

Geschichtstheater und Kulturwille, oder: Aneignung, historisch

Der Wiederaufbau des Nationaltheaters München

Marie-Charlotte Schube (Berlin)

I. Demokratisches (Wiederauf-)Bauen

In der in Fachkreisen breit rezipierten Rede „Demokratie als Bauherr“ reflektiert SPD- und Bundestagsmitglied Adolf Arndt anlässlich der *Berliner Bauwochen* 1960 anhand öffentlicher Kulturbauaufgaben den Zusammenhang von Architektur und Demokratie. Die Möglichkeitsbedingung einer – in Abgrenzung zu Herrschaftsarchitekturen – humanen Architektur als Erfahrungsraum des „politischen Neuverständnisses des Menschen und seiner Gemeinschaft“ bilde dabei das öffentliche Bauen [Arndt 1961: 10]. Mit einem Ideal öffentlichen Bauens als gesellschaftlicher Praxis des souveränen Volkes im Gleichgewicht zwischen Staat und Gesellschaft formuliert Arndt zugleich eine implizite Kritik an der Realität von 15 Jahren Wiederaufbau. Gerade der Anschluss an tradierte Vorstellungen und Konventionen im Theaterbau [Blümle/Lazardzig 2012] – zentrales Medium kommunaler Identitätsstiftung und staatlicher Repräsentation der sich konstituierenden bundesrepublikanischen Demokratie [Schmitz 2022] – wirft vor dem Hintergrund von Arndts Kritik Fragen zum Verhältnis von Ästhetik und Praxis auf.

Im Kontext der Erprobung einer öffentlichen resp. demokratischen Planungskultur und Baupraxis sowie einer medial (neu-)strukturierten, sich ausweitenden Öffentlichkeit war die Neubestimmung der Bauaufgabe Theater in einem Spannungsfeld „expertokratischer“ Strukturen [Schmitz 2022: 61–92], aber auch einer breiten Popularisierung situiert. Mit Blick auf die damit verbundenen Diskurse und lokalen Debatten kann der Theater-Wiederaufbau aus wissensgeschichtlicher Perspektive als gesellschaftliche Aneignung ruinierten urbaner Theaterräume befragt werden. Wie bestimmen diskursive Aushandlungsprozesse, (diskrete) Vermittlungspraktiken und stadtgesellschaftliches Engagement den Umgang mit Geschichte in der ästhetischen Architekturproduktion? Anhand nachkriegsmoderner Rekonstruktionen wie des Nationaltheaters München (Gerhard Graubner und Karl Fischer, 1954–1963) kann so prägnant problematisiert werden, inwiefern gesellschaftliche Aneignung und Traditionsreurse im restaurativen Wiederaufbau zusammenspielen.[1] Mit dem damit berührten Verhältnis von Theater und Stadt sind zudem Fragen seiner Verstetigung in Architekturen, Strukturen und Wissensbeständen assoziiert, mittels derer das Theaterbauwissen der Nachkriegsmoderne in einer historischen Fluchtlinie zu aktuellen Debatten und Problematiken des Umgangs mit den modernisierungsbedürftigen Bau-Volumina der Stadt-, Landes- und Staatstheater der 1950er- und 1960er-Jahre steht.

II. Das Nationaltheater und seine Freunde

Wie ein Großteil der historischen Theaterbaulandschaft lag die 1811 bis 1818 als Königliches Hof- und Nationaltheater erbaute Münchner Oper nach Kriegsende in Trümmern. Zentrales Movens für den ‚originalgetreuen‘ Wiederaufbau der historischen Repräsentationsarchitektur bildete ein Rekonstruktionsverlangen innerhalb der Münchner Stadtgesellschaft. Dieses formierte sich 1951, einer üblichen Praxis der Nachkriegszeit folgend, im Verein der Freunde des Nationaltheaters e. V. Der Verein nahm eine Position zwischen Stadtgesellschaft, politischen Entscheidungsträgern und

Experten ein. Innerhalb der nahezu zehnjährigen Planungs- und Bauzeit ab 1954 war er ebenso in Planungsprozesse wie in die stadtgesellschaftlichen Kontroversen um Form und Legitimität des Wiederaufbaus involviert. Dabei konvergierten die Rekonstruktionswünsche des Vereins sowohl mit dem konservativen Theaterverständnis des auf Kontinuität ausgerichteten Staatsoper-Betriebs, des Theaterarchitekten Gerhard Graubner als auch der Kultur- und Landespolitik, die in der Wiederherstellung des geerbten Theaterraums einen Ort gesellschaftlicher und staatlicher Repräsentation sowie kulturelles Kapital der Stadt erkannte [Frühinsfeld 2017: 42].[2]

Die freundschaftliche Verbundenheit des Vereins war gänzlich einer historischen Idee des Theaters als ikonischer ‚Weihestätte‘ bzw. ‚Tempel der Kunst‘, in dem sich abendländische Kulturtraditionen lokal konkretisierten, verpflichtet. Wie etwa der von den ‚Freunden‘ mitherausgegebene Prachtband *Festliche Oper* (1964) dokumentiert, widmete sich das Engagement der Bürgerinitiative dieser Idee öffentlichkeitswirksam. Mit populären Formaten wie Plakataktionen, diversen Tombolas und einem Sportfest, aber auch Opern- und Theateraufführungen sowie einem „Herrenabend“, angeregt durch den Verein und ausgerichtet von Herzog Albrecht von Bayern auf Schloss Nymphenburg, akkumulierten die ‚Freunde‘ monetäres wie symbolisches Kapital. Zudem verliehen diese performativen Praktiken dem Nationaltheater in der Stadt auch jenseits konkreter Materialität gesellschaftliche Präsenz und Realität.



Abb. 1: Transparent des Vereins Freunde des Nationaltheaters München e. V. an der Nationaltheater-Ruine. Grafik um 1951.



Abb. 2: Losverkäuferinnen einer Tombola vor dem Nationaltheater.

Das Werben für die Rekonstruktion verband sich mit einem historischen Argument, das den Bau rekurrend auf den Gründungsmoment als Gabe König Max Josephs an die Münchner Bürger zum anschlussfähigen Ausdruck bürgerlicher Emanzipation, Kulturpflege und Theatertradition demokratisch aus- bzw. umdeutete.[3] Getragen wurde dieses Narrativ auch medial, unter anderem in der Lokal- und Regionalpresse, die als Referenz- und Resonanzraum fungierte und den Bau im Zuge einer journalistischen Theatergeschichtsschreibung mit einer Traditionserzählung verschränkte. Die 1930er-Jahre, zentrale Phase der Bedeutungsgenese der Staatsoper – Adolf Hitler, Liebhaber der Oper und im Speziellen der Münchner, plante für diese eine Vorbildrolle als Ausdruck völkisch-deutschen Kulturwillens im nationalsozialistisch gleichgeschalteten Kulturapparat –, überbrückte das diskursiv konstruierte Kontinuum und verdeckte personelle, institutionelle und künstlerische Kontinuitäten im Rekurs auf eine apolitische Kunst- und Kultursphäre [Frühinsfeld 2017; Cromme 2017].



Abb. 3: Aufnahme der Königs- resp. Hitler-Loge des Nationaltheaters München mit Publikum (mittig Adolf Hitler) nach einer Vorstellung, ca. 1937.

Die im öffentlichen Diskurs zirkulierenden und dominierenden Geschichtsnarrative können als eine Grenzform „städtischen Wissens“ [Kaschuba 2015] beschrieben werden, in dem sich ein lokal verortetes, urbanes resp. gesellschaftliches Wissen mit akademischer und technischer Planungsexpertise und administrativer Kompetenz verwob. Der von einer sich re-konstituierenden bürgerlich-konservativen Öffentlichkeit bestimmte selektive Rückgriff auf kultur-, theater- und bauhistorische Wissensbestände erscheint insofern als gesellschaftspolitische Aneignung von Geschichte. Angelehnt an Henri Lefebvres Verständnis einer sozialen „Produktion des Raums“ [Lefebvre 1974] lassen sich die assoziierten Praktiken der Historisierung, Popularisierung und Vermittlung im Kontext (stadt-)gesellschaftlicher Aushandlungsprozesse als Elemente einer diskursiven Wissensproduktion lesen, die den Theaterbau als konkreten architektonischen und sozialen Raum hervorbringt.[4] Die Vermittlungsstrategien der Planungsbeteiligten wie z. B. auch

die Ausstellung der Wettbewerbsarbeiten 1955 zielten dabei wesentlich auf Mediation und Legitimation der Rekonstruktion. So trat ebenfalls Graubner – profilierter Theaterbauexperte und Autorität qua Professur an der Technischen Hochschule Hannover[5] – öffentlich, z. B. in Rundfunk- und Fernsehprogrammen des Bayerischen Rundfunks wie der *Münchner Abendschau*, aber auch im Rahmen kleinerer Vorträge auf.[6] Diese Planungspräsentationen unter Aspekten technisch-funktionaler Modernisierung zeigen auf exemplarische Weise ein Konvergieren von abstrakt-rationalem Planungswissen und Tradierung in einem Argument, das den Wiederaufbau als nachgerade zwangsläufige, da wissenschaftlich-objektive Optimallösung in einer Genealogie kulturellen Fortschritts (re-)konstruiert.

Als Aneignungspraktiken sind die umrissenen öffentlichen Vermittlungsprozesse ambivalent resp. differenziert zu betrachten. Gegenüber Ansätzen zu einer Partizipation der Stadtgesellschaft – wie z. B. beim Bau des Bonner Theaters, dessen Standortwahl per Postkarten-Meinungsumfrage mitbestimmt werden sollte – war die Münchner Debatte von Asymmetrien und „öffentlich kommunizierter Partizipation“ bestimmt [Schmitz 2022: 80–88]. Gestaltende Teilhabe konzentrierte sich wesentlich auf den Freunde-Verein, der eine exklusive (Teil-)Öffentlichkeit der tradierten Theatergemeinschaft und gleichsam eines prospektiven Opernpublikums vertrat.[7] Öffentlich agierte der Verein jedoch als Repräsentant des Bürgerwillens, dessen unmittelbare Beteiligung die Inszenierung eines bürgerschaftlichen, traditionell und konsensuell von der souveränen Stadtgesellschaft getragenen Wiederaufbaus erlaubte. Die Stadtgesellschaft figurierte dabei als Publikum eines vielgestaltigen Geschichtstheaters,[8] das sich im Modus appellativer Aneignung auf diskursiv-immaterieller und architektonisch-materieller Ebene entfaltete. Im Diskurs wurde ein Wissen produziert und vermittelt, das Erinnerungen, Sentimentalität und Nostalgie der städtischen Bevölkerung adressierte und die Oper als ideelles Symbol humanistisch-idealistischer Kultur und lokaler Tradition monumentalisierte. Baulich manifestierte sich die damit verbundene Kontinuitätsbehauptung in einer ästhetischen Assemblage verschiedener Zeitschichten, die die Brüche nivellierte und eine Projektionsfläche für hegemoniale Identitäts- und Sinnstiftungsangebote sowie gesellschaftliche (Neu-)Orientierung bot. Die tradierten Repräsentationsgefüge der wiederhergestellten Festlichen Oper werden so als Verdinglichung eines gleichsam geschichtsvergessenen wie geschichtsversessenen „Kulturwillens“ der bundesrepublikanischen Nachkriegsgesellschaft [Adorno 1950] les- und befragbar.

„Die Welt ist aus den Fugen, aber die Fugen sind mit träger Masse ausgefüllt; die Kultur ist in Trümmern, aber die Trümmer sind weggeräumt – wo sie noch stehen, sehen sie aus, als wären sie ehrwürdige Ruinen.“
[Adorno 1950: 30]



Abb. 4: Tradierte Räume und festliches Publikum u. a. aus Politik, internationaler und adliger Prominenz anlässlich der feierlichen Wieder-Eröffnung des Nationaltheaters München im November 1963.

III. Kultur, Theater – Geschichte?

Der kursorisch skizzierte Zusammenhang von Theater, Architektur und Gesellschaft deutet an, inwiefern sich mit dem Theater-Bauen in der Nachkriegszeit gesellschaftliche Aushandlungsprozesse um die Bestimmung der Position resp. Funktion von Theater verbänden, die sich in den urbanen Kontext ein- und gleichsam festschrieben. Zudem werfen Wiederaufbau-Projektierungen wie das Nationaltheater München die Frage auf, inwiefern sich mit dem materiellen Wiederaufbau und der einhergehenden Popularisierung, Zirkulation und Diskursivierung theaterbaulichen Wissens eine immaterielle Konstruktion und gesellschaftliche Aneignung eines Theatererbes verband. Bundesrepublikanische Nachkriegstheaterbauten können so als Monumente im Sinne gebauter Kulturdenkmale perspektiviert werden, in denen sich – vor dem Hintergrund der deutsch-deutschen Konkurrenz im Systemwettstreit des Kalten Krieges ideologiegeschichtlich signifikante – Vorstellungen von deutschem Theater als Kulturerbe *avant la lettre* ästhetisch verdichten.[9]

Eine theaterwissenschaftliche Historisierung des nachkriegsmodernen Theaterbau-Erbes, die den epistemischen Kontinuitäten im Wechselspiel von Akteuren, Medien und Diskursen nachgeht, kann zu einem multiperspektivischen Blick, auch auf aktuelle Debatten, beitragen. Angelehnt an ein Verständnis von Theaterarchitektur als Verschränkung von Kunst- und Funktions-, gesellschaftlichem und öffentlichem Raum [Whistutz 2010], werden nachkriegsmoderne Theaterbauten so als spezifische Konfiguration diskreter Theater- und Gesellschaftsentwürfe befragbar. Welche Vorstellungen von Öffentlichkeit korrelieren mit den Traditionsbezügen einer *longue durée*? Die für Theaterneubauten der Nachkriegszeit charakteristischen Ambivalenzen einer symbolischen Öffnung und Auflösung von Raumgrenzen gegenüber einer tradierten Festlichkeit [Schmitz 2022: 151–191] stellen dabei spannungsvolle historische Re-Formulierungen und architektonische Setzungen des Verhältnisses von Theater und Stadt dar. So kann das von Graubner entworfene, 1966 eröffnete Schauspielhaus Wuppertal als aktualisierter Ausdruck bürgerlich-restaurativer Kunst- und Repräsentationsvorstellungen in dezidiert moderner Ästhetik in den Blick kommen. Ein markantes Beispiel bildet die Gestaltung des Foyers, das sich in eine

Raumfolge aus Eingangs- bzw. Garderobenhalle, ein anschließendes „Gartenfoyer“, dessen verglaste Wandelgänge japanische Kunstgärten (Akira Sato) umfassen, und das abschließende „große Foyer“ mit modernem Interieur und abstrakten Plastiken (u. a. Arnaldo Pomodoro) gliedert. Im Zuge der Nutzung des Hauses, insbesondere auch als Spielort des Pina-Bausch-Ensembles, erfolgten z. B. mit der Einfügung einer Bar oder auch des sogenannten Kleinen Schauspielhauses (2009) Eingriffe in die historische Raumkonfiguration. In diesen Neubestimmungen der Funktion des Foyers als Spielraum spiegeln sich nicht zuletzt ästhetische Entwicklungen in den Aufführungskünsten, insbesondere seit den 1970er-Jahren, ebenso wie ein Wandel von sozialer Theaterpraxis im etabliert-normativen Verständnis von Theater.



Abb. 5: Titelbild der anlässlich der Eröffnung des Schauspielhaus Wuppertal 1966 herausgegebenen Broschüre.

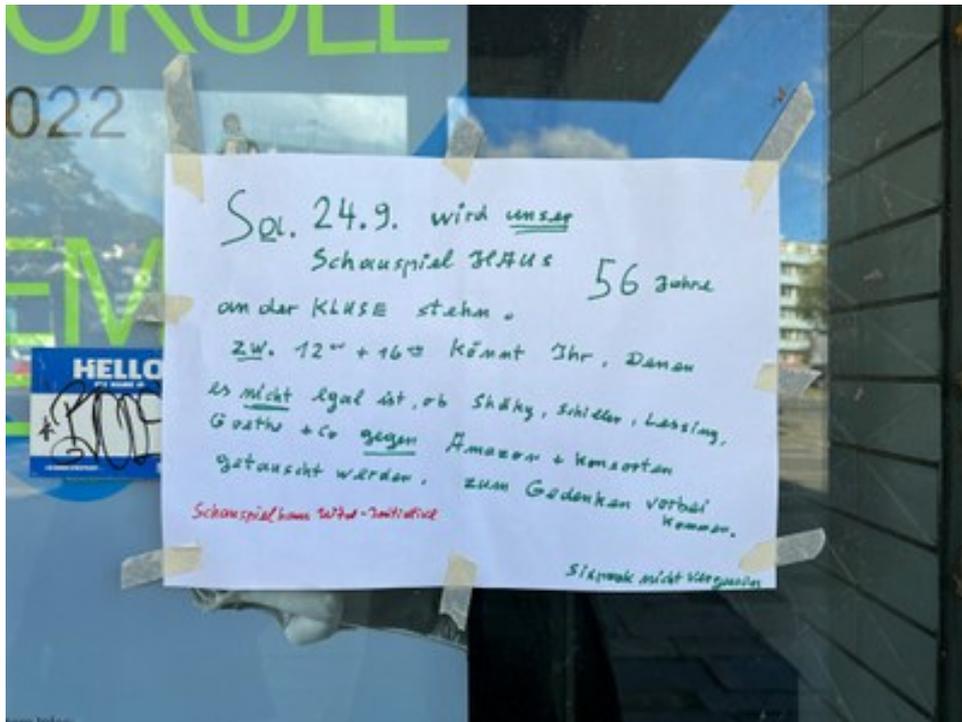


Abb. 6: Einladung der Schauspielhaus Wuppertal-Initiative zum gemeinsamen „Gedenken“ vor dem Schauspielhaus anlässlich des 56-jährigen Bestehens 2022.

2013 erfolgte die temporäre Schließung des kostenintensiven und sicherheitstechnisch überholten, denkmalgeschützten Theaters gegen Einwände auf lokaler wie institutioneller Ebene, z. B. durch den Deutschen Bühnenverein. Während die Zukunftsentwürfe der Kommune einen bereits projektierten Um- und Ausbau zum Tanzzentrum Pina Bausch vorsehen, fordert auch hier eine Bürgerinitiative „ihr Theater“ zurück. Die Parallelitäten und Verschiebungen verweisen darauf, dass Theaterarchitekturen als Konkretisierungen historischer, tendenziell auf Dauer gestellter Öffentlichkeitsvorstellungen im Wechselverhältnis zu einem mit ihnen assoziierten (impliziten) Wissen von Theater ebenso wie Raumpraktiken stehen. Welche Tradierungseffekte, Akteure und Politiken ordnen Ästhetik und Programmierung des gesellschaftlichen Raums Theater? Angesichts einer anhaltenden Infragestellung der Institution Stadttheater vor dem Hintergrund sich potenzierender gesellschaftlicher Krisenhaftigkeit, aber auch einem verstärkten Bewusstsein für die Relevanz öffentlicher Räume wäre insofern auch nach einer zeitgemäßen demokratischen Baupraxis zu fragen.

Literatur und Quellen

Adorno, Theodor. „Auferstehung der Kultur in Deutschland?“. In: Theodor Adorno. *Kleine Schriften zur Gesellschaft*. Herausgegeben von Rolf Tiedemann. Frankfurt am Main 1971 [1950].

Architekturmuseum der Technischen Universität Berlin. *Nachlass Gerhard Graubner. Projekt Nationaltheater München*. Inv. GG 108 BN 04.

Arndt, Adolf. *Demokratie als Bauherr*. Herausgegeben von Akademie der Künste [Berlin-West]. Berlin 1961.

Barricelli, Michele, Holger Butenschön, Michael Jung, Jörg-Detlef Kühne, Lars Nebelung und Joachim Perels. *Nationalsozialistische Unrechtsmaßnahmen an der Technischen Hochschule Hannover. Beeinträchtigungen und Begünstigungen von 1933-1945*. Petersberg 2016.

Blümle, Claudia und Jan Lazardzig. „Öffentlichkeit in Ruinen. Zum Verhältnis von Theater, Architektur und Kunst in den 1950er Jahren“. In: dies. (Hg.). *Ruinierte Öffentlichkeit: zur Politik von Theater, Architektur und Kunst in den 1950er Jahren*. Zürich 2012: 9–37.

Cromme, Rasmus. „NS-Gigantomanie“. In: Jürgen Schläder, Rasmus Cromme, Dominik Frank und Katrin Frühinsfeld. *Wie man wird was man ist: Die Bayerische Staatsoper vor und nach 1945*. Leipzig 2017: 120–140.

Enss, Carmen M. „Heritage Making im Wiederaufbau. Themenkarten als historische Quellen“ In: dies. und Birgit Knauer (Hg.). *Atlas Kriegsschadenskarten Deutschland. Stadtkartierung und Heritage Making im Wiederaufbau um 1945*, Basel 2023: 58–65.

Freistaat Bayern, Verein der Freunde des Nationaltheaters e. V. und Landeshauptstadt München (Hg.). *Festliche Oper. Geschichte und Wiederaufbau des Nationaltheaters München*. München 1964.

Frühinsfeld, Katrin. „Der neue Glanz und der alte“. In: Jürgen Schläder, Rasmus Cromme, Dominik Frank und Katrin Frühinsfeld. *Wie man wird was man ist: Die Bayerische Staatsoper vor und nach 1945*. Leipzig 2017: 12–42.

Graubner, Gerhard. *Theaterbau. Aufgabe und Planung*. München 1968.

Heß, Regine (Hg.). *Architektur und Akteure. Praxis und Öffentlichkeit in der Nachkriegsgesellschaft*. Bielefeld 2018.

Hochbruck, Wolfgang. *Geschichtstheater. Formen der „Living History“: Eine Typologie*. Bielefeld 2013.

Kappel, Kai und Matthias Müller (Hg.). *Geschichtsbilder und Erinnerungskultur in der Architektur des 20. und 21. Jahrhunderts*. Regensburg 2014.

Kaschuba, Wolfgang. „Vom Wissen der Städte. Urbane Räume als Labore der Zivilgesellschaft“. In: Wolfgang Kaschuba, Dominik Kleinen und Cornelia Kühn. *Urbane Aushandlungen. Die Stadt als Aktionsraum*. Berlin 2015: 13–29.

Lefebvre, Henri. „Die Produktion des Raums“ [Auszug]. In: Jörg Dünne und Stephan Günzel (Hg.). *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt am Main 2015 [1974]: 330–340.

Locher, Hubert. „The Idea of Cultural Heritage and the Canon of Art“. In: *Kunstiteaduslikke Uurimusi. Studies on Art and Architecture – Studien für Kunstwissenschaft. Special Issue: Debating German Heritage: Art History and Nationalism during the Long Nineteenth Century*. 23, 3–4/2014: 20–35.

Schmitz, Frank. *Spiel-Räume der Demokratie. Theaterbau in der Bundesrepublik Deutschland 1949–1975*. Berlin 2022.

Storck, Gerhard. *Probleme des modernen Bauens und die Theaterarchitektur des 20. Jahrhunderts in Deutschland*. Bonn 1971.

Wagner-Kyora, Georg. „Einleitung“. In: ders. (Hg.). *Wiederaufbau europäischer Städte. Rekonstruktionen, die Moderne und die lokale Identitätspolitik seit 1945. Beiträge zur Stadtgeschichte und Urbanisierungsforschung*. Stuttgart 2014: 11–63.

Wihstutz, Benjamin. „Einleitung“. In: Erika Fischer-Lichte und ders. (Hg.). *Politik des Raumes. Theater und Topologie*. München 2010: 7–13.

Abbildungen

Abb. 1: F. Schmitz, Berlin 2022: 83.

Abb. 2: Bildarchiv des Vereins Freunde des Nationaltheaters München e. V., <https://commons.wikimedia.org>, CC BY-SA 4.0.

Abb. 3: Ida-Seele-Archiv, <https://commons.wikimedia.org>, CC BY-SA 4.0.

Abb. 4: *Theater heute* 1/1964: 28.

Abb. 5: *Informationen. Schauspielhaus der Stadt Wuppertal. Erbaut 1964–1966*. Broschüre. Herausgegeben vom Hochbauamt Wuppertal u. a. Wuppertal 1966.

Abb. 6: Foto M.–C. Schube.

[1] Zum Wiederaufbau aus stadt- und diskursgeschichtlicher Perspektive, insbesondere auch mit Blick auf die zentrale identitätspolitische Bedeutung von Rekonstruktionen für stadtgesellschaftliche Re-Konstituierungs- und (mentale) Stabilisierungsprozesse im Kontext einer „nationalhistorisch orientierten Geschichts- und Erinnerungspolitik“ in der Nachkriegszeit vgl. Wagner-Kyora 2014.

[2] Zu Graubners konventionellem resp. tradiertem Verständnis der Bauaufgabe Theater vgl. u. a. Storck 1971: 568–573.

[3] Vgl. *Festliche Oper* 1964. Der mit nur geringem zeitlichen Versatz zur Wiedereröffnung publizierte Band stellt eine bemerkenswerte Selbsthistorisierung des Wiederaufbaus durch die beteiligten Akteure im Modus der Festschrift dar, der das intendierte Deutungsmuster gewissermaßen mit an die Hand gab.

[4] Zur Relevanz von Akteurspluralität sowie diskursiver und medialer Vermittlungsprozesse für die Architekturproduktion der Nachkriegsmoderne vgl. u. a. Heß 2018.

[5] Nach Profilierung u. a. in NS-Prestigeprojekten lehrte Graubner von 1940 bis 1969, mit zweijähriger Unterbrechung während seiner Entnazifizierung, an der TH Hannover als ordentlicher Professor. Ab 1944 spezialisierte er sich im Kontext von Wiederaufbauplanungen im Bereich des Theaterbaus. Vgl. Barricelli u. a. 2016: 100.

[6] Dokumentiert sind öffentliche Auftritte u. a. im Nachlass Graubners. Vgl. z. B. Manuskript „Wortlaut der Fernsehreportage des Bayerischen Rundfunks, München“, *Münchner Abendschau*, 23.3.1956, sowie Abdruck des Vortrags „Die Aufgaben des Theaterbaus in der Sicht unserer Zeit“. In: Monatsmitteilungen des Bund der Absolventen und Freunde der Staatsbauschule München e. V., 17/1956; beide AM TUB, Nachlass Graubner: GG 108 BN 04, o. S.

[7] Hinsichtlich räumlicher Aneignung sind nicht zuletzt Fragen der Nutzungspraxis wie die Zugänglichkeit relevant, die über den Bauprozess hinausweisen. Signifikant erscheinen z. B. die Eröffnungswoche im November 1963, deren drei Premieren für verschiedene Publika (u. a. eine „Bürgerpremiere“ für geladene Gäste) eine diskrete gesellschaftliche Stratifizierung vornahm, sowie das Angebot von Führungen durch das Haus für „jedermann“. Die nach wie vor enge Verbundenheit des Vereins mit der Bayerischen Staatsoper schrieb sich zuletzt 2017 mit der Umgestaltung der seitlichen Eingangshalle des Nationaltheaters München zum sog. Freunde-Foyer baulich-ästhetisch in die Raumordnung des Theaters ein.

[8] Zum Begriff „Geschichtstheater“ in Bezug auf Phänomene der Vergegenwärtigung von Geschichte in Kunst, Literatur, Theater, Film und Architektur vgl. Hochbruck 2013: 8–10. Zum spezifischen Zusammenhang von Geschichtsbildern und Erinnerungskultur in der Architektur vgl. z. B. Kappel und Müller 2014.

[9] Zu Konzept und Geschichte von „Kulturerbe“ vgl. u. a. aus kunstgeschichtlicher Perspektive Locher 2014 sowie zum „Heritage Making im Wiederaufbau“ Enss 2023.