004 bis 2010 Bildende Kunst/Fotografie an der Hochschule für Grafik und Buchkunst Leipzig und der Akademie der Künste Wroclaw, Polen. Er lebt und arbeitet in Berlin. Sein Kurzfilm *Post* über das ehemalige Hauptpostamt in Leipzig war 2015 Teil der offiziellen Auswahl des Leipziger Dokumentar- und Animationsfilmfestivals. 2017/2018 durchlief er ein Qualifizierungsprogramm für Filmschaffende im TP2 Talentpool Erfurt. Seine Fotografien wurden in zahlreichen Ausstellungen in Deutschland, Polen und Frankreich gezeigt. In seiner Arbeit beschäftigt er sich mit der Transformation von Orten und Räumen insbesondere in Ostdeutschland. Jüngste Fotografie-Beiträge in der Publikation *HdK – Haus der Kultur Gera* (2021, hg. von Claudia Tittel). Für das DFG-Forschungsprojekt „Architektur und Raum für die Aufführungskünste“ erstellte er fotografische Serien zum Schauspielhaus Chemnitz, zur robotron Kantine Dresden, dem Kraftwerk Mitte Dresden, Kampnagel Hamburg u. a.

Hasko Weber (*1963) studierte von 1985 bis 1989 Schauspiel an der Theaterhochschule „Hans Otto“ in Leipzig. An den Städtischen Bühnen Karl-Marx-Stadt Chemnitz wurde er 1989 von dem Intendanten Gerhard Meyer als Schauspieler und Regisseur engagiert. Im selben Jahr gründete er dort die *Dramatische Brigade*, die als selbständige Gruppe mit Anbindung an das Schauspielhaus arbeitete und bereits mit ihrer ersten Produktion künstlerisch und politisch Aufsehen erregte (*Schlötel oder Was solls* von Christoph Hein). 1990 arbeitete Hasko Weber erstmals am Staatsschauspiel Dresden, wo er für die folgenden zwei Jahre als Schauspieler mit Regieverpflichtung engagiert wurde. 1993 vertraute der Intendant Prof. Dieter Görne dem 29-Jährigen die Position des Schauspielregisseurs an, in der er acht Jahre, bis 2001, das Ensemble und die Ästhetik des Staatsschauspiels Dresden prägte. [...] Intendant Friedrich Schirmer holte ihn 2002 an das Schauspiel der Staatstheater Stuttgart, wo er ein Jahr später Hausregisseur wurde. [...] Von 2005 bis 2013 war Hasko Weber Intendant des Schauspiel Stuttgart. Unter seiner Leitung erwarb das Haus

schnell den Ruf als gesellschaftlich und politisch engagiertes Theater und wurde 2006 in den Kritikerumfragen von *Theater heute* und *Die deutsche Bühne* zum Theater des Jahres gekürt. [...] Seit der Spielzeit 2013/2014 ist Hasko Weber Generalintendant des Deutschen Nationaltheaters und der Staatskapelle Weimar [...] Am Schauspielhaus Bochum inszenierte er Max Frischs Drama *Biedermann und die Brandstifter* und am Theater Chemnitz den Roman *Homo faber* von Max Frisch. *Deutsches Nationaltheater und Staatskapelle Weimar GmbH – Staatstheater Thüringen*

Zur Autorin

Annette Menting (*1965) ist seit 2000 Professorin für Architekturgeschichte und Baukultur in Leipzig. Sie studierte Architektur an der Universität der Künste Berlin und war in den Berliner Architekturbüros Hinrich Baller und Gerkan, Marg und Partner tätig. Nach ihrer Promotion zu Paul Baumgarten setzte sie ihre Forschung mit einem DFG-Habilitationsstipendium zum Werk von Max Taut fort. Sie ist Mitglied in der Sächsischen Akademie der Künste, dem Bund Deutscher Architektinnen und Architekten und ICOMOS. Ihre Forschungen und Publikationen widmen sich der Architektur der Moderne, der Architekturkritik, Denkmalpflege und der architekturbezogenen Kunst- und Stadtgeschichte. 2016 bis 2025 leitet sie das transdisziplinäre DFG-Forschungsprojekt *Architektur und Raum für die Auführungskünste*, forscht und publiziert zu Theater- und Kulturhäusern, ihren Entwicklungen und künstlerischen Gebrauchsprozessen.

Dank

Meinen Dank möchte ich allen aussprechen, die auf verschiedene Weise die Recherchen und die Arbeit zum Schauspielhaus Chemnitz unterstützt haben.

Ganz besonderer Dank gilt den Gesprächspartner:innen: Hartwig Albiro, Gundula Hoffmann, Carsten Knödler, Raj Ullrich, Hasko Weber, Stefan Schmidtke und Peter Koch. Für die fotografischen Erkundungen danke ich Juliane Henrich und Louis Volkmann.

Für hilfreiche Informationen möchte ich danken: dem ehemaligen Bühnentechniker Dietmar Lange für die Premieren-Chronologie; Jörg Lenk, ehemaliger Technischer Leiter des Schauspielhauses, für Ortsrundgänge; dem Stadtarchiv Chemnitz für die Unterstützung bei der Archivarbeit; Stefan Hofmann, Sachgebietsleiter Hochbau der Stadt Chemnitz für die historischen Pläne; Lars Rebehn, Kurator der Puppentheatersammlung SKD Dresden, für Hinweise und Bildmaterial; dem Schloßbergmuseum der Kunstsammlungen Chemnitz; dem Landesamt für Denkmalpflege Chemnitz; dem Architekten Dirk Fellendorf; den Chemnitzer Theaterfotograf:innen: Sieglinde Gemarius de Kepper, László Farkas, Nasser Hashemi und Dieter Wuschanski.

Für die Mitwirkung im Forschungsprojekt/UT Architektur danke ich den wissenschaftlichen Mitarbeiterinnen Nadja Chawaf, Romy Heiland, Nadine Kesting Jiménez, Juliane Richter; für die Erstellung von Grafiken den wissenschaftlichen Hilfskräften Andreas Stanzel und Birte Schäfer.

Mein Dank gilt dem Verlag Theater der Zeit, insbesondere Harald Müller und Paul Tischler für das Interesse an der Publikation zum Schauspielhaus Chemnitz, Sophie-Margarete Schuster für das Lektorat und Jochen Mahlke für die Gestaltung.

Für die Unterstützung dieser Veröffentlichung mit Mitteln aus dem Publikationsfonds danke ich Astrid Schiemichen, Bibliotheksleiterin der HTWK Leipzig. Dass die mehrjährige Arbeit und die Publikation im Rahmen des Forschungsprojekts „Architektur und Raum für die Auführungskünste“ ermöglicht wurden, verdanke ich der Förderung durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft.

Annette Menting
Schauspielhaus Chemnitz
Zwischen Zeiten und Räumen

ARBEITSHEFT # 5 DER ARBEITSHEFTE ARCHITEKTUR UND RAUM FÜR DIE
AUFFÜHRUNGSKÜNSTE

Publikationsreihe des transdisziplinären Forschungsprojektes „Architektur und
Raum für die Aufführungskünste“, Herausgeberinnen Barbara Büscher und
Annette Menting

Die Forschungsarbeit und die Publikation wurde im Rahmen des Forschungs-
projektes „Architektur und Raum für die Aufführungskünste“ gefördert durch die
Deutsche Forschungsgemeinschaft (DFG) Projektnummer 284156660.

Gefördert durch



© 2025 by Theater der Zeit

Texte und Abbildungen sind urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht
ausdrücklich im Urheberrechts-Gesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen
Zustimmung des Verlages. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbei-
tungen, Übersetzungen, Mikroverfilmung und die Einspeisung und Verarbeitung
in elektronischen Medien.

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen
Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über
<http://dnb.dnb.de> abrufbar.

Verlag Theater der Zeit
Winsstraße 72 | 10405 Berlin | Germany
www.tdz.de

Lektorat: Sophie-Margarete Schuster
Layout, Satz, Bildbearbeitung: Jochen Mahlke, mahlke.one
Umschlagfoto: © theaterraum. Menting, Fotograf Louis Volkmann

Printed in Germany

ISBN 978-3-95749-522-8 (Paperback)
ISBN 978-3-95749-538-9 (ePDF)
ISBN 978-3-95749-539-6 (Open Access)

Dieser Band ist auch kostenlos als PDF-Datei im Rahmen der Open-Access-Lizenz
CC-BY-NC-ND erhältlich.

SCHAUSPIELHAUS CHEMNITZ **Zwischen Zeiten und Räumen**

Wie entsteht ein Theaterhaus? Wer hat Einfluss auf seinen Entwurf und seine Gestaltung? Wie verhalten sich Architektur, Verortung und Aufführungsformen des Theaters zueinander? Angesichts dieser Fragestellungen wird die Geschichte des Schauspielhauses Chemnitz der letzten 50 Jahre erzählt, die von wechselvollen Entwicklungsprozessen in Kulturpolitik, Stadtplanung, Architektur und theaterkünstlerischer Praxis geprägt ist.

In Verbindung mit historischen Recherchen zur Stadt und zur Architektur von Rudolf Weißer eröffnet sich – durch Gespräche mit wichtigen Akteur:innen: dem ehemaligen Schauspielregisseur Hartwig Albiro, dem Regisseur der *Dramatischen Brigade* Hasko Weber, dem derzeitigen Schauspielregisseur Carsten Knödler, der Direktorin des Figurentheaters Gundula Hoffmann, dem Technischen Direktor Raj Ullrich und dem Kulturhauptstadt-Programmleiter Stefan Schmidtke – ein multiperspektivischer Blick auf die verschiedenen Aufführungsweisen und Spielorte.

Zeitlich spannt die Publikation den Bogen vom Theater in Karl-Marx-Stadt der 1970er-Jahre bis zu den jüngsten Entwicklungen des Fünfspartentheaters in Chemnitz, der Kulturhauptstadt Europas 2025.

