

Anke Rees

Widerspenstige Gebäude. Eine Untersuchung von Materialität, Kontroversen und Atmosphären

2013

<https://doi.org/10.25969/mediarep/3914>

Veröffentlichungsversion / published version

Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Rees, Anke: Widerspenstige Gebäude. Eine Untersuchung von Materialität, Kontroversen und Atmosphären. In: Tobias Conradi, Heike Derwanz, Florian Muhle (Hg.): *Strukturentstehung durch Verflechtung. Akteur-Netzwerk-Theorie(n) und Automatismen*. Paderborn: Fink 2013 (Schriftenreihe des Graduiertenkollegs "Automatismen" 4), S. 93–111. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/3914>.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:

<https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:2-10724>

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung 4.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution 4.0/ License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

ANKE REES

WIDERSPENSTIGE GEBÄUDE.
EINE UNTERSUCHUNG VON MATERIALITÄT, KONTROVERSEN
UND ATMOSPHÄREN

Es gibt Gebäude, die sind anders als andere. Die Zeit hat sie in Zeiten versetzt, in die sie nicht zu passen scheinen. Sie wurden ihren ursprünglichen Kontexten enthoben und begegnen uns in einer Perspektive, aus der heraus sich keine Nutzung aufdrängt. Sie bieten Orientierung im öffentlichen Raum, bleiben Symbole von Vergangenen und sind manchmal zu Metaphern fehlgeleiteter Stadt(teil)planung geworden. Einige dieser besonderen Ruinen der Gegenwart lassen sich nicht einfach umnutzen, umbauen oder abreißen – sie sind widerspenstig. Abgesehen davon, dass sie die Geschichte im „Kleinen“ widerspiegeln, sind sie eine Herausforderung für die EigentümerInnen, BewohnerInnen, ArchitektInnen und AnwohnerInnen. Aber auch für Institutionen und Stadtteile, manchmal sogar für ein ganzes Land, wie das prominente Beispiel des Palastes der Republik gezeigt hat. Es gibt diese Art von Gebäuden ebenso an weniger geschichtsträchtigen Orten und in unspektakulären Zusammenhängen. Zu ihnen können zum Beispiel Bahnhöfe zählen, die kein aktueller Fahrplan mehr verzeichnet, und Kirchen, denen die Gemeinden abhanden gekommen sind.

Was macht die Widerspenstigkeit solcher Gebäude aus? Wie schaffen sie es, sich nicht dem menschlichen Willen und seinen Vorstellungen, was mit ihnen geschehen soll, zu beugen?

Bevor man sich diesen Fragen nähert, stellt sich grundsätzlich die Frage, wie sich Gebäude aus kulturwissenschaftlicher Sicht im Sinne eines Zusammenspiels von Mensch und Ding untersuchen lassen. Die nahe liegenden Disziplinen wie die Architekturtheorie und die Kunstgeschichte denken meist nur diejenigen mit, die Gebäude bauen oder in ihnen leben. Sie betrachten insofern nur einen Teil des Aushandlungsprozesses. Doch diese Mensch-Ding-Beziehung ist um viele Facetten reicher. Mit den Forschungsansätzen des den Menschen in den Mittelpunkt stellenden, historisch argumentierenden Vielnamenfachs Volkskunde/Europäische Ethnologie/Kulturanthropologie ist es möglich, Aushandlungsprozesse umfassender zu betrachten und andere Menschen (und Dinge) in die Debatte einzubeziehen. Gemeint ist damit nicht etwa die traditionelle volkskundliche Hausforschung, die mit Bauernhäusern und Deskription assoziiert wird, sondern die aktuelle Kulturwissenschaftliche Technikfor-

schung¹. Sie versteht sich nicht nur als „Fortsetzung und Weiterentwicklung der volkskundlichen Sachkulturforschung“², sondern fragt nach dem *Sitz der Technik im Leben*, nach dem *Erscheinen technischer Phänomene* sowie nach dem *Aushandeln von Nutzungskonventionen und Bedeutungen von Technischem*.³

Gebäude gehören per se zum Bereich der Technik. Zum einen sind sie Ansammlungen von einzelnen technischen Artefakten wie Türen, Lichtschaltern und Stahlteilen, in deren Herstellung technische Fertigkeiten und Kenntnisse über technische Zusammenhänge eingeflossen sind. Zum anderen ist Technik auch in sie als Ganzes, in ihren Schaffensprozess – von der Anfertigung der Bauskizze über die Berechnung der Statik bis zum Einbau der elektrischen Schaltkreise – mit „eingebaut“. Daher sind Häuser komplexe Netzwerke, die sich aus vielen einzelnen zusammensetzen. Diese technischen Netzwerke bestimmen letztlich die Funktion, den Typ und die Nutzung des jeweiligen Gebäudes. Anordnung, Position und Ausformung der Technik eines Hauses haben dabei mehr oder weniger starke Auswirkungen auf und für den Menschen, wie beispielsweise Sigfried Giedion bereits 1948 konstatierte, als er vom „mechanischen Kern eines Hauses“⁴ sprach. So sei die Frage, welche Stellung man etwa der Küche oder dem Bad innerhalb eines Gebäudes zubillige, „sozialer Natur“⁵. Auch für Bruno Latour ist Technik die „Fortsetzung sozialer Beziehungen mit anderen Mitteln“⁶.

Warum ANT in der Kulturanthropologie?

Wenn soziale Beziehungen in Gebäude eingebaut und eingeschrieben werden, so gehen von ihnen gewisse Handlungsaufforderungen aus, auf die Menschen

¹ Der Name bezeichnet zum einen das 2003 am Volkskunde-Institut der Universität Hamburg ins Leben gerufene Forschungskolleg unter der Leitung von Prof. Dr. Thomas Hengartner, zum anderen das dort betriebene Forschungsprogramm mit dem interdisziplinär Theorie und Empirie zum Thema versammelt und weitergedacht werden.

² Hans Joachim Schröder, „Technik als biographische Erfahrung. Ansätze und Methoden eines Forschungsprojekts“, in: Hamburger Gesellschaft für Volkskunde (Hg.), *Vokus: Volkskundlich-kulturwissenschaftliche Schriften* 1, 1 (2002), online unter <http://www.kultur.uni-hamburg.de/volkskunde/Texte/Vokus/2000-1/technik.html>, zuletzt aufgerufen am 25.12.2010. Er bezieht sich mit dieser Aussage auf eine Studie von Stefan Beck, *Umgang mit Technik. Kulturelle Praexen und kulturwissenschaftliche Forschungskonzepte*, Berlin, 1997.

³ Vgl. Klaus Schönberger, „Technik als Querschnittsdimension. Kulturwissenschaftliche Technikforschung am Beispiel von Weblog-Nutzung in Frankreich und Deutschland“, in: Deutsche Gesellschaft für Volkskunde (Hg.), *Zeitschrift für Volkskunde* 103, 2 (2007), S. 197-121.

⁴ Sigfried Giedion, *Mechanization Takes Command*, Oxford, 1948. [Dt.: *Die Herrschaft der Mechanisierung. Ein Beitrag zur anonymen Geschichte*, 2. Aufl., Hamburg, 1994, S. 673-679.]

⁵ Ebd., S. 679.

⁶ Bruno Latour, „Der Berliner Schlüssel. Erkundungen eines Liebhabers der Wissenschaften“, in: ders., *Der Berliner Schlüssel*, Berlin, 1996, S. 37-51: 49.

reagieren bzw. zu denen sie sich verhalten. Diese mit der Akteur-Netzwerk-Theorie zu untersuchen, bietet sich auch für die Kulturanthropologie an, denn wie in anderen Fächern fehlen hier Angebote, „die komplexe Durchdringung von Technik und Gesellschaft [...] adäquat zu beschreiben“⁷, wie die Kommunikationswissenschaftler Andréa Belliger und David Krieger feststellen. Entsprechend mehren sich kulturwissenschaftliche Forschungen, die mit diesem Ansatz arbeiten. Mittlerweile sehen die meisten ForscherInnen die ANT als eine bestimmte Art der Herangehensweise, nämlich die der langsamen Betrachtung und Auseinandersetzung mit ihren Untersuchungsobjekten.⁸ Dadurch ist die ANT inzwischen mehr eine Haltung denn eine Theorie⁹: Es geht um eine offene Perspektive, mit der bestehende Strukturen dargestellt und ihre ungeplanten wie unvorhergesehenen Entstehungsprozesse analysierbar gemacht werden können. In Anlehnung an den Titel dieses Bandes ließe sich sagen, dass es letztlich um die Entflechtung von Strukturen geht.

Das Ungeplante und Unvorhersehbare analytisch zu fassen, steht auch im Mittelpunkt meiner Auseinandersetzung mit „widerspenstigen Gebäuden“. Die Akteur-Netzwerk-Theorie wird hierbei in erster Linie dazu genutzt, eine bestimmte Perspektive einzunehmen und im zweiten Schritt methodisch das Geflecht der an Architekturen beteiligten Akteure zu entwirren, sie in ihren Konstellationen und Wirk(ungs)weisen deutlich werden zu lassen. Dabei berufe ich mich auf die symmetrisch-anthropologische Auslegung als rhetorisch-analytisches Werkzeug, die für die Beschreibung der Aktivitäten unterschiedlicher Akteure die Verwendung eines einheitlichen Repertoires einfordert.¹⁰ Hierbei geht es nicht darum, eine Symmetrie zwischen Menschen und nicht-menschlichen Entitäten zu behaupten, sondern „nicht a priori irgendeine falsche *Asymmetrie* zwischen menschlichem intentionalem Handeln und einer materiellen Welt kausaler Beziehungen anzunehmen“¹¹. Entsprechend wird im Folgenden die für das Gebäude verwendete, ansonsten für das menschliche Handeln gebräuchliche Terminologie ausschließlich im Sinne des beschriebenen Theorierahmens benutzt, ohne dass damit Menschen und Gebäude gleich-

⁷ Andréa Belliger/David J. Krieger (Hg.), *ANThology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie*, Bielefeld, 2006, S. 10.

⁸ Zum Beispiel diese Forschungsarbeit aus der Stadtplanung: Stefan Kurath, *Qualifizierung von Stadtlandschaften? Grenzen und Chancen der Planung im Spiegel der städtebaulichen Praxis*, Dissertation, HafenCity Universität Hamburg, 2010, Vollversion online unter: <http://www.hcu-hamburg.de/imz/veroeffentlichungen/dissertationen/liste-dissertationen>, zuletzt aufgerufen am 20.12.2010.

⁹ Vgl. hierzu auch den Text von Jan Passoth im vorliegenden Band.

¹⁰ Vgl. Michel Callon, „Einige Elemente einer Soziologie der Übersetzung: Die Domestikation der Kammmuscheln und der Fischer der St. Brieuc-Bucht“, in: Andréa Belliger/David J. Krieger (Hg.), *ANThology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie*, Bielefeld, 2006, S. 135-174: 142 f.

¹¹ Bruno Latour, *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie*, Frankfurt/M., 2007, S. 131. [Herv. i. O.]

gesetzt werden sollen.¹² Mit dieser Art der Betrachtung kann nicht nur gefragt werden, was Menschen mit Gebäuden tun, sondern auch was Gebäude mit Menschen „tun“. Auf widerspenstige Gebäude bezogen: Wie schaffen sie es, nicht abgerissen zu werden oder sich gegen bestimmte Nutzungsvisionen und gegen die Einbeziehung in bestimmte Diskurse zu „wehren“? Weniger empathisch vom Gebäude aus formuliert heißt das: Welche Konstellationen innerhalb eines Netzwerkes ermöglichen ein Unterlaufen bestimmter Nutzungsvorstellungen?

Das Beispiel „Schiller-Oper“

Als konkretes Beispiel dient im Folgenden die Schiller-Oper in Hamburg, ein Stahlskelettbau aus der Zeit des *Fin de Siècle*. Sie wurde als Zirkusgebäude 1889 in Auftrag gegeben von Paul Busch, dem Begründer des bekannten Zirkusunternehmens. Danach war sie bis zum Zweiten Weltkrieg ein beliebtes Volkstheater und eine moderne Oper. In den Jahren 1944 und 1945 wurde sie zu einem Kriegsgefangenenlager für italienische Soldaten. Später mutierte das Gebäude zur Großgarage, zum Unterbringungsort für ArbeitsmigrantInnen und für AsylbewerberInnen. In den letzten Jahrzehnten wurde nur noch das Foyer für gastronomische Zwecke genutzt. Seit 2007 steht die Schiller-Oper komplett leer.¹³ Umgebaut wurde sie nie, obwohl es viele Ideen gab, angefangen vom Lichtspielhaus über eine Medienproduktionsstätte bis zur Markthalle. Auch ihr Abriss und der Bau eines Messehochhauses wurden diskutiert. Das Gebäude steht im Prinzip, ungeachtet seines äußerlich maroden Zustandes, heute noch da wie vor über hundert Jahren. Es ist das letzte erhaltene Zirkusgebäude dieser Art in Deutschland. Alle anderen, die es beispielsweise in Berlin, Köln und Dresden gegeben hat, sind durch den Krieg oder in der Nachkriegszeit zerstört worden.¹⁴ Wie hat die Schiller-Oper es geschafft, zu „überleben“?

Zur Beantwortung dieser Frage müssen die vorhandenen Quellen – in der Hauptsache archivalische, Behördendokumente und Zeitungsausschnitte – nicht nur auf die Rekonstruktion der Chronologie hin durchgearbeitet werden.

¹² Zur Problematik in der Beschreibungssprache auf intentionalistisches Vokabular angewiesen zu sein vgl. auch den Beitrag von Theo Röhle in diesem Band.

¹³ Details zur Geschichte der Schiller-Oper von 1889 bis 2010 vgl.: Anke Rees, *Die Schiller-Oper in Hamburg. Der letzte Zirkusbau des 19. Jahrhunderts in Deutschland*, Beiträge zur Sozial- und Kulturgeschichte St. Paulis, Nr. 5, unter Mitarbeit von Gunhild Ohl-Hinz, hg. vom St. Pauli Archiv e.V., Hamburg, 2010.

¹⁴ Das Gebäude ist nicht nur als ehemaliger Zirkus ein wertvolles Dokument seiner Zeit, sondern auch eines der wenigen Zeugnisse einer besonderen Unterhaltungsarchitektur. In Europa existieren nur noch einzelne Gebäude mit einem Stahlskelett aus der vorvorigen Jahrhundertwende, die für öffentliche Veranstaltungen vorgesehen waren. Das einzige hierzulande ist das Velodrom in Regensburg von 1897, eine ehemalige Radsportstätte, die nun für Musical- und Theateraufführungen genutzt wird.

Sie sollten auch daraufhin analysiert werden, welche Erwartungen an das Gebäude herangetragen, welche Bedeutungen eingeschrieben wurden und welche Auswirkungen diese auf die nachfolgenden Geschehnisse hatten, die wiederum neue Bedeutungen und Sinnzusammenhänge erzeugten. Entscheidend dabei ist, dass nicht nur das äußerlich Sichtbare beschrieben wird, sondern auch die im Material, der Form und der Lage enthaltenen Möglichkeiten. Dass das eine Bedingung für die „Nähe zum Ding“¹⁵ ist, hat zwar Martin Heidegger in den 1950er Jahren am Beispiel eines Krugs erklärt, doch die VertreterInnen der ANT haben diesen Anspruch ausgeweitet und zum zentralen Aspekt ihrer Theorie gemacht¹⁶, wie Bruno Latour es in seinem prominenten Text über einen Hotelschlüssel veranschaulicht.¹⁷ So zeichnen sich in der Materialität handlungsermöglichende und handlungsbegrenzende Bedingungen ebenso ab wie die ein- und zugeschriebenen Bedeutungen. Auch einzubeziehen, was überhaupt im Bereich des Machbaren liegt und was nicht – aus politischen, wirtschaftlichen oder kulturellen Gründen vom Menschen aus, aber auch aus Gründen der Materialität, Gestalt und Lage vom Gebäude aus gesehen – führt zu wichtigen Erkenntnissen. Auf diese Weise ist es möglich, mit der ANT historische Quellen auf eine neue Art zu lesen. Man könnte sagen, es ist die Lesart des Nicht-Offensichtlichen.

1. Stabilität durch Materialität

Um eine lange Zeit zu „überleben“, muss ein Gebäude standfest sein. Das bedeutet, dass die beim Bau verwendeten Materialien „dauerhafter als andere“¹⁸ sein sollten, denn nur so können sie „ihre relativen Muster auch länger erhalten“¹⁹, wie John Law in seinen Notizen zur ANT darlegt.

Man stelle sich ein Kontinuum vor: Gedanken sind billig, aber als solche nicht sehr dauerhaft; Sprache dauert nur wenig länger. Wenn wir jedoch beginnen, Beziehungen – besonders mit unbelebten Materialien wie Texten und Gebäuden – herzustellen, kann ihre Dauerhaftigkeit erheblich erhöht werden. Wenn man also eine Reihe von Beziehungen in dauerhaften Materialien verkörpert, stellt das eine gute Ordnungsstrategie dar. Folglich verfügt ein von einer Anzahl dauer-

¹⁵ Martin Heidegger, „Das Ding“, in: ders., *Vorträge und Aufsätze*, Pfullingen, 1954, S. 163-181.

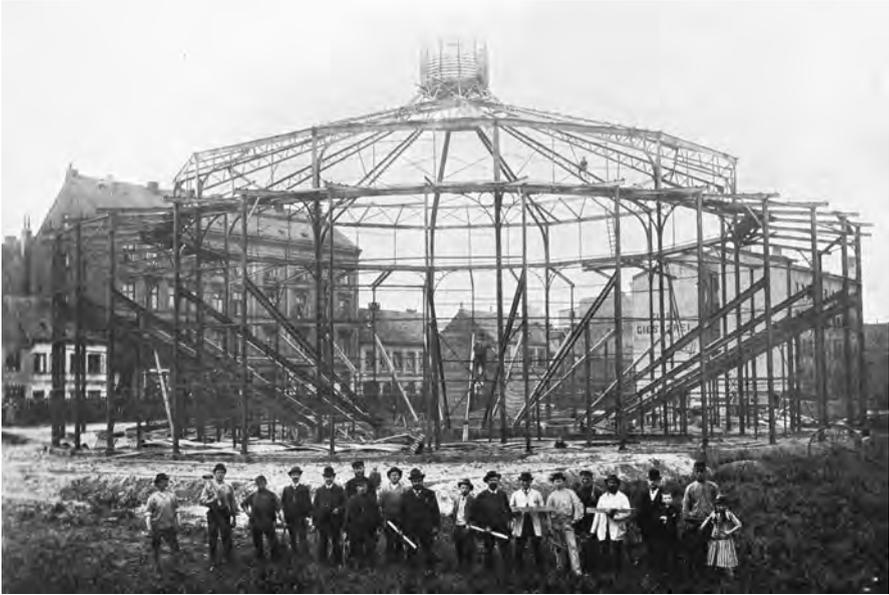
¹⁶ Vgl. John Law, „Notizen zur Akteur-Netzwerk-Theorie“, in: Andréa Belliger/David J. Krieger (Hg.), *ANThology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie*, Bielefeld, 2006, S. 429-446.

¹⁷ Latour erklärt darin die Handlungsmacht eines Hotelschlüssels aus dessen Materialität heraus: Er ist so groß, sperrig und schwer, dass ihn kein Gast länger als nötig bei sich tragen will und ihn daher beim Verlassen des Hauses an der Rezeption abgibt. Latour (1996), *Der Berliner Schlüssel*, S. 37-51.

¹⁸ Law (2006), *Notizen zur Akteur-Netzwerk-Theorie*, S. 439.

¹⁹ Ebd.

hafter Materialien verkörpertes und ausgeführtes Netzwerk über gewisse Stabilität.²⁰



1 – Die Aufnahme aus den Jahren 1888/1889 zeigt die Stahlskelettkonstruktion des Zirkus Busch im damaligen Altona und ihre Erbauer.

Die Schiller-Oper ist ein Stahlskelettbau, der ursprünglich mit Wellblech verkleidet war. Sie bestand bei ihrem Bau 1889 daher nahezu vollständig aus Metall. Eisen²¹ und Stahl²² boten damals Vorzüge, die es bis zum 19. Jahrhundert nicht gegeben hatte: Mit ihnen konnten plötzlich Raumvorstellungen wie die Überbrückung großer Abstände und die stützenfreie Überbauung weiter Flächen verwirklicht werden. Neuartige Konstruktionen wie Eisenbahnbrücken, Gewächshäuser, Passagen und Bahnhofshallen entstanden, darunter spektakuläre Bauten wie der Londoner Kristallpalast von 1851 und der Eiffelturm von 1889. Wie sie besteht auch die Schiller-Oper aus einzelnen Eisenteilen, die zusammengesetzt besondere Trag- und Zugkräfte entwickeln. Erdacht, hergestellt und aufgebaut wurde der Zirkusbau von der Berliner Firma Hein, Lehmann & Co. Seine Bestandteile sind dort geschmiedet, nach Hamburg²³ transportiert und an der Lerchenstraße zu einer zwölfseitigen, stützenfreien Hal-

²⁰ Ebd.

²¹ Als Eisen wird sowohl das im 19. Jahrhundert meist verwendete Schmiedeeisen bezeichnet als auch das gegen Ende des 19. Jahrhunderts in industrieller Fertigung hergestellte Flusseisen (auch Gusseisen genannt).

²² Als Stahl gelten seit 1924 alle metallischen Verbindungen, deren Hauptbestandteil Eisen ist.

²³ Beim Bau gehörte das Grundstück allerdings noch zum Gebiet der Stadt Altona.

lenkonstruktion vernietet worden. Damit sind in der Schiller-Oper die Bedeutungen von Härte, Stabilität und Spannkraft enthalten. In die Herstellung und den Bau eingeflossen sind zudem die Kenntnisse über chemische Reaktionen und statische Berechnungen.

Für die BetrachterInnen und BesucherInnen der Schiller-Oper stand das Gebäude jedoch in erster Linie für Unzerstörbarkeit und Sicherheit, da Stahl – aus heutiger Sicht fälschlicherweise – als feuerfest galt. Bis zum letzten Drittel des 19. Jahrhunderts basierten Bauten, die für Zirkus- und Theaterdarbietungen genutzt wurden, auf Holzkonstruktionen. Das Vertrauen in diese Gebäude war tief erschüttert, nachdem es einige aufsehenerregende Brände gegeben hatte.²⁴ Erst als die Brandschutzvorschriften allorts verschärft worden waren, galt in den Häusern Rauchverbot und anstelle der bis dahin üblichen Öllampen gab es elektrisches Licht bzw. Gaslampen. Eine Textpassage aus einem zeitgenössischen Reiseführer über die Eröffnung des Zirkusneubaus von Ernst Renz, einem Konkurrenten von Paul Busch, verdeutlicht den Stellenwert des Themas:

Der neue Circus muß in der That als ein Muster für Bauwerke dieser Art bezeichnet werden. Gegen früher wesentlich erweitert, zeichnet er sich vor Allem durch absolute Feuersicherheit aus, [...] hat es doch überall als erste Bedingung gegolten, mit peinlicher Gewissenhaftigkeit Alles zu vermeiden, was irgendwie auch nur den Anschein von Feuergefährlichkeit erregen könnte. Dem entsprechend ist der mächtige Bau nur aus Eisen und Stein construiert [...].²⁵

Dass die Schiller-Oper gleich mehrere Menschengenerationen „überleben“ würde, war – trotz beabsichtigter Feuersicherheit und Härte – nicht bei ihrem Bau intendiert. Und doch gehört sie zu den Metallbauten, die sich als besonders langlebig erwiesen. Zum einen liegt es an ihrer Konstruktion: Das sich in seiner Form an einer Manege orientierende Stahlskelett hält und trägt das Gebäude auf eine besondere Weise. Es verleiht ihm durch seine Symmetrie eine hohe Stabilität und stattet es mit großer Widerstandsfähigkeit aus, aber ebenso mit einer gewissen Sperrig- und Widerspenstigkeit, denn es kann nicht einfach umgebaut und es können nicht Teile von ihm abgerissen werden, ohne dass es in sich zusammenfallen würde. Die Langlebigkeit scheint außerdem in der Qualität des Materials und der Bauausführung begründet zu sein. „Es existieren in der heutigen Zeit unzählige Konstruktionen, die vor mehr als 50 oder 100 Jahren geschaffen wurden, und die noch voll funktionsfähig sind, ohne einen größeren Erhaltungsaufwand gefordert zu haben“, stellen Frank Werner und Joachim Seidel fest. „Das gilt vor allem für Dach- und Hallenkonstruktionen mit normalem Raumklima.“²⁶ Die Schiller-Oper überstand nicht nur eine

²⁴ So war beispielsweise das Wiener Theater 1881 in Flammen aufgegangen.

²⁵ Johannes Meyer, *St. Pauli wie es lebt und lebt. Hamburg von der vergnügten Seite gesehen. Ein heiteres, kulturhistorisches Lebensbild*, Hamburg, 1891, S. 105.

²⁶ Frank Werner/Joachim Seidel, *Der Eisenbau. Vom Werdegang einer Bauweise*, Berlin, 1992, S. 92 f.

Brandbombe im Zweiten Weltkrieg, sondern auch eine in unmittelbarer Nähe erfolgte Minensprengung gegen Ende der vierziger Jahre. Sie „verkräftet“ bis heute die Kälte von mehr als sechzig Jahren Leerstand, ebenso über vierzig Jahre die wechselhaften Witterungsverhältnisse durch nicht mehr vorhandene Fenster und die Zersetzungskraft von Taubenexkrementen. Die Schiller-Oper hat ihre dauerhafte Materialform also auch nicht beim Eintreten in neue Beziehungsnetzwerke verändert. Dieser Umstand ist bemerkenswert und überraschend, denn – wie Law im Bezug auf stabile Materialien grundsätzlich anmerkt – ist Dauerhaftigkeit „nicht etwas in der Natur der Dinge liegendes“²⁷. „Wenn sich Materialien als dauerhaft verhalten, bedeutet das auch einen interaktionalen Effekt“, meint er, denn „dauerhafte Materialformen können auch andere Verwendungen finden.“²⁸ Durch den Umstand, dass dies im Falle der Schiller-Oper nicht passiert, zeigt sich ein Teil der Widerspenstigkeit des Gebäudes.

Das „Überleben“ der Schiller-Oper wurde auch durch ihre Größe, Höhe und Lage ermöglicht und bis heute gesichert. Diese Eigenschaften haben sie mit der Fähigkeit ausgestattet, „untertauchen“ zu können: Das Gebäude ist schon aus geringer Entfernung nahezu unsichtbar. Aus heutiger Sicht ist sie für einen Hallenbau relativ klein, denn ihre Rotunde hat nur einen Durchmesser von 30 Metern, ihr Dach eine Höhe von etwa 21 Metern. Das liegt zum einen daran, dass die Firma Busch zum Zeitpunkt des Baus 1889 kein Großzirkus war und kein monströser Bau benötigt wurde. Zum anderen hängt dieser Umstand mit der Kleinteiligkeit der Eisenkonstruktionen des 19. Jahrhunderts zusammen. Günter Behnisch erinnert daran, dass „dieser Maßstab in seiner Zeit nicht ‚gemacht‘ wurde vom Architekten“²⁹, sondern „bedingt war durch die Produktionsmaße oder die Leistungsfähigkeit eines Materials, durch schwächere Transport- oder Montagegeräte“³⁰. Ebenfalls aus dem Wahrnehmungsfokus gerückt ist das Gebäude durch seine Randständigkeit. Beim Bau befand sich die Schiller-Oper am Stadtrand und nicht nah genug am Vergnügungsviertel St. Pauli. Später, als das Gebäude zur Aufführung von Volksstücken und Operetten genutzt wurde, nannten es diejenigen, die nicht aus der unmittelbaren Umgebung kamen, das „Theater an der Peripherie“³¹. Nach dem Zweiten Weltkrieg lag das Gebäude wiederum ein wenig abseits der beliebten Treffpunkte.

²⁷ Law (2006), Notizen zur Akteur-Netzwerk-Theorie, S. 439.

²⁸ Ebd.

²⁹ Günter Behnisch, „Einführung“, in: Giseler Hartung/ders., *Eisenkonstruktionen des 19. Jahrhunderts*, Darmstadt, 1983, S. 9.

³⁰ Ebd.

³¹ Die Bezeichnung wählten einige HamburgerInnen, um deutlich zu machen, wie randständig das Theater aus ihrer Sicht geografisch und gesellschaftlich war. (Vgl. „Die neuen Ziele der Schiller-Oper“, in: *Hamburger Nachrichten*, Nr. 249, 08.09.1935, Morgenausgabe; entnommen aus: *Hamburger Theatersammlung in der Fachbereichsbibliothek Sprache Literatur Medien: Schiller-Theater ab 1906, Sammlung Wilhelm Werber.*)

Die Schiller-Oper blieb über 120 Jahre lang stehen, wie sie gebaut worden ist. Dadurch wurde sie zu einem permanenten Gegenüber und zum Symbol für Dauerhaftigkeit, zum „Garanten für Kontinuität“³², zum ordnungsgebenden Orientierungsgegenstand und letztendlich zum individuellen und kollektiven Erinnerungsobjekt.

2. Die Mobilisierung von Verbündeten

Die Basis für ihr „Überleben“ scheint geklärt – ihre Materialität verleiht der Schiller-Oper Stabilität und Widerspenstigkeit. Doch gab es zahlreiche Stahlskelettbauten aus dem vorletzten Jahrhundert, die trotz ähnlicher materieller Bedingungen nicht überdauert haben. Was macht den Unterschied? Die Schiller-Oper wurde Zeit ihres Lebens immer wieder anders genutzt, es wurden immer wieder neue Nutzungsvisionen an sie herangetragen und über ihren Abriss diskutiert. Doch das Gebäude ist offensichtlich in der Lage, zur Stabilisierung seines Netzwerkes Verbündete mobilisieren zu können. Es findet sie in nahezu jeder Aktantengruppe, mit der es konfrontiert ist, immer in überraschenden Konstellationen und in unterschiedlichen Phasen: der Zirkusdirektor, die Theater- und Opernleute, die Eigentümer seit 1952, die behördliche Gruppe (Gesetze, Beschlüsse, VerwaltungsmitarbeiterInnen verschiedener Bezirke, Städte und Länder) und die Gruppe aus dem unmittelbaren Nahbereich (Feuerwehrlaute, Hausmeister, BewohnerInnen, PächterInnen, AnwohnerInnen, Kopfsteinpflaster, Autos). Sie alle vertreten zwar durchaus ihre eigenen Interessen, doch verfolgen sie teil- oder zeitweise die gleichen Ziele wie das Netzwerk „Schiller-Oper“. Einige der Angehörigen dieser Gruppen stärken vorübergehend die der Schiller-Oper – und tragen damit entscheidend zum Fortbestand des Gebäudes bei.

Um den Prozess zu verstehen, ist es wichtig, sich die Gruppe der Schiller-Oper als Mittel- und Ausgangspunkt der sozialen Kontroversen genauer anzusehen. Das Netzwerk „Schiller-Oper“ besteht in seiner Grundkonstellation aus vielen Aktanten, die über Jahre oder Jahrzehnte ohne große Veränderungen versammelt sind: Es gibt die starken Entitäten wie die Baumaterialien, die Konstruktion und die eingebaute Technik; dazu die schwächeren wie die die Rotunde umgebenden gemauerten und langsam zerfallenden Anbauten, die in-zwischen vergilbten Bauzeichnungen und die Zeitungsartikel in den Medienarchiven. Die ganze Gruppe kann sich unmittelbar und mittelbar mitteilen, denn artikuliert ist sie in ihrer Umgebung durch ihre große physische Präsenz und im Fernbereich zum Beispiel durch historische Quellen sowie die Akten im Denkmalschutzamt. Das Interesse des Gesamtnetzwerkes gilt in erster Linie seinem Bestehen, wobei es unerheblich ist, in welchem Zustand und zu welchem Nutzen. In zweiter Linie ist sein „Bestreben“, gemäß der eingeschriebenen Zweckbestimmung, als ein Aufführungsort genutzt zu werden.

³² Gert Selle, *Siebensachen. Ein Buch über die Dinge*, Frankfurt/M., New York, NY, 1997, S. 22.

Diese Dualität erklärt, wieso das Gebäude mal Akteur und mal Aktant ist.³³ In beiden Rollen kann es sein Interesse vertreten. Die Schiller-Oper kann sowohl lange Zeiträume „überleben“, in dem sie – lapidar gesagt – sich selbst genügend „herumsteht“. Dazu braucht sie weder andere Akteure, noch deren Kooperationsbereitschaft. Das Gebäude ist aber genauso in der Lage, andere dazu zu bewegen, sich mit ihm zu beschäftigen und etwas zu tun. In solchen Phasen kann es das, was Bruno Latour den Dingen zutraut: „[...] ermächtigen, ermöglichen, anbieten, ermutigen, erlauben, nahe legen, beeinflussen, verhindern, autorisieren, ausschließen und so fort.“³⁴ Damit bestätigt die Schiller-Oper, was Latour über Objekte allgemein sagt: Sie können „gerade aufgrund der Natur ihrer Verbindung zum Menschen, rasch von ihrem Dasein als Mittler zu dem als Zwischenglieder“³⁵ wechseln.

In den ersten fünfzig Jahren hatte die Schiller-Oper ideale Verbündete. Ihr erster Fürsprecher war Paul Busch, ihr Erbauer und Eigentümer. Sein Ziel war es, mit dem Zirkus ein Auskommen zu haben und erfolgreich zu sein. Dafür mussten optimale Arbeitsbedingungen für die MitarbeiterInnen, die Tiere und die ZuschauerInnen geschaffen werden. Diese Ausrichtung deckte sich mit den Interessen des Gebäudes, denn es war als Zirkus und Aufführungsort konzipiert. Als Busch das Netzwerk „Schiller-Oper“ verließ, das Gebäude verkaufte und in das frei gewordene Aufführungshaus seines ehemaligen Konkurrenten an der Reeperbahn umzog, endete die symbiotische Verbindung nach rund einem Jahrzehnt. An dieser Stelle zeigt sich, was Latour über soziale Bindung sagt, nämlich dass sie sich „nur sehr schwer zeitlich und räumlich ausdehnen läßt“, „keine Trägheit besitzt“ und „endlos neu ausgehandelt werden muß“.³⁶ Auf Busch folgte die Gruppe der Theater- und Opernleute, die dem Gebäude von 1905 bis 1939 am nächsten war. Auch ihre Mitglieder wie der zweite Besitzer Ernst Michaelis, verschiedene Theaterdirektoren und die TheatermitarbeiterInnen identifizierten sich mit dem Stahlbau: Sie sahen in ihm nach dem Umbau zum Theater nicht den ehemaligen Zirkus, sondern *ihr Schiller-Theater* bzw. *ihre Schiller-Oper*, wie in vielen Interviews deutlich wird, die der Fernsehregisseur Horst Königstein in den achtziger Jahren mit ehemaligen MitarbeiterInnen geführt hat.³⁷ Alle Beteiligten der Gruppe hatten

³³ Aktant und Akteur sind semiotische Begriffe, die zur Aufhebung der Unterscheidung von Subjekt und Objekt dienen. Als Aktanten werden hier und im Folgenden menschliche wie nicht-menschliche Wesen als Teile eines Netzwerkes allgemein bezeichnet. Der Begriff des Akteurs hingegen meint einen Aktanten, der handelt – also denjenigen Teil eines Netzwerkes, der einen anderen oder mehrere Aktanten zu verändern sucht. (Vgl. u. a. Bruno Latour, „Glossar“, in: ders., *Das Parlament der Dinge. Für eine politische Ökologie*, Frankfurt/M., 2010, S. 285-301: 285.)

³⁴ Latour (2007), *Eine neue Soziologie*, S. 124.

³⁵ Ebd., S. 137.

³⁶ Ebd., S. 115.

³⁷ Horst Königstein, *Die Schiller-Oper. Ein vergessenes Theater in Hamburg-Altona*, Fernsehfilm des Norddeutschen Rundfunks, Hamburg, 1980. (Vgl. auch: ders., *Die Schiller-Oper in Altona. Eine Archäologie der Unterhaltung*, Frankfurt/M., 1983.)

das gleiche Ziel: den materiellen, wirtschaftlichen und ideellen Bestand des Hauses. Dieses Interesse deckte sich mit dem des Gebäudes.

Seit 1939 war und ist es schwerer, Verbündete zu mobilisieren, die sich für den Erhalt oder den Wiederaufbau der Schiller-Oper als Theater oder Veranstaltungsort einsetzen. Die meisten PächterInnen und BesitzerInnen sehen in dem Gebäude nur eine Hülle für ihre Pläne – einen umbauten Raum. Die runde stützenfreie Halle, die architektonische Besonderheit der Stahlkonstruktion und die historische Bedeutung als Zeugnis für die Unterhaltungskultur der vorvorigen Jahrhundertwende spielen bei ihren Entscheidungen keine Rolle. Ähnlich ist die Perspektive der meisten städtischen Institutionen. So sahen beispielsweise das Bezirksamt und die Baubehörde die meiste Zeit nur das Grundstück und nicht die darauf stehende Schiller-Oper. Trotzdem gab es immer wieder Alliierte. So wollte beispielsweise der Mann, der das Gebäude bei einer Zwangsversteigerung 1953 erwarb³⁸, es wieder zu einem Theater herrichten und widersetzte sich jahrelang den Plänen der Baubehörde. Für die war die Schiller-Oper lediglich eine Ansammlung von Stahl, Stein und Holz, die sich an einer Stelle befand, an die sie nicht gehörte. Der Baustufenplan von 1951 und der Bebauungsplan von 1955 wiesen das Grundstück nämlich als „Freifläche grün“ aus.³⁹ Auch die Erben dieses Mannes, denen die Schiller-Oper bis heute gehört, setzten sich – zumindest die längste Zeit – für den Erhalt des Gebäudes ein: Als sich das Bezirksamt Ende der siebziger Jahre dem allgemeinen Diskurs anschloss, im eng bebauten innerstädtischen Bereich mehr Spielplätze einzurichten, weigerten sie sich, ihr Gebäude zu verkaufen oder sich enteignen zu lassen.⁴⁰ Dass sie dabei wahrscheinlich profan eigennützig agierten – man hätte ihnen sicherlich nur den Preis für eine Grünfläche und nicht den hohen Wert der Immobilie als Baugrundstück gezahlt – spielt aus dieser Perspektive heraus keine Rolle. In der Konsequenz sicherte ihr Verhalten das Überleben der Schiller-Oper. Ihr eigenes Ziel vom Wiederaufbau als Aufführungsort haben sie jedoch nicht erreicht.

Ein weiteres Beispiel für einen Verbündeten der Schiller-Oper ist die Gruppe des Denkmalschutzamtes, die ein Teil der Kulturbehörde ist. Hier haben sich verschiedene Akteure und Aktanten wie die MitarbeiterInnen, historische Quellen, Gutachten und Vorordnungen zu einer Allianz zusammengefunden. Diese Gruppe nimmt als einzige das Gebäude mitsamt seinen materiellen Besonderheiten sowie seinem historischen Hintergrund wahr. Sie befürwortet konsequent diejenigen Konzepte, die seinen Erhalt und seine Sanierung vorsehen. Damit ist das Denkmalschutzamt zur inoffiziellen Sprecherin der Schiller-Oper geworden. Doch da diese Behörde von den politischen Gremien an-

³⁸ Amtsgericht Hamburg-Altona, 23 K 22/50: Zuschlagbeschluss vom 24.07.1953 zur Zwangsversteigerung der Schiller-Oper, Eintrag vom 10.10.1953.

³⁹ Freie und Hansestadt Hamburg, Bezirksamt Hamburg-Mitte, Bauprüfungsabteilung, Stadtplanungsabteilung: Baustufenplan St. Pauli BA 233 vom 20.02.1951 und Bebauungsplan vom 14.01.1955.

⁴⁰ Das wurde mehrmals – Ende der sechziger Jahre, 1979 und 1993 – angedacht und versucht.

derer Institutionen abhängig ist, ist sie nur begrenzt handlungsfähig. Ihre Rechte hören da auf, wo die der anderen Institutionen anfangen. Als die Eigentümer des Gebäudes zum Beispiel 1992 an das Denkmalschutzamt herantraten, wurde die Behörde nicht aktiv, denn die Unterschutzstellung galt zu diesem Zeitpunkt als politisch nicht durchsetzbar. Zum einen wurde gerade die Unterbringung von AsylbewerberInnen in den Anbauten des Gebäudes aufgrund mangelhafter Zustände öffentlich kritisiert und diskutiert. Zum anderen stritten sich das Bezirksamt und die Eigentümer vor Gericht hinsichtlich der langfristigen Nutzung des Gebäudes als öffentliche Markthalle. Als die Kontroversen 1998 beigelegt waren und Abrisspläne verlauteten, meldete sich die Denkmalbehörde zu Wort: Das Gebäude sei von nun an „vorläufig“ in die Denkmalliste eingetragen. Das heißt zwar, dass das Ziel des Denkmalschutzes (bis heute) nicht erreicht ist, doch für das Gebäude bedeutet diese Vorstufe den Schutz vor dem Abriss, denn der darf auch im Status der Vorläufigkeit nicht vollzogen werden.

Bei der Betrachtung der mit der Schiller-Oper in Kontroversen verflochtenen Akteursgruppen, auch der ihrer Verbündeten, zeigt sich, dass alle – nicht nur die hier erwähnten Eigentümer oder das Denkmalschutzamt – mit der Durchsetzung ihrer eigenen Interessen gescheitert sind. Das liegt in ihrer begrenzten Handlungsfähigkeit, den gegenseitigen Abhängigkeiten und der Tatsache begründet, dass sie nicht genügend „miteinander sprechen“. Sie können nur solange aktiv sein oder andere zum Handeln bewegen bis ihnen das Aushandlungsnetzwerk diese Möglichkeit wieder nimmt. Und das tut es, wenn die Beteiligten nicht miteinander kommunizieren. Sie sind zur Verwirklichung ihrer Ziele darauf angewiesen, ihre Assoziationen gegenseitig in ihre Planungen einzubeziehen, Kompromisse einzugehen und so das Einverständnis der anderen einzuholen. Die einzige am Aushandlungsprozess Beteiligte, die nicht gescheitert ist, ist die Schiller-Oper selbst. Ihr Interesse, bestehen zu bleiben, hat sie bis heute erfolgreich durchsetzen können. Diesen Umstand verdankt sie in erster Linie zwar ihrer Materialität, die sie mit Kraft, Ausdauer und einer gewissen Widerspenstigkeit ausgestattet hat, abgesichert wird sie dabei jedoch von den Akteuren der anderen Netzwerke und den spezifischen Konstellationen.

3. Verstärkung durch Atmosphären

Langlebige Baumaterialien und Verbündete stabilisieren zwar das Netzwerk eines Gebäudes, doch damit erklärt sich seine Widerspenstigkeit noch nicht vollständig. Dauerhafte Materialitäten bleiben nicht auf ewig stabil, Alliierte müssen immer wieder neu gefunden und aktiviert werden. Es gibt offenbar einen Teil in der Konstellation, der in der bisherigen Betrachtung fehlt – etwas, das auf einer anderen Ebene als auf der bisher beschriebenen auf den Aushandlungsprozess einwirkt und in unauffälliger Weise Handlungsdynamiken

auszulösen vermag: Es sind die sinnlichen Bestandteile, die Atmosphären, „der Kitt, der Ich und Welt aneinander bindet“⁴¹, wie der Philosoph Michael Hauskeller sagt. Sie sind nötig, um die Menschen mit der Schiller-Oper zu verbinden, sie zu den Verbündeten zu machen, die das Gebäude und damit auch seine Widerspenstigkeit stärken. Mit ANT-Vokabular ausgedrückt: Sie sind es, die Entitäten aneinander binden und in „strukturierte Netzwerke heterogener Materialien“⁴² überführen.

An dieser Stelle scheint sich Latours Konzept der Quasi-Objekte⁴³ zum Weiterdenken anzubieten. Quasi-Objekten und Atmosphären ist zwar gemein, dass durch sie „das soziale Band geknüpft und stabilisiert“⁴⁴ werden kann, doch unterscheiden sie sich in ihrer Definition. Atmosphären können nach den hier zugrunde gelegten Konzepten Gernot Böhmes⁴⁵ und Michael Hauskellers⁴⁶ nicht als äußere Objekte bezeichnet werden. Sie weisen anderen Akteuren in einem Beziehungsnetzwerk auch keine bestimmten Rollen zu. Vor allem, und das ist entscheidend, sind sie nicht „dinglich“⁴⁷ zu begreifen – weder im Sinne der Sachkulturforschung noch im Sinne Latours.⁴⁸ Hier stößt die ANT aus kulturwissenschaftlich-philosophischer Perspektive an ihre Grenzen. Das „Dazwischen“, das sich im Moment des Zusammentreffens von Mensch und Ding im Wechselspiel auf einer sinnlichen Ebene konstituiert, lässt sich mit ihr nicht darstellen, wohl aber mit den Konzepten aus der Philosophie. Demnach sind Atmosphären an jedem Ding wahrnehmbar. Sie entfalten sich an der materialisierten Erscheinung eines Gegenstandes im Moment des Auftauchens in der Welt. Michael Hauskeller bezeichnet dies als ein „machtvolles In-Besitz-Nehmen“⁴⁹ des Raumes, wobei diese Besitznahme nicht nur den materiellen Raum meint, sondern auch einen Ausdruck in einer Sprache jenseits der Worte. Diesen Ausdruck nennt er in Anlehnung an Böhme „atmosphärische Ekstasis“⁵⁰: In ihr „sprechen uns die Dinge an, ‚werfen‘ uns ihre Bedeu-

⁴¹ Michael Hauskeller (Hg.), *Atmosphären erleben. Philosophische Untersuchungen zur Sinneswahrnehmung*, Berlin, 1995, S. 196.

⁴² Law (2006), Notizen zur Akteur-Netzwerk-Theorie, S. 432.

⁴³ Vgl. Bruno Latour, *Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie*, Frankfurt/M., 2008, S. 70 f.

⁴⁴ Gustav Roßler, „Kleine Galerie neuer Dingbegriffe: Hybriden, Quasi-Objekte, Grenzübekte, epistemische Dinge“, in: Georg Kneer/Markus Schroer/Erhard Schüttpelz (Hg.), *Bruno Latours Kollektive*, Frankfurt/M., 2008, S. 76-107: 82.

⁴⁵ Gernot Böhme, *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*, Frankfurt/M., 1995.

⁴⁶ Vgl. u. a. Michael Hauskeller (Hg.), *Die Kunst der Wahrnehmung. Beiträge zu einer Philosophie der sinnlichen Erkenntnis*, Zug/Schweiz, 2003.

⁴⁷ Roßler (2008), *Kleine Galerie neuer Dingbegriffe*, S. 82-84.

⁴⁸ Es sei darauf hingewiesen, dass es bis in die neunziger Jahre eine andere Sichtweise auf Atmosphäre gab: Hermann Schmitz, der den Begriff 1969 in den wissenschaftlichen Diskurs einführte, definierte sie noch als eine objektive, eigenständige Macht, die dem Menschen quasi wie eine klimatische Erscheinung begegnen und gegenüberstehen kann. (Vgl. Hermann Schmitz, *System der Philosophie*, Bd. 3, 2. Teil: Der Gefühlsraum, 2. Aufl., Bonn, 1981.)

⁴⁹ Hauskeller (1995), *Atmosphären erleben*, S. 34.

⁵⁰ Ebd.

tungen zu⁵¹. Damit wird deutlich, dass der Atmosphärenbegriff, der hier verwendet wird, einen „eigentümlichen Zwischenstatus zwischen Subjekt und Objekt“⁵² beschreibt und weder dem einen noch dem anderen zuzuordnen ist.

Der Soziologe Jean-Paul Thibaud definiert die Wahrnehmung von Atmosphären als „die Erfahrung des Zustandes, in dem sich das Medium zu einer gegebenen Zeit befindet.“⁵³ Daher kann es nie nur eine Atmosphäre geben. Auch die Schiller-Oper wurde zu bestimmten Zeiten und in bestimmten Situationen von verschiedenen Menschen wahrgenommen und mit unterschiedlichen Gefühlen verbunden. Fünf Atmosphären können nach der Analyse des Quellenmaterials beschrieben und gedeutet werden: das Kühne, das Lebendige, das Abwesende, das Trostlose und das Geheimnisvolle. Je nachdem wie das Gebäude wahrgenommen, einbezogen und genutzt wird, ist es entweder (Alp-) Traumerfüllungsort, Projektionsfläche oder Nostalgieobjekt.

Die Atmosphäre des Kühnen zum Beispiel konstituierte sich durch mehrere Faktoren. Das Gebäude stand zum einen Ende des 19. Jahrhunderts für den Mut von Paul Busch, der sich mit diesem Bau nicht nur seinen persönlichen Traum vom eigenen Zirkus erfüllte. Mit der Entscheidung für die damals neue Baumethode präsentierte er sich außerdem als moderner Geschäftsmann, und machte so das Gebäude zu seinem Prestigeobjekt. Zum anderen stand der Stahlskelettbau für innovative Materialien und eine neue Art, Gebäude zu denken und zu errichten. Auch wenn diese Art auf einer Weltausstellung als Ausdruck einer neuen Zeit gefeiert wurde, so wirkt sie in einem Wohnumfeld für ArbeiterInnen und HandwerkerInnen erst einmal befremdlich: Die Schiller-Oper war einzigartig in ihrem Umfeld – ein Solitär, der mit seinem unverkleideten Metallskelett gar nichts anderes sein konnte als ein Fremdkörper inmitten von Häusern mit „jeden bautechnischen Kern verhüllenden Verputz“⁵⁴ und den „zum Kennzeichen der Nutz- und Alltagsarchitektur des 19. Jahrhunderts“⁵⁵ gewordenen Backsteinrohbauten. Die unterschiedlichen Bauwerke teilten und teilen sich zwar den Raum, doch heben die Etagenhäuser den Stahlskelettbau kontrastierend hervor und verstärken ihn in seiner Solitärstellung. Phänomene wie diese nennt Hauskeller „atmosphärische Zentren“⁵⁶, die entstehen, „wenn die beteiligten Erscheinungscharaktere zu große Unterschiede aufweisen“⁵⁷.

Für die AnwohnerInnen ebenso wie für die Zirkus- und Theaterleute war die stärkste wahrnehmbare Atmosphäre die lebendige, denn das Gebäude be-

⁵¹ Ebd., S. 34 f.

⁵² Böhme (1995), *Atmosphäre*, S. 22.

⁵³ Jean-Paul Thibaud, „Die sinnliche Umwelt von Städten. Zum Verständnis urbaner Atmosphären“, in: Michael Hauskeller (Hg.), *Die Kunst der Wahrnehmung. Beiträge zu einer Philosophie der sinnlichen Erkenntnis*, Zug/Schweiz, 2003, S. 280-297: 295.

⁵⁴ Hermann Hipp, *Freie und Hansestadt Hamburg. Geschichte, Kultur und Stadtbaukunst an Elbe und Alster*, 3. Aufl., Köln, 1996, S. 45.

⁵⁵ Ebd.

⁵⁶ Hauskeller (1995), *Atmosphären erleben*, S. 42.

⁵⁷ Ebd.

lebte das Viertel, wie aus vielen Interviews hervorgeht.⁵⁸ Tagsüber trat der schlichte Rundbau in den Hintergrund, während die in und an ihm produzierten Geräusche, Gerüche und Bewegungen den Raum erfüllten: der Geruch der Tiere, das Surren der Nähmaschinen, auf denen die Kostüme gefertigt wurden, die umhereilenden ArbeiterInnen und die Musik, die aus dem Orchestergraben und den Hinterhöfen erklang. KünstlerInnen reisten an und quartierten sich in den umliegenden Häusern ein. Exotische Tiere wurden in den Anbauten und in der Nachbarschaft⁵⁹ untergebracht. Während sich die Menschen aus der Gegend an die Atmosphäre gewöhnten, blieb sie für Außenstehende abenteuerlich und exotisch. Abends, wenn das Gebäude in den Vordergrund der Wahrnehmung trat, bekam die Szenerie eine traumhafte Anmutung. Bis zu 3.000 Menschen strömten zu den Vorstellungen in das von innen leuchtende Gebäude, in dessen Kuppelmitte ein großer Kronleuchter hing. Der ehemalige Bühnenbildner Erich Gandeit erinnert sich: „Wenn man in der Dunkelheit davorstand, war es pure Magie. [...] [Es] war ein Tempel.“⁶⁰ Durch die mit dem Zirkus verbundenen Arbeitsplätze war das Leben im Viertel verwoben mit dem Bauwerk, es wurde zum Identifikationsobjekt.

Die Beispiele der beiden Atmosphären zeigen, dass die Menschen zu bestimmten Zeiten Träume und Wünsche an die Schiller-Oper herangetragen und an ihr festgemacht haben. Die meisten der Gefühle verbinden sich mit der Nutzung des Bauwerks unter Beachtung seiner spezifischen Eigenheiten und machen es zu einer Architektur der (erfüllten) Sehnsüchte. Doch es gab auch Zeiten, in denen sich eher Alpträume und Enttäuschungen mit dem Gebäude verbunden haben und in einer Atmosphäre der Trostlosigkeit erfahrbar gewesen sein werden. Dies war sicherlich überwiegend der Fall, als die barackenartigen Anbauten der Schiller-Oper als unzureichende Unterkünfte genutzt wurden: 1944/45 als bewachtes Kriegsgefangenenlager für italienische Soldaten, zwischen den fünfziger und sechziger Jahren für ArbeitsmigrantInnen und in den achtziger bis neunziger Jahren für AsylbewerberInnen. Die damals wahrscheinlich erlebten Gefühle der im Gebäude einquartierten Menschen werden wenig oder nichts mit dem konkreten Bauwerk zu tun gehabt haben. Insofern haben sie die Widerspenstigkeit des Gebäudes nicht verstärkt. Doch diejenigen, die für die Unterbringung verantwortlich gewesen sind, waren durch ihr Handeln Verbündete des Gebäudes und haben die Kontroversen mit beeinflusst: Mit der Nutzung – mag sie noch so problematisch gewesen sein – und den daraus entstandenen Einnahmen haben sie dafür sorgt, dass das Gebäude all die Jahre in seinem Überdauern finanziell abgesichert war.

Durch seine lange Geschichte wurde das Gebäude mit Gefühltem aufgeladen. Anders ausgedrückt: Es bekommt durch die „Synthese der privaten Erin-

⁵⁸ Vgl. Königstein (1983), *Die Schiller-Oper*.

⁵⁹ „Bubi“ Schwartau, der Sohn des Kohlehändlers, wuchs im Haus gegenüber dem Zirkuseingang mit dem Wissen auf, dass bei Platzmangel in den Zirkusställen Elefanten, Löwen und Tiger im Lager ein paar Meter unter ihm nächtigten. (Vgl. ebd., S. 47.)

⁶⁰ Ebd., S. 149.

nerungen und der historischen Daten“⁶¹ und die „Synchronisation von Vergangenheitem, Gegenwärtigem und Zukünftigem“⁶² eine Erfahrungsebene, die sinnlich wahrgenommen werden kann. Diese Gefühls- und Bedeutungszuschreibungen können lange nachwirken, nach Jahren wieder entdeckt werden, individuell oder kollektiv erinnert werden, sich ansammeln und abschwellen. Je mehr Zuschreibungen sich am Gebäude festmachen, je positiver sie besetzt sind und je mehr Menschen sie wahrnehmen, desto mehr scheint sich auch die Widerspenstigkeit des Gebäudes zu potenzieren – durch die Verbündeten, die es über die Jahre findet, die für das Gebäude aktiv werden und das Netzwerk „Schiller-Oper“ stärken.

Neue Perspektiven auf die gebaute Umwelt

Bei der Betrachtung der Materialität, der Kontroversen und der Atmosphären tritt die Besonderheit der Schiller-Oper zutage. Die Materialien, aus denen sie besteht, sind die Grundlage ihrer Langlebigkeit und ihrer Widerspenstigkeit. Doch erst zusammen mit ihrem Solitärstatus, den sie seit ihrem Bau innehat, konnte sie genügend Verbündete mobilisieren, die ihre Stabilität und damit ihr Überdauern abgesichert haben. Das wiederum ermöglichte ihr, Bedeutungen und Zuschreibungen – und damit auch Atmosphären – anzusammeln. Die wiederum haben weitere Verbündete mobilisiert und damit das widerspenstige Kapital im Aushandlungsprozess um ihre Nutzung potenziert. Damit ist die Schiller-Oper nicht nur ein Ding im Sinne der materiellen Kultur und nicht nur ein Aktant, der eingeschriebene Skripte ausführt. Dadurch ist das Gebäude eigenwillig, eigenständig und widerspenstig. Diese Eigenschaften sind paradigmatisch für diese besondere Art der modernen Ruinen der Gegenwart.

Die Untersuchung der Schiller-Oper veranschaulicht, dass sich mit der ANT die Akteure und Aktanten eines Aushandlungsprozesses um die Nutzung von Gebautem, ihre Interessen und Handlungsmuster – das Netzwerk und seine Strukturen – fassen lassen. Die Beteiligten, einschließlich des Gebäudes als Mittel- und Ausgangspunkt der Analyse, können in ihrem Zusammenspiel untersucht werden. Im Sinne der ANT ausgedrückt: Alle Aktanten des Netzwerks kommen in ihrer Sprache „zu Wort“ und können so ein „Kollektiv“ bilden, definiert aus zusammengesetzten und „mehr oder weniger gut artikulierten Propositionen“.⁶³ Doch bei der Frage nach Widerspenstigkeit müssen die sinnlichen Bestandteile einbezogen werden, denn sie haben einen nicht zu unterschätzenden Einfluss auf komplexe Aushandlungsprozesse, umso stärker je

⁶¹ Andreas Kuntz, „Erinnerungsgegenstände. Ein Diskussionsbeitrag zur volkskundlichen Erforschung rezenter Sachkultur“, in: *Ethnologia Europaea. Journal of European Ethnology* 20, (1990), S. 61-80: 75.

⁶² Ebd.

⁶³ Bruno Latour, *Das Parlament der Dinge. Für eine politische Ökologie*, Frankfurt/M., 2010, S. 161 und S. 304.

mehr sie sich im Laufe der Zeit verändern. Nach Jean-Paul Thibaud können Atmosphären als dynamische Prozesse verstanden werden, die unter bestimmten Umständen motorisch anregen.⁶⁴ Folgt man diesem Gedanken, so würden Gebäude nicht mehr statisch begriffen, nicht mehr nur auf ihre „physische Existenz“ oder auf ihre „primäre Bedeutung“ reduziert werden, sondern wie Latour es einfordert als „kontroverser Raum“ im „Fluss von Transformationen“.⁶⁵ Die analytische Methode, die hier in drei Teilen vorgestellt wurde und für eine weitergehende Netzwerkanalyse zusammengedacht werden sollte, weiterzuentwickeln und den Aspekt der Atmosphären auszubauen, könnte sich nicht nur deshalb lohnen. Möglicherweise kann daraus ein Modell entwickelt werden, mit dem die kulturwissenschaftliche Gebäude- und Stadtforschung das Zusammenspiel von Menschen und Gebäuden in einer Weise zu fassen bekommt, wie es bislang nicht möglich ist. Damit würde sich die Kultur-anthropologie ein Feld zurückerobern, das sie in der Vergangenheit vielleicht etwas zu leichtfertig Stadtplanern und Architekturtheoretikern überlassen hat.

Literatur

- Stefan Beck, *Umgang mit Technik. Kulturelle Praxen und kulturwissenschaftliche Forschungskonzepte*, Berlin, 1997.
- Behnisch, Günter, „Einführung“, in: Giselher Hartung/ders., *Eisenkonstruktionen des 19. Jahrhunderts*, Darmstadt, 1983, S. 9.
- Belliger, Andréa/Krieger, David J. (Hg.), *ANThology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie*, Bielefeld, 2006.
- Böhme, Gernot, *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*, Frankfurt/M., 1995.
- Callon, Michel, „Einige Elemente einer Soziologie der Übersetzung: Die Domestikation der Kammuscheln und der Fischer der St. Brieuc-Bucht“, in: Andréa Belliger/David J. Krieger (Hg.), *ANThology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie*, Bielefeld, 2006, S. 135-174.
- Giedion, Sigfried, *Mechanization Takes Command*, Oxford, 1948. [Dt.: *Die Herrschaft der Mechanisierung. Ein Beitrag zur anonymen Geschichte*, 2. Aufl., Hamburg, 1994.]
- Hauskeller, Michael (Hg.), *Atmosphären erleben. Philosophische Untersuchungen zur Sinneswahrnehmung*, Berlin, 1995.

⁶⁴ Vgl. Thibaud (2003), Die sinnliche Umwelt von Städten, S. 280-297.

⁶⁵ Bruno Latour/Albena Yaneva, „Die Analyse der Architektur nach der Actor-Network-Theory (ANT)“, in: Reto Geiser, *Explorations in Architecture*, hg. vom Bundesamt für Kultur, Basel, 2008, S. 80-89. Latour kritisiert in diesem, sich vorwiegend an Planer, Architekturtheoretiker und Architekten gerichteten Aufsatz die begrenzten Möglichkeiten der Visualisierung des Veränderungsprozesses, den ein Gebäude von Beginn seiner Planung an durchläuft. Sein Ruf nach einer anderen Art der Sicht auf Gebautes kann durchaus allgemein verstanden werden.

- Ders. (Hg.), *Die Kunst der Wahrnehmung. Beiträge zu einer Philosophie der sinnlichen Erkenntnis*, Zug/Schweiz, 2003.
- Heidegger, Martin, „Das Ding“, in: ders., *Vorträge und Aufsätze*, Pfullingen, 1954, S. 163-181.
- Hipp, Hermann, *Freie und Hansestadt Hamburg. Geschichte, Kultur und Stadtbaukunst an Elbe und Alster*, 3. Aufl., Köln, 1996.
- Königstein, Horst, *Die Schiller-Oper in Altona. Eine Archäologie der Unterhaltung*, Frankfurt/M., 1983.
- Kuntz, Andreas, „Erinnerungsgegenstände. Ein Diskussionsbeitrag zur volkswissenschaftlichen Erforschung rezenter Sachkultur“, in: *Ethnologia Europaea. Journal of European Ethnology* 20, (1990), S. 61-80.
- Kurath, Stefan, *Qualifizierung von Stadtlandschaften? Grenzen und Chancen der Planung im Spiegel der städtebaulichen Praxis*, Dissertation, HafenCity Universität Hamburg, 2010, Vollversion online unter: <http://www.hcu-hamburg.de/imz/veroeffentlichungen/dissertationen/liste-dissertationen>, zuletzt aufgerufen am 20.12.2010.
- Latour, Bruno, *Das Parlament der Dinge. Für eine politische Ökologie*, Frankfurt/M., 1995.
- Ders., *Der Berliner Schlüssel. Erkundungen eines Liebhabers der Wissenschaften*, Berlin, 1996.
- Ders., *Eine neue Soziologie für eine neue Gesellschaft. Einführung in die Akteur-Netzwerk-Theorie*, Frankfurt/M., 2007.
- Ders., *Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie*, Frankfurt/M., 2008.
- Ders., „Glossar“, in: ders., *Das Parlament der Dinge. Für eine politische Ökologie*, Frankfurt/M., 2010, S. 285-301.
- Ders., „Der Berliner Schlüssel. Erkundungen eines Liebhabers der Wissenschaften“ in: ders., *Der Berliner Schlüssel*, Berlin, 1996, S. 37-51.
- Ders./Yaneva, Albena, „Die Analyse der Architektur nach der Actor-Network-Theory (ANT)“, in: Reto Geiser, *Explorations in Architecture*, hg. vom Bundesamt für Kultur, Basel, 2008, S. 80-89.
- Law, John, „Notizen zur Akteur-Netzwerk-Theorie“, in: Andréa Belliger/David J. Krieger (Hg.), *ANThology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie*, Bielefeld, 2006, S. 429-446.
- Meyer, Johannes, *St. Pauli wie es lebt und lebt. Hamburg von der vergnügten Seite gesehen. Ein heiteres, kulturhistorisches Lebensbild*, Hamburg, 1891.
- Rees, Anke, *Die Schiller-Oper in Hamburg. Der letzte Zirkusbau des 19. Jahrhunderts in Deutschland*, Beiträge zur Sozial- und Kulturgeschichte St. Paulis, Nr. 5, unter Mitarbeit von Gunhild Ohl-Hinz, hg. vom St. Pauli Archiv e.V., Hamburg, 2010.
- Roßler, Gustav, „Kleine Galerie neuer Dingbegriffe: Hybriden, Quasi-Objekte, Grenzobjekte, epistemische Dinge“, in: Georg Kneer/Markus Schroer/Erhard Schüttelpelz (Hg.), *Bruno Latours Kollektive*, Frankfurt/M., 2008, S. 76-107.
- Schmitz, Hermann, *System der Philosophie*, Bd. 3, 2. Teil: Der Gefühlsraum, 2. Aufl., Bonn, 1981.
- Schönberger, Klaus, „Technik als Querschnittsdimension. Kulturwissenschaftliche Technikforschung am Beispiel von Weblog-Nutzung in Frankreich und Deutschland“, in: Deutsche Gesellschaft für Volkskunde (Hg.), *Zeitschrift für Volkskunde* 103, 2 (2007), S. 197-121.
- Schröder, Hans Joachim, „Technik als biographische Erfahrung. Ansätze und Methoden eines Forschungsprojekts“, in: Hamburger Gesellschaft für Volkskunde (Hg.), *Vokus: Volkswissenschaftlich-kulturwissenschaftliche Schriften* 1, 1 (2002), online unter <http://www>.

- kultur.uni-hamburg.de/volkskunde/Texte/Vokus/2000-1/technik.html, zuletzt aufgerufen am 25.12.2010.
- Selle, Gert, *Siebensachen. Ein Buch über die Dinge*, Frankfurt/M., New York, NY, 1997.
- Thibaud, Jean-Paul, „Die sinnliche Umwelt von Städten. Zum Verständnis urbaner Atmosphären“, in: Michael Hauskeller (Hg.), *Die Kunst der Wahrnehmung. Beiträge zu einer Philosophie der sinnlichen Erkenntnis*, Zug/Schweiz, 2003, S. 280-297.
- Werner, Frank/Seidel, Joachim, *Der Eisenbau. Vom Werdegang einer Bauweise*, Berlin, 1992.

Archivalische Quellen

Hamburger Theatersammlung in der Fachbereichsbibliothek Sprache Literatur Medien: Schiller-Theater ab 1906, Sammlung Wilhelm Werber.

Gesetze, Beschlüsse und Verordnungen

Amtsgericht Hamburg-Altona, 23 K 22/50: Jg. 1953.

Freie und Hansestadt Hamburg, Bezirksamt Hamburg-Mitte, Bauprüfungsabteilung, Stadtplanungsabteilung: Baustufen- und Bebauungspläne von St. Pauli.

Filmquellen

Königstein, Horst, *Die Schiller-Oper. Ein vergessenes Theater in Hamburg-Altona*, Fernsehfilm des Norddeutschen Rundfunks, Hamburg, 1980.