Geschichte im Westen

Geschichte im Westen

Zeitschrift für Landes- und Zeitgeschichte

begründet von Walter Först (†),
herausgegeben im Auftrag des Brauweiler Kreises
für Landes- und Zeitgeschichte e. V.
von Markus Köster
in Verbindung mit
Alfons Kenkmann, Sabine Mecking,
Christoph Nonn, Martin Schlemmer
und Daniel Schmidt

Schwerpunktthema: Neue Geschichtsbewegungen in Nordrhein-Westfalen

Jahrgang 40
2025

KLARTEXT

Gedruckt mit Unterstützung
der Landschaftsverbände Rheinland und Westfalen-Lippe

LVR Qualität für Menschen

LWL Für die Menschen. Für Westfalen-Lippe.

Titelbild:
Der NS-Verfolgte Paul Wulf aus Münster mit einem seiner selbst gestalteten Aufklärungs- und Ausstellungsplakate, undat.
(Geschichtsort Villa ten Hompel der Stadt Münster, Foto: Ralf Emmerich)

„Geschichte im Westen“ erscheint einmal im Jahr:

KLARTEXT

Jakob Funke Medien Beteiligungs GmbH & Co. KG
Jakob-Funke-Platz 1, 45127 Essen
info.klartext@funkemedien.de
www.klartext-verlag.de

Redaktion: Dr. Julia Volmer-Naumann, Münster/Genf
Satz und Umschlag: Medienwerkstatt Kai Münschke, Essen
Druck: Medienhaus Plump GmbH,
Rolandsecker Weg 33, 53619 Rheinbreitbach
© Klartext Verlag, Essen 2025
ISSN 0930-3286
ISBN 978-3-8375-2763-6

Zuschriften und Manuskripte an:
Prof. Dr. Markus Köster,
markus.koester@uni-muenster.de
Bezugsbedingungen:
Einzelheft 25,00 €, zzgl. Versandkosten
Bestellungen richten Sie bitte an Ihre Fachbuchhandlung
oder unmittelbar an den Verlag.

Inhalt

Schwerpunktthema:
Neue Geschichtsbewegungen in Nordrhein-Westfalen

Markus Köster
Editorial 7

Alfons Kenkmann
„Geschichte von unten“ versus „Geschichte von oben“?
Historische Suchbewegungen und ihre Akteurinnen und Akteure 11

Ulrike Löffler
Zwischen „Antifaschismus“, „Versöhnung“ und „staatsbürgerlicher Pädagogik“
Gedenkstättenarbeit in Nordrhein-Westfalen in den 1980er Jahren 33

Thomas Finkemeier
Radikal subjektiv: Geschichte von, für und über unten
Geschichtswerkstätten der 1980er und 1990er Jahre
in Nordrhein-Westfalen, insbesondere im Ruhrgebiet 49

Sabine Kittel und Bärbel Sunderbrink
Frauengeschichtsinitiativen in Stadt und Peripherie
Akteurinnen – Themen – Nachwirkungen in Gelsenkirchen und Lippe . . 67

Bettina Joergens
(Neue) Soziale Bewegungen – „festgehalten“ für immer?
Archive der demokratischen Zivilgesellschaft 93

Katrin Minner
Walter Försts neuer Kanal
Die Frühgeschichte des Brauweiler Kreises (1978–1993) 113

Freie Beiträge außerhalb des Schwerpunkts

Fabian Köster
Pioniere der Neuen Kulturpolitik?
Die Industriestädte Gelsenkirchen und Wolfsburg
während der ‚Wirtschaftswunderzeit' 141

Christoph Lorke
„Schmutzspur durch das Revier"
Reaktionen auf das Ruhrgebiets-Bild der Schimanski-Tatorte 165

Jonas Becker
Ein neues Grundrecht
Nordrhein-Westfalen und der Datenschutz (1970–1988) 189

Dimitrij Davydov
Die Erinnerungsfunktion des Denkmalschutzes
Objekte mit NS-Unrechtsgeschichte und die Denkmalerfassung
in Nordrhein-Westfalen 215

Tagungsbericht

Julia Volmer-Naumann
„Geschichte von unten" – Neue Geschichtsbewegungen
in Nordrhein-Westfalen (1970–1985)
Wissenschaftliche Jahrestagung des Brauweiler Kreises für
Landes- und Zeitgeschichte e. V., Münster, 6.–7. März 2025 241

Autorinnen und Autoren 247

Fabian Köster

Pioniere der Neuen Kulturpolitik?

Die Industriestädte Gelsenkirchen und Wolfsburg während der ‚Wirtschaftswunderzeit'

Ihre herausgehobene Partizipation am sogenannten ‚Wirtschaftswunder' ermöglichte den beiden Industriestädten Gelsenkirchen und Wolfsburg finanzielle Spielräume – auch im Bereich kommunaler Neubauten.[1] Fast zeitgleich ließen beide Städte mit dem Gelsenkirchener Stadttheater (1959) und dem Wolfsburger Kulturzentrum (1962) neue städtische Aushängeschilder errichten, die bewusst nach außen und innen wirken sollten. Während sich die Bauten jeweils der bundesrepublikanischen Architektur der Nachkriegsmoderne zuordnen lassen, verknüpften die städtischen Entscheiderinnen und Entscheider an Emscher und Mittellandkanal mit ebenjenen auch didaktische und bisweilen volksbildende Konzepte: Sowohl das neue Theater als auch das Kulturzentrum sollten entsprechend der kulturpolitischen Programmatiken ganz auf die ‚arbeitende' Bevölkerung ausgerichtet sein. Dies erscheint auf den ersten Blick bemerkenswert, war doch kulturelle Teilhabe um 1960 kaum im Fokus kommunaler Kulturkonzepte.[2] Erst die als „Neue Kulturpolitik" umschriebene Phase konzeptioneller Neuorien-

1 So profitierte die Montanindustrie in Gelsenkirchen während des Wiederaufbaubooms von der auch politisch motivierten Förderung derselben, während sich die einseitige Wirtschaftsstruktur der Stadt ab Ende der 1950er Jahre als eine zentrale Ursache für die Strukturkrise identifizieren lässt; vgl. Institut für Stadtgeschichte Gelsenkirchen (Hg.), Stadtgeschichte(n) Gelsenkirchen, Essen 2015, S. 166. Mit dem Automobilkonzern Volkswagen, der mit dem Käfer zusätzlich eines der Symbole für das ‚Wirtschaftswunder' fertigte, war ein prosperierendes Unternehmen in Wolfsburg ansässig, das beispielsweise über hohe Gewerbesteuereinnahmen auch die kommunale Finanzkraft stärkte; siehe: Höchste Steuerkraft in Wolfsburg, in: Hamburger Abendblatt, 19.9.1968. Der vorliegende Text basiert auf der sich im Druck befindlichen Dissertationsschrift: Fabian Köster, Kommunale Kulturpolitik aus der „Kraft der Gegenwart". Entscheidungsprozesse in den Industriestädten Gelsenkirchen und Wolfsburg, Göttingen 2025.

2 Siehe dazu hier und im Folgenden: Margarethe Goldmann, Veränderte Zeiten. 20 Jahre Neue Kulturpolitik in der Praxis, in: Norbert Sievers/Bernd Wagner (Hg.), Blick zurück nach vorn. Zwanzig Jahre Neue Kulturpolitik, Essen 1994, S. 93–118.

Geschichte im Westen (GiW) 40 (2025), S. 141–164
© Klartext Verlag, Essen, ISSN 0930-3286

tierung im Sinne eines „Bürgerrechts Kultur“ der 1970er Jahre wies in diese Richtung. Der vorliegende Beitrag geht der Frage nach, ob sich in der betriebenen Kulturpolitik in Gelsenkirchen und Wolfsburg möglicherweise ein bisher weitgehend unbeachteter Pioniergeist identifizieren lässt. Dabei wird den Kontexten der Neubauten nachgespürt, aber auch ein Blick auf die kulturelle Praxis innerhalb der Gebäude geworfen. Zuvor lohnt jedoch ein Blick auf die Entwicklungslinien kommunaler Kulturpolitik in der bundesrepublikanischen Nachkriegszeit.

1. Entwicklungsprozesse kommunaler Kulturpolitik

Die kommunale Kulturpolitik[3] lässt sich bis zum Ende der 1950er Jahre unter dem Schlagwort der „kulturpolitischen Restauration“ im Sinne einer Anknüpfung an die Verhältnisse vor 1933 subsumieren.[4] Die Zeit des Nationalsozialismus wurde ostentativ ausgeblendet. Zudem wurde „dem materiellen Wiederaufbau“, so der Kulturwissenschaftler Rainer Frank, der „Vorrang vor programmatischen Diskussionen“ gegeben.[5] Während gut besuchte Theater und Opernhäuser wirtschaftlich kaum Anlass dazu gaben, inhaltliche Konzepte und Programme in Frage zu stellen, wurden die Binnenprobleme der Institutionen wie ‚fortgesetzte‘ Karrieren oder eine programmatische Innovationsarmut weitestgehend ignoriert.[6] In den 1960er Jahren folgten sodann in der Regel der Ausbau und die systematische Weiterentwicklung der wiederaufgebauten Kultureinrichtungen – bis

3 Der Begriff der Kulturpolitik etablierte sich erst gegen Ende der 1920er Jahre. Die Wurzeln dieses Politikbereichs finden sich im Kulturkampf, der Kulturkritik, der Kulturpolizei sowie der protestantischen Staatsidee. Siehe Manfred Abelein, Die Kulturpolitik des Deutschen Reiches und der Bundesrepublik Deutschland. Ihre verfassungsrechtliche Entwicklung und ihre verfassungsrechtlichen Probleme, Köln/Opladen 1968, S. 194–196.

4 Zur Phaseneinteilung der kommunalen Kulturpolitik in der Nachkriegszeit besteht in der Geschichts- und Kulturwissenschaft weitgehender Konsens. Vgl. u. a. Henning Fülle, Kulturpolitik in der Bundesrepublik Deutschland, in: Johannes Crückeberg/Julius Heinicke/Jan Christopher Kalbhenn/Katrin Lohbeck/Henning Mohr/Friederike Landau-Donnelly (Hg.), Handbuch Kulturpolitik, Wiesbaden 2024, S. 109–118, Zitat S. 112.

5 Rainer Frank, Kultur auf dem Prüfstand. Ein Streifzug durch 40 Jahre kommunaler Kulturpolitik, München 1990, S. 67.

6 Siehe Thorben Winter, Kommunale Kulturpolitik in Nordrhein-Westfalen: Genese, Veränderung und modernes Selbstverständnis eines verfassungsrechtlichen und gesellschaftspolitischen Auftrages, Münster 2003, S. 121.

zu ersten Anzeichen einer „programmatischen Neuformulierung" kommunaler Kulturpolitik gegen Ende des Jahrzehnts.[7]

Innerhalb der Bonner Republik funktionierte kommunale Kulturpolitik dabei mehrheitlich dezentralisiert, wurde sie doch wie heute losgelöst von der Bundes- und Landespolitik betrieben.[8] Sie ist kein vorstrukturiertes Politikfeld, sondern basiert auf der Freiwilligkeit der jeweiligen Kommune – sowohl finanziell als auch qualitativ wie quantitativ.[9] Dennoch bot vor allem der Deutsche Städtetag seit 1947 Orientierung im freien Gestaltungsraum Kulturpolitik: Im freiwilligen Zusammenschluss kreisfreier und einiger kreisangehöriger Städte wurden kulturelle Leitlinien formuliert, Empfehlungen ausgesprochen und Gegenwartsanalysen sowie Zukunftsvorstellungen diskutiert.[10] So sahen die Mitglieder in der Kulturpolitik ein Politikfeld, dass das defizitäre Mäzenatentum der Nachkriegszeit ausfüllen sollte. In den 1950er Jahren lag der Fokus dann auf einem schichtenübergreifenden Kulturtransfer und der ‚Volkserziehung', während im Folgejahr-

7 Frank, Kultur auf dem Prüfstand (wie Anm. 5), S. 68.

8 So war die bundesrepublikanische Kulturpolitik in der Nachkriegszeit beispielsweise auch außenpolitisch als antikommunistische Strategie ausgerichtet und zielte innenpolitisch auf Restauration und die Etablierung einer christlich-abendländischen Kultur ab. Dazu ausführlich Jost Hermand, Kultur im Wiederaufbau. Die Bundesrepublik Deutschland 1945–1965, Frankfurt a. M./Berlin 1989, S. 210–262; ders., Die Kultur der Bundesrepublik Deutschland 1965–1985, München 1990, S. 9–57. Eine ostdeutsche Perspektive inklusive eines beanstandeten Imperialismus der bundesrepublikanischen Kulturpolitik liefern Erna Heckel/Horst Keßler/Dieter Ulle/Klaus Ziermann, Kulturpolitik in der Bundesrepublik von 1949 bis zur Gegenwart, Berlin/Köln 1987, S. 9–67. Zur Kulturpolitik der DDR siehe Birgit Wolf, „Die Kunst gehört dem Volke". Kulturpolitik in der DDR, in: Crückeberg u. a., Handbuch Kulturpolitik (wie Anm. 4), S. 97–108. Für die Entwicklung von den 1970er bis in die 1990er Jahre in der Bundesrepublik siehe auch Franz Kroppenstedt, Kulturpolitik des Bundes, in: Sievers/Wagner, Blick zurück nach vorn (wie Anm. 2), S. 19–31.

9 Siehe dazu Winter, Kommunale Kulturpolitik (wie Anm. 6), und Stefan Goch, Was macht ein Kulturausschuss einer Ruhrgebietsstadt wie Gelsenkirchen? Ein Überblick für die Zeit 1945–2010, in: Karl Ditt/Cordula Obergassel (Hg.), Vom Bildungsideal zum Standortfaktor. Städtische Kultur und Kulturpolitik in der Bundesrepublik, Paderborn 2012, S. 113–139. Zum Themenkomplex Kulturpolitik siehe außerdem ausführlich Kilian H. Lembke, Kommunale Kulturpolitik: Strukturen, Prozesse, Netzwerke, Bielefeld 2017; einen Überblick liefert ebenso Clemens Zimmermann, Städtische Kulturförderung, in: Informationen zur modernen Stadtgeschichte (2008), H. 2 (Themenheft: Städtische Kulturförderung), S. 5–15.

10 Hier und nachfolgend: Karl Ditt, Die Kulturpolitik des Deutschen Städtetages 1947–2010, in: Ditt/Obergassel, Vom Bildungsideal zum Standortfaktor (wie Anm. 9), S. 335–369, hier S. 337–346. Seit 1946 gibt der Deutsche Städtetag die „Mitteilungen des Deutschen Städtetags" heraus.

zehnt Empfehlungen für den urbanen Raum im Bereich der Siedlungs- und Baupolitik ausgesprochen wurden. Weil die Beschlüsse aber freiwillig und die Leitlinien keinesfalls bindend waren, ist der Deutsche Städtetag jedoch mehr als bundesrepublikanische Diskurs- wie Kontrastfolie denn als kulturpolitischer Taktgeber zu werten.

Für die retrospektiv als Neue Kulturpolitik umschriebene nachfolgende Periode gilt die Hauptversammlung des Deutschen Städtetages des Jahres 1971 als maßgeblich, die unter dem Motto „Rettet unsere Städte jetzt" stand. Hier fand sich erstmals eine Leitlinie, die „jedem Bürger die Chance zur Weiterbildung" eröffnen sollte.[11] Bereits auf dem nachfolgenden Städtetag wurden die „Wege zur menschlichen Stadt" programmatisch festgehalten, ließen sich doch die „kreativen Bedürfnisse des Bürgers" nicht mehr auf „die klassischen Künste Musik, Malerei, Bildhauerei, Literatur und Theater" festlegen: „Kulturarbeit muß der Entfaltung und Entwicklung der sozialen, kommunikativen und ästhetischen Möglichkeiten und Bedürfnisse aller dienen."[12] Neben einer Kommunikationsförderung sollten Spielräume geschaffen werden, um ein „Gegengewicht gegen die Zwänge des heutigen Lebens zu setzen" und eine Kunst zu fördern, „die Isoliertheit, Zwänge und Barrieren abbaut". Somit wurde eine kulturelle Teilhabe fokussiert, die „kulturelle Demokratie", „Bürgerrecht Kultur" und „Kultur für alle" in den Mittelpunkt rückte, während sich die Kulturpolitik als Gesellschaftspolitik des Elitären zu entledigen suchte.[13]

11 Deutscher Städtetag (Hg.), Rettet unsere Städte jetzt! Vorträge, Aussprachen und Ergebnisse der 16. Hauptversammlung des Deutschen Städtetages vom 25.–27. Mai 1971 in München, Stuttgart 1971, S. 9.

12 Hier und im Folgenden: Deutscher Städtetag (Hg.), Wege zur menschlichen Stadt. Vorträge, Aussprachen und Ergebnisse der 17. Hauptversammlung des Deutschen Städtetages vom 2.–4. Mai 1973 in Dortmund, Köln 1973, S. 99. Kontexte liefern Markus Pohlmann, Kulturpolitik in Deutschland. Städtisch organisierte Kultur und Kulturadministration, München 1994, S. 47; Hilmar Hoffmann/Dieter Kramer, Kultur für alle. Kulturpolitik im sozialen und demokratischen Rechtsstaat, in: Kulturelle Bildung, 2012/2013; <https://www.kubi-online.de/artikel/kultur-alle-kulturpolitik-sozialen-demokratischen-rechtsstaat> (30.6.2025), und Bernd Meyer, Abschied von Illusion? Zur kulturpolitischen Programmatik des Deutschen Städtetags, in: Sievers/Wagner, Blick zurück nach vorn (wie Anm. 2), S. 75–91.

13 Lorenz Abu Ayyash, Editorial, in: Aus Politik und Zeitgeschichte 66 (Themenheft Kulturpolitik), Nr. 20–22 (2016), S. 2.

2. Kulturpolitische Ambitionen in ‚jungen' Industriestädten

Vor diesen Hintergründen vermag schon ein kurzer Blick auf die zwei kulturellen Neubauprojekte bereits Ende der 1950er beziehungsweise Anfang der 1960er Jahre in den beiden Industriestädten Gelsenkirchen und Wolfsburg zu verblüffen. So dominierte bei den Eröffnungsreden zum in städtischer Selbstdarstellung als „zukunftswichtig" markierten,[14] modernen Gelsenkirchener Theaterneubau, dem „glasverkleidete[n], kubische[n]" Gebäude der Nachkriegsmoderne,[15] ein „Theater für alle"-Topos: Am 15. Dezember 1959 verortete beispielsweise der Kulturdezernent Johannes Hoffmann das kulturpolitische Projekt zwischen „Fördertürme[n] und Hochöfen" in der Arbeiterstadt Gelsenkirchen:[16] „Eine Stadt harter Arbeit bekennt sich mit dem Opfer harter Arbeit nicht nur zu schönen Schulen für ihre Jugend, sondern auch zu einer Fest- und Feierstätte für ihre gesamte Bevölkerung nach getaner Arbeit: zur eigenen Bühne in eigenem Hause." Analog dazu forderte die Kulturausschussvorsitzende Elisabeth Nettebeck das Recht der Industriegroßstadt auf „die festliche Überhöhung ihres harten Werktags" ein. Das Stadttheater sollte nämlich keineswegs allein die „Luxusbedürfnisse einer kleinen Schicht" befriedigen, sondern sei für „weiteste Kreise der Bevölkerung" errichtet worden. Darüber hinaus hob der federführend am Projekt beteiligte Architekt Werner Ruhnau die mit dem Neubau verbundenen demokratischen Ambitionen in einem Beitrag in der Fachzeitschrift „Bauwelt" nachdrücklich hervor, solle doch der Kulturort „nicht mehr das Theater einer bestimmten Gesellschaftsschicht sein […], sondern der Ort für jeden geistig und künstlerisch interessierten Menschen".[17]

Eine ganz ähnliche kulturpolitische Programmatik findet sich gut drei Jahre später bei einem kulturellen Neubauprojekt in der Industriestadt Wolfsburg wieder: Dort wurde am 31. August 1962 das vom finnischen Architekten-Ehepaar Aalto entworfene Kulturzentrum[18] – ein modernes, multiperspektivisches

14 Sitzungen des Preisgerichts im „Wettbewerb zur Erlangung von Entwürfen für die Errichtung eines Stadttheaters in Gelsenkirchen" vom 14. und 15. September 1954, in: Stadtarchiv Gelsenkirchen (StAGe), GE 14–113.

15 Egon Vietta, Gelsenkirchen, in: Das Prisma, April 1959 (StAGe, GE 14–113).

16 Hier und im Folgenden: Festschrift zur Eröffnung des neuen Gelsenkirchener Theaters am 15. Dezember 1959, Gelsenkirchen 1959, o. P.

17 Werner Ruhnau, Das neue Stadttheater in Gelsenkirchen, in: Bauwelt 15 (1969), S. 407–409, hier S. 408.

18 Alvar Aalto war in erster Ehe mit Aino Marsio und in zweiter Ehe mit Elsa Mäkiniemi, die ihren Namen nach der Heirat in Elissa änderte, verheiratet. Seine beiden Ehefrauen – Aino Aalto war ebenfalls Architektin – arbeiteten ebenfalls im gemeinsamen

Gebäude, das bereits zeitgenössisch als „Puzzlespiel“ interpretiert wurde – feierlich eröffnet.[19] Bei der Einweihung beschrieb Alvar Aalto den Bau als „Gegengewicht gegen die Lebensmonotonie“, der den „Mitbürgern das Leben bereichern“ solle.[20] Im eigens an „alle Haushaltungen“ Wolfsburgs versandten Flyer „Kulturzentrum Wolfsburg. Ein Haus für unsere Bürger, um sich zu begegnen, um sich zu betätigen“ wurde der Neubau zusätzlich der Stadtgesellschaft vorgestellt.[21] Darin hieß es, dass gerade die architektonische Ausführung als Anziehungspunkt fungieren solle, als „zusätzlicher Anlaß“, um die Einrichtungen des Hauses zu nutzen:

> „In den Hörsälen und Clubräumen, in den Werkstätten und Freizeiträumen und in der Freihandbücherei kann man sich mit frohen und aufgeschlossenen Menschen treffen. Interessierte können ihren Neigungen nachgehen. Weiterstrebende können gefördert werden. So wird das Kulturzentrum zu einer Stätte für alle, die sich außerhalb ihrer beruflichen Arbeit ideell weiterbilden oder schöpferisch betätigen wollen.“

Hierfür bot die Kommune im Monat nach der Eröffnung zweimal wöchentlich Führungen an – um 10:30 Uhr „vorwiegend für Schichtarbeiter“ und um 18 Uhr für „allgemeine Besucher“.[22] Denn das Haus solle eben kein „Musentempel“ sein, so Oberstadtdirektor Wolfgang Hesse, sondern vielmehr zeigen, „daß in dieser Stadt der Versuch gemacht wurde, aus der Situation der Traditionslosigkeit heraus etwas Neues zu gestalten“.[23] In Hesses Aussage findet sich eine erste Begründung

Architekturbüro an den Entwürfen, während lange Zeit allein Alvar Aalto öffentliche Ehrungen erlangte und als alleinverantwortlich rezipiert wurde. Hier findet sich einmal mehr ein Beleg für die patriarchalen Strukturen der 1950er und 1960er Jahre. Siehe dazu beispielsweise die Ausstellung im MAXXI (Rom) im Januar 2024 „AALTO – Aino Alvar Elissa. La dimensione umana del progetto“, Hinweis auf die Ausstellung online abrufbar unter: <https://www.maxxi.art/en/events/aalto-aino-alvar-elissa-la-dimensione-umana-del-progetto/> (30.6.2025).

19 Allerlei von Aalto, in: Der Spiegel 42 (1962), 16.10.1962, online abrufbar unter: <https://www.spiegel.de/kultur/allerlei-von-aalto-a-22536087-0002-0001-0000-000045123843> (30.6.2025).

20 Abschriften der Reden und Protokolle der Einweihung des Kulturzentrums, in: Stadtarchiv Wolfsburg (StA WOB), B.1.2, Nr. 19081.

21 Zur Postsendung siehe Kulturausschuss, Sitzung vom 4. Juni 1962, in: StA WOB, B.1.1, Nr. 488. Der Flyer ist überliefert in: StA WOB, B.1.2, Nr. 19081.

22 Führungen im Kulturzentrum, Schreiben vom 5. Oktober 1962, in: StA WOB, B.1.2, Nr. 11695.

23 Abschriften der Reden und Protokolle der Einweihung des Kulturzentrums, in: StA WOB, B.1.2, Nr. 19081.

für die frühe und – folgt man den von der Forschung identifizierten kulturpolitischen Phasen – wegweisende Programmatik einer „Kultur für alle", die ansonsten erst in den 1970er Jahren vorherrschend gewesen sei.[24] Der Verwaltungschef postulierte hier offenkundig eine selbstbehauptete Traditions- wie Geschichtslosigkeit der Stadt, etablierte das Narrativ der Neuerfindung und imaginierte Wolfsburg als eine Art weiße Leinwand, als einen kreativen Ermöglichungsraum des Innovativen. Diese Strategie der städtischen Selbstdarstellung verfolgten im Übrigen auch die städtischen Kommunalpolitikerinnen und -politiker im Kontext der Gelsenkirchener Theatereröffnung: Nicht zufällig betonte die Kulturausschussvorsitzende Elisabeth Nettebeck, die „junge Stadt" habe „keine Tradition zu hüten", stünde sie doch im Vergleich zu den Nachbarstädten noch in der „Gnade des Anfangs".[25] Offenbar fungierte jeweils in beiden Städten die sich selbst zugeschriebene ‚Traditionslosigkeit' als primärer Motor einer Kulturpolitik, die vor allem den Arbeiter und die Arbeiterin als Adressat beziehungsweise Adressatin fokussierte.

Dieser erste Blick auf die beiden Kultur-Neubauten und vor allem auf die zeitgenössisch mit ihnen verknüpften Narrative und Intentionen – zumeist gespeist aus Quellen städtischer Selbstdarstellung – scheint den Befund einer erstaunlich frühen, integrativen Kulturpolitik im Sinne einer kulturellen Demokratie und einem ‚Bürgerrecht' Kultur in den beiden Industriestädten zunächst zu bestätigen. Nachfolgend soll allerdings über jeweilige Tiefenbohrungen nicht nur den Kontexten der Neubauten, sondern auch der kulturellen Praxis nach ihrer Inbetriebnahme nachgespürt werden, um den behaupteten kulturpolitischen Pioniergeist auf den Prüfstand zu stellen. Zuvor lohnt allerdings ein kurzer Blick auf die Potenziale stadthistorischer Perspektiven vergleichsweise ‚junger' Industriestädte „jenseits der Metropolen".[26]

Zwar sind Gelsenkirchen wie Wolfsburg fast völlig voraussetzungslos, aber in unterschiedlichen Zeitschichten der Industrialisierung entstanden: Gelsenkirchen wurde in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zur Industriestadt, breitete sich mit der Nordwanderung des Kohleabbaus aus und hatte somit lange Zeit kein

24 Siehe Hermand, Kultur im Wiederaufbau (wie Anm. 8), S. 471–482.

25 Festschrift zur Eröffnung des neuen Gelsenkirchener Theaters (wie Anm. 16).

26 So ein vom LWL benannter Workshop des Jahres 2022, bei dem „Stadtgeschichte(n) von Mittelstädten und (kleineren) Großstädten 1945 bis heute" fokussiert wurden. Siehe Pia Kleine, Tagungsbericht: Jenseits der Metropolen. Stadtgeschichte(n) von Mittelstädten und (kleineren) Großstädten 1945 bis heute, in: H-Soz-Kult, 23.11.2022; <https://www.hsozkult.de/conferencereport/id/fdkn-131310> (30.6.2025).

wirkliches Zentrum.[27] Wolfsburg wiederum, 1938 als „Stadt des KdF-Wagens bei Fallersleben" auf dem Gebiet der beiden Landgemeinden Heßlingen und Rothehof-Rothenfelde als nationalsozialistische Musterkommune gegründet, blieb faktisch bis in die späten 1950er Jahre hinein noch Barackenstadt.[28] Folgerichtig unterscheiden sich die urbanen Räume in ihren Strukturbedingungen sowie der Art ihrer Stadtwerdung substanziell. So blickte Gelsenkirchen in den 1950er Jahren bereits auf eine 50-jährige Geschichte als Großstadt zurück, während städtische Strukturen in der Mittelstadt Wolfsburg zu diesem Zeitpunkt erst rudimentär vorhanden oder in der Entstehung begriffen waren.

Demgegenüber lassen sich dennoch einige Gemeinsamkeiten identifizieren: Beide Städte nehmen jeweils die Zuschreibung ‚junge Stadt' für sich in Anspruch, sind Orte der Zuwanderung und zentrale Akteure des sogenannten ‚Wirtschaftswunders' – was wiederum finanzielle Spielräume eröffnete. Zugleich waren die „Schattenorte" mehr als andere urbane Räume von der NS-Ideologie durchdrungen,[29] was sich wiederum auf die Kulturpolitik in den 1950er und 1960er Jahren auswirkte.[30] Denn das absichtsvoll etablierte Narrativ der ‚geschichtslosen' Stadt speiste sich zuvorderst aus einem Emanzipationsbestreben gegenüber der eigenen nationalsozialistischen Vergangenheit – bei gleichzeitigem Beschweigen ebenjener. Weiterhin spielten die dominanten lokalen Industrien als Kulturförderer eine nicht zu unterschätzende Rolle, beispielsweise über finanzielle Zuwendungen

27 Siehe dazu Martin Weyer-von Schoultz, Stadt und Gesundheit im Ruhrgebiet, 1850–1929: Verstädterung und kommunale Gesundheitspolitik dargestellt am Beispiel der jungen Industriestadt Gelsenkirchen, Essen 1994, S. 52.

28 Dazu Marie-Luise Recker, Die Großstadt als Wohn- und Lebensbereich im Nationalsozialismus. Zur Gründung der „Stadt des KdF-Wagens", Frankfurt a. M./New York 1981, und Günter Riederer, Die Barackenstadt: Wolfsburg und seine Lager nach 1945, in: Deutschland Archiv (2013), S. 107–118.

29 Martin Sabrow, Schattenorte. Von der andauernden Gegenwart unrühmlicher Vergangenheit, in: ders./Stefanie Eisenhuth (Hg.), Schattenorte. Stadtimages und Vergangenheitslasten, Göttingen 2017, S. 7–23, hier S. 7.

30 Gelsenkirchen sollte nach den Vorstellungen des Gauleiters Westfalen-Nord, Alfred Meyer, zur „Vorzeigearbeiterstadt" transformiert werden, während Wolfsburg als „Stadt des Kdf-Wagens bei Fallersleben" im Jahr 1938 als nationalsozialistische „Mustersiedlung" entworfen wurde. Siehe jeweils Daniel Schmidt, Das Ausstellungsnarrativ „Volksgemeinschaft" in der Dokumentationsstätte „Gelsenkirchen im Nationalsozialismus", in: Detlef Schmiechen-Ackermann/Marlis Buchholz/Bianca Roitsch/Christiane Schröder (Hg.), Der Ort der ‚Volksgemeinschaft' in der deutschen Gesellschaftsgeschichte, Paderborn 2018, S. 439–458, und Marcel Glaser/Manfred Grieger, Die „Stadt des KdF-Wagens bei Fallersleben". Ein Musterraum der nationalsozialistischen Volksgemeinschaft?, in: Winfried Süß/Malte Thießen (Hg.), Städte im Nationalsozialismus. Urbane Räume und soziale Ordnungen, Göttingen 2017, S. 127–150.

oder die Ausgestaltung von Neubauten: So steuerte VW ein Drittel der Bausumme zum Wolfsburger Kulturzentrum bei, indes die prominent eingesetzten Materialien Glas und Stahl des Gelsenkirchener Theaters unmittelbar auf lokale Schlüsselindustrien rekurrierten.[31] Während die großen Wirtschaftszweige den Status vermeintlicher ‚Arbeiterstädte' manifestierten, bestimmten sie bisweilen über Zuschreibungen wie „Stadt der tausend Feuer" (Gelsenkirchen) oder „Autostadt" (Wolfsburg) die Außenwirkung der Kommunen.[32] Die im Zeitkontext als „modern" eingeordneten Kulturneubauten ließen sich auch als Gegengewicht zu diesen monothematischen Erzählungen interpretieren.[33]

Zudem fügten sie sich in regionale Städtekonkurrenzen ein: Die traditionsreichen Städte der unmittelbaren Umgebung wie Braunschweig und Hannover für Wolfsburg oder Dortmund und Essen für Gelsenkirchen beförderten Ambitionen, eigene und ‚neue' kulturelle Anziehungspunkte zu schaffen. Schließlich lässt sich für die jungen Industriestädte eine beschleunigte, dabei aber oftmals ebenfalls defizitäre Stadtwerdung identifizieren. Dieser Zeitraffer sorgte nicht selten für rasante Prozesse, aus denen sowohl kulturelle Leerstellen als auch experimentierfreudige Ermöglichungsräume resultierten. Insbesondere die Ambivalenz der urbanen Räume deutet auf eine „Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen" und das „Nebeneinander von Traditionalität und Modernisierung" hin.[34] Dabei beschränken sich die hier angeführten Punkte keineswegs auf die besprochenen Beispiele – Untersuchungen zu anderen Industriestädten wie beispielsweise Gütersloh, Leverkusen oder Wilhelmshaven weisen in unterschiedlichen Facetten und mit jeweils eigenen Besonderheiten in eine ganz ähnliche Richtung.[35]

31 Von der geplanten Bausumme von rund 6 Millionen DM übernahm Volkswagen 2 Millionen, siehe: Ein Bau für rund sechs Mill. DM, in: Wolfsburger Nachrichten, 31.8.1962. Zu den verwendeten Baustoffen siehe: Bildende Kunst im Stadttheater. Wettbewerb mit gutem Resultat, in: Ruhr-Nachrichten, 7.12.1957.

32 Siehe beispielsweise als Stadtmarketingbeispiel den Gelsenkirchener Stadtfilm des Jahres 1950 „Stadt der tausend Feuer" und den journalistischen Beitrag Ein Besuch in der Autostadt: Keine Tradition, aber Tempo wie in Amerika. In Wolfsburg ist alles modern – Magnet und Herz ist das Volkswagenwerk – Ganze Stadtviertel werden aus dem Boden gestampft, in: DeWeZet (Deister- und Westerzeitung), 27.11.1954.

33 So zum Kulturzentrum hier: Wolf Schneider, Die Kunst, eine Stadt zu werden, in: Süddeutsche Zeitung, 7.9.1962. Der renommierte französische Kunstkritiker Pierre Restany erkannte im Gelsenkirchener Stadttheater ein „Beispiel für Modernität", zit. n. Thilo Hilpert, Century of modernity. Architektur und Städtebau. Essays und Texte, Wiesbaden 2015, S. 265.

34 Edgar Wolfrum, Die geglückte Demokratie. Geschichte der Bundesrepublik Deutschland von ihren Anfängen bis zur Gegenwart, Bonn 2007, S. 154.

35 Siehe jeweils Christoph Lorke (Hg.), Gütersloh – Geschichte einer Stadt (1945–2025), Bielefeld 2025; Yasmin Dagili, Zwischen Konkurrenz und Kooperation in der Kunst-

3. „Moderne Monumentalität" – Kontexte des Gelsenkirchener Theaterneubaus

Um nun die Ausrichtung der kommunalen Kulturpolitik auf den nicht näher definierten Arbeiter, die Arbeiterin, nachzuvollziehen, lohnt die Betrachtung der Hintergründe zum Gelsenkirchener Theaterneubau und zum Wolfsburger Kulturzentrum. An der Emscher ist zu Beginn der Stadttheaterplanungen keine dezidierte kulturpolitische Programmatik überliefert, vielmehr schienen Standortfragen und die architektonische Ausführung virulent. Nachdem das erste städtische Theater – ein im Jahr 1935 von den Nationalsozialisten etabliertes „Volkstheater" in der umgebauten Stadthalle – bei einem Bombenangriff zerstört worden war, sollte der Neubau auf einer zentralen Freifläche in Sichtweite zum Rathaus, dem Hans-Sachs-Haus, entstehen.[36] Hierfür wurde 1954 eigens ein Architekturwettbewerb ausgelobt, um eine Lösung zu finden, die „den heute gegebenen wirtschaftl[ichen], theatertechnischen und baugestalterischen Gesichtspunkten und der vorhandenen städtebaulichen Situation in bester Weise gerecht wird".[37] Gewünscht war darüber hinaus ein eher klassisch gehaltenes „Einrangtheater", das eine städtebauliche Beziehung zum nahen Hans-Sachs-Haus herstellen sollte. Auch wenn sich die Ausschreibung explizit an alle in Gelsenkirchen ansässigen Architekten sowie wenige, explizit eingeladene externe Baumeister richtete, reichte doch eine Vielzahl auswärtiger Bewerber ihre Entwürfe ein.[38] Zu ihnen gehörte auch der spätere Wettbewerbsgewinner,

landschaft der Nachkriegszeit: Der Leverkusener Kunstverein im Schatten des Museum Schloss Morsbroich (1954–1988), in: Alexander Kraus/Christoph Lorke (Hg.), Zeitgenössische Kunst fördern und vermitteln. Neugründungen von Kunstvereinen in der Bundesrepublik nach 1945/49, Hannover 2022, S. 17–50, und Jörn Eiben, Industriestädte und ihre Krisen. Wilhelmshaven und Wolfsburg in den 1970er und 1980er Jahren, Göttingen 2019.

36 Zur NS-Gründung siehe Christoph Schmidt, Nationalsozialistische Kulturpolitik im Gau Westfalen-Nord. Regionale Strukturen und lokale Milieus (1933–1945), Paderborn 2006, S. 124–165; der Standortentscheid findet sich hier: Theaterausschuss, Sitzung vom 18. Juli 1951, in: StAGe, Pr 1022.

37 Hier und im Folgenden: Wettbewerb zur Erlangung von Entwürfen für die Errichtung eines Stadttheaters in Gelsenkirchen, in: StAGe, GE 14–113 Der teilnahmebeschränkte Wettbewerb, der möglichst in der ersten Entscheidungsrunde zu einem Ergebnis kommen sollte, war das häufigste Mittel der Auftragsvergabe für Theaterbauten der Nachkriegszeit. Beim eher ungewöhnlichen Gelsenkirchener (teil-)offenen Wettbewerb sollten extra eingeladene Fachleute wiederum das Renommee des jeweiligen Projektes steigern. Siehe Frank Schmitz, Spiel-Räume der Demokratie. Theaterbau in der Bundesrepublik Deutschland 1949–1975, Berlin 2021, S. 65–68 u. S. 76 f.

38 Explizit eingeladen waren unter anderem Wilhelm Ripphahn aus Köln, der sich über die bauliche Neustrukturierung der Domstadt ausgezeichnet hatte, oder aber der für

ein Architektenteam aus Münster um Harald Deilmann, Max von Hausen, Ortwin Rave und Werner Ruhnau. Sie hatten einen weißen Kubus mit Glasfronten an jeder Seite entworfen,[39] der auf einem kleineren Podest platziert ist, wodurch das Gebäude zu schweben scheint, indes sich der transparent gehaltene Umbau gegenüber der Umgebung hin öffnet. Der Haupteingang befindet sich unterdessen in einem weiteren flachen weißen Quader, der ebenfalls an der Westfront verglast ist und sich an das dunkle Podest anschließt. So wirkt es, als ob Besucherinnen und Besucher das ‚gleitende' Gebäude ‚von unten' entdecken könnten.

Das Preisgericht zeigte sich begeistert von dem „festlichen Haus für eine Industriestadt im Ruhrgebiet", das „mit klaren und wahrhaftigen Mitteln eine moderne Monumentalität" erreiche.[40] Allerdings entsprach der Entwurf kaum dem eigentlich gewünschten, klassischen Theaterbau, er überzeugte offenkundig über sein tatsächlich innovatives Konzept: In der Tradition des Neuen Bauens der 1920er Jahre entworfen, verbinden sich in dem Gebäude Industrieproduktion, konstruktive Technik und progressives Design zu einem „Signet für Modernität und Weltoffenheit, für Zukunftsgewandtheit und Optimismus".[41] Die architektonische Ausführung sollte bewusst integrativ funktionieren, wandte sich das Gebäude doch äußerlich mit seiner großen, geöffneten Fensterfront zur Stadt und bildete zugleich innerlich einen soziokulturellen Knotenpunkt, der sich an die Bewohnerinnen und Bewohner Gelsenkirchens richtete. Die eigentliche „Theater für alle"-Konzeption erwuchs folglich vor allem aus der externen Einreichung, sollten doch dem federführenden Architekten Ruhnau zufolge die Zuschauerinnen und Zuschauer über die Glasverkleidung in den Pausen „selbst zu Darstellern für die Zuschauer auf dem Platz werden":[42] „Dem Abgeschlossensein einer exklu-

seine Wiederaufbauten deutscher Theater bekannte Hamburger Architekt Werner Kallmorgen. Neben der Gewinnerarbeit aus Münster wurden mit Gerhard Graubner (Hannover), Wilhelm Seidensticker (Essen), Jack Martin Michel (Frankfurt) und Fritz Bornemann (Berlin) ausschließlich externe, zuvor nicht eingeladene Architekten prämiert.

39 Hier und im Folgenden: Modell des Entwurfs des Architektenteams aus Münster, in: StAGe, FS V 022086.

40 Sitzungen des Preisgerichts im „Wettbewerb zur Erlangung von Entwürfen für die Errichtung eines Stadttheaters in Gelsenkirchen" vom 14. und 15. September 1954, in: StAGe, GE 14–113.Das Preisgericht setzte sich aus fünf externen Fachpreisrichtern und vier lokalen Laienpreisrichtern zusammen.

41 Claudia Blümle/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, S. 9–37, hier S. 29 f.

42 Festschrift zur Eröffnung des neuen Gelsenkirchener Theaters (wie Anm. 16).

siven Gesellschaft von einst steht hier die Offenheit gegenüber für jeden, der gewillt ist, an der Kunst am geistigen Leben teilzunehmen." Das Theater sollte nichts weniger als ein Gradmesser für gesellschaftliche Partizipation sein, als Element einer Demokratisierung dienen. Retrospektiv betonte Ruhnau die subversive Ambition des Konzepts:

> „Wir träumten davon, dass – ausgehend von der Kreativität der Darsteller auf der Bühne – die Besucher auf den umlaufenden Treppen und im Foyer zu Akteuren für die Bürger draußen werden, die nun, schöpferisch ermutigt, die Gestaltung ihrer Stadt selbst in die Hand nehmen: ‚Le dépassement de la problematique de l'art', ‚Den Wandaktien-Kunsthandel abschaffen', ‚Alle Bürger sind Künstler' – so tönte es zehn Jahre vor den 68ern und vor Beuys aus unserer Theaterbauhütte."[43]

Dass sich die gewünschte Utopie „zehn Jahre vor Beuys" jedoch nicht ohne Weiteres erfüllen würde, zeigte sich bereits bei der Grundsteinlegung. Am 22. Juni 1956 wurde vor „Tausenden von Zuschauern" der symbolische Baubeginn vollzogen.[44] In der begleitenden Urkunde werden sowohl Bezüge zur Vergangenheit, Gegenwart als auch Zukunft der Stadt erkennbar:

> „Im letzten Jahr des zweiten Weltkriegs, am 6. November 1944, fiel die Gelsenkirchener Stadthalle, die als Haus des Gelsenkirchener Stadttheaters diente, den Bomben zum Opfer. […] Nach sorgfältiger Prüfung verschiedener Entwürfe wurden am 24. Januar 1955 die Architekten Dipl.-Ing. Deilmann, von Hausen, Rave und Ruhnau aus Münster beauftragt, dieses Haus zu bauen, dessen Grundstein heute gelegt wird. Dieser stolze Neubau möge der schwer schaffenden Bevölkerung der Industriestadt Gelsenkirchen eine Stätte der Begegnung sein! Als Bauwerk möge das neue Haus ein Zeichen unbeugsamen Lebens- und Kulturwillens der Stadt sein!"[45]

43 So Ruhnau bei seiner Rede zum 55. Jahrestag der Stadttheatereinweihung im Dezember 2014, zit. n. Benedikt Kraft, Geldstrafen, Schuheputzen und eine Architektur aus Luft. Zum Tode des Architekten, Künstlers und Visionärs Werner Ruhnau, in: Deutsche Bauzeitschrift online, 22.1.2018; <https://www.dbz.de/news/dbz_Geldstrafen_Schuheputzen_und_eine_Architektur_aus_Luft_Zum_Tode_des-2299601.html> (30.6.2025).

44 Hier und im Folgenden: Grundsteinlegung zum neuen Theater. Ein Wendepunkt im Gelsenkirchener Kulturleben, in: Gelsenkirchener Blätter 13 (1956), S. 1 f., hier S. 1.

45 Ebd.



Abb. 1: Frontale Aufnahme des Stadttheaters Gelsenkirchen vom 15. Dezember 1959 (StAGe, FS I 12699, Foto: Ernst Knorr)

Obwohl das hier angesprochene Theater in der ehemaligen Stadthalle ein eindeutig nationalsozialistisches Kulturprojekt darstellte, wird eine Kontinuitätslinie hergestellt und somit an die Theatertradition Gelsenkirchens angeknüpft – ein deutlicher Kontrast zur „Gnade des Anfangs", die bei der Eröffnung drei Jahre später bemüht wurde.[46] Demgegenüber wird in der Urkunde ebenso auf die Gegenwart, genauer auf den Prozess der demokratischen Entscheidungsfindung, Bezug genommen und das Bauwerk folglich im System der sieben Jahre jungen Bundesrepublik verortet. Des Weiteren werden die Gelsenkirchenerinnen und Gelsenkirchener, die „schaffende Bevölkerung", als Adressatinnen und Adressaten des kulturellen Mittelpunkts angesprochen. In diesem Kontext erscheint der eigens von Stadtrat Gerhard Kill verfasste „Vorspruch" zur Grundsteinlegung bemerkenswert, in dem mit Bezügen zur antiken Theatermuse („Thaliens Haus" – zugleich ein Goethe-Zitat) und zum ‚Urvater' der attischen Tragödie („Thespis' Stätte") eindeutig ein hochkultureller, elitärer Referenzrahmen geschaffen wur-

46 Festschrift zur Eröffnung des neuen Gelsenkirchener Theaters (wie Anm. 16).

de.[47] Dies deutet bereits an, dass die progressive architektonische Ausführung des Stadttheaters nicht zwangsläufig gleichbedeutend mit einem integrativen Theater sein musste.

Als Zwischenfazit lässt sich konstatieren, dass die dem Gebäude zugeschriebene Programmatik, die der Neuen Kulturpolitik der 1970er Jahre vorzugreifen scheint, keinem ausgefeilten kulturpolitischen Plan folgte, sondern beinahe zufällig den Weg nach Gelsenkirchen fand. Allerdings erkannten die Verantwortlichen hier eine Gelegenheit zur Distinktion, die sie ohne Umschweife ergriffen. Die Eröffnungsreden von 1959 weisen dann darauf hin, dass sie nach Fertigstellung auch Ruhnaus programmatische Vorstellungen in Teilen übernahmen – ob sich diese allerdings einlösen sollten, wird in einem zweiten Schritt überprüft. Zunächst lohnt die Betrachtung der Vorgeschichte zum Wolfsburger Kulturzentrum.

4. Integratives Bauen in Wolfsburg – Aaltos Kulturzentrum

Anders als in Gelsenkirchen folgten die kulturpolitischen Entscheiderinnen und Entscheider seit dem Ende der 1950er einem Kulturentwicklungsplan. Dieser war von Oberbürgermeister Uwe-Jens Nissen und Oberstadtdirektor Wolfgang Hesse konzipiert worden, um nach der Fertigstellung des Rathauses im Jahr 1958 eine „kulturelle Entwicklungsphase" einzuleiten.[48] Hierzu sollte zuerst der Kunstpreis „junge stadt sieht junge kunst" aus der Taufe gehoben werden, um „der Bevölkerung […] ein echtes Gegengewicht zu ihrer überwiegend technischen Berufsaufgabe zu geben, um zugleich kulturellen Sonderleistungen des Volkswagenwerkes etwas Ebenbürtiges als Ergänzung an die Seite zu stellen". Hier finden sich bereits erste Ansätze eines „Bürgerrechts Kultur", während der Preis vor allem junge Künstlerinnen und Künstler mit Positionen der Gegenwartskunst adressierte. Parallel zu diesen kunstpolitischen Ambitionen wurden – ebenfalls als Projekt der

47 Die Phrase „Thaliens Haus", folglich die Bühne der griechischen Muse der komödiantischen Dichtkunst, ist Teil von Goethes Gedicht „Auf Miedings Tod" (1782), indes „Thespis' Stätte" auf das Theater des griechischen Tragödiendichters Thespis (6. Jahrhundert vor Christus) Bezug nimmt. Johann Wolfgang von Goethe, Poetische Werke: Gedichte und Singspiele, Berliner Ausgabe, bearb. v. Regine Otto, Bd. 2, Berlin 1960, S. 75–82; Bernhard Zimmermann, Die attische Tragödie, in: ders. (Hg.), Handbuch der griechischen Literatur der Antike, Bd. 1: Die Literatur der archaischen und klassischen Zeit, München 2011, S. 484–610, hier S. 555–557.

48 Hier und im Folgenden: Vermerk: Möglichkeiten der Kulturförderung in Wolfsburg vom 30. Dezember 1957, in: StA WOB, B.1.2, Nr. 6120.

neuen Kulturentwicklung – Pläne für einen Kulturzentrumsneubau vorangetrieben.

So hatte der Stadtrat im Rahmen eines Sonderbauprogramms am 14. November 1957 beschlossen, ein Kulturzentrum zu errichten, was nur wenige Wochen später im Schul- und Kulturausschuss im Dezember 1957 konkretisiert werden sollte: „[N]ach der Förderung des Wohnungsbaus", so Oberstadtdirektor Wolfgang Hesse, solle nun auch etwas „auf kulturellem Gebiete" getan werden, nämlich die „Errichtung eines Kulturzentrums an der Südseite des Marktplatzes".[49] Ebendort solle nicht nur die Stadtbücherei, sondern auch die Volkshochschule als „Haus der offenen Tür für die Jugend" untergebracht werden. Im Gegensatz zum Gelsenkirchener Theaterneubau wurde kein langwieriger, (teil-)offener Wettbewerbsprozess angestoßen, vielmehr wurden lediglich zwei Architekten um einen Vorentwurf gebeten: Prof. Paul Baumgarten aus Berlin, der den Entscheiderinnen und Entscheidern bereits aus dem Wettbewerb um den Wolfsburger Rathausneubau bekannt war,[50] sowie Alvar Aalto aus Helsinki.[51] Mit dem Werk des letzteren waren die Stadtverantwortlichen von der Berliner Interbau vertraut: Auf der internationalen Bauausstellung des Jahres 1957, die unter dem Leitmotiv „Die Stadt von morgen" firmierte, wurden im Berliner Hansaviertel 36 realisierte Entwürfe der Öffentlichkeit präsentiert.[52] Ebendort hatte der finnische Architekt den blendend weißen Wohnkomplex „Haus 16" innovativ und multiperspektivisch gestaltet – das Gebäude fügte sich organisch in die Umgebung ein und wirkte je nach Blickwinkel mal wie ein gradliniger Zeilenbau, mal wie zwei unterschiedliche Punkthäuser.[53] Auch Vertreterinnen und Vertreter der Stadt Wolfsburg reisten

49 Hier und im Folgenden: Schul- und Kulturausschuss, Sitzung vom 3. Dezember 1957, in: StA WOB, B.1.1, Nr. 432.

50 Siehe Marcel Glaser/Alexander Kraus, Demokratisches Bauen aus totalitärem Geist? Das Wolfsburger Rathaus und sein Architekt Titus Taeschner (1905–1997), in: Das Archiv. Zeitung für Wolfsburger Stadtgeschichte 2 (2016), S. 1–4.

51 Hochbauamt, Vermerk zum Wettbewerb vom 17. Februar 1958, in: StA WOB, B.1.2, Nr. 7908.

52 Ausführlich zur Bauausstellung siehe: Sandra Wagner-Conzelmann, Die Interbau 1957 in Berlin. Stadt von heute – Stadt von morgen. Städtebau und Gesellschaftskritik der 50er Jahre, Petersberg 2007; zum Hansaviertel: dies. (Hg.), Das Hansaviertel in Berlin und die Potentiale der Moderne. Wissenschaft und Zeitzeugen im Gespräch, Berlin 2008.

53 Dazu: Das Etagenwohnhaus im „Haus 16" im Hansaviertel, online abrufbar unter: <https://visit.alvaraalto.fi/de/destinations/das-etagenwohnhaus-haus-16-im-hansaviertel/> (30.6.2025). Siehe auch Fabian Köster, Anziehungskraft des Uneindeutigen. Die Eröffnung von Alvar Aaltos Kulturzentrum in Wolfsburg, in: Das Archiv. Zeitung für Wolfsburger Stadtgeschichte 24 (August 2022), S. 1–8, hier S. 3.

nach West-Berlin, um sich von den Baukonzepten für ihre eigene Kommune inspirieren zu lassen.

Der teilnahmebeschränkte Wettbewerb, so der Architekturhistoriker Frank Schmitz, hatte zum einen den Vorteil einer zügigen Entscheidungsfindung und stellte zum anderen eine dezidiert politische Kontrolle über die Auftragsvergabe sicher.[54] Das gewählte Verfahren fügt sich in eine ‚Top-down'-Struktur der Wolfsburger Kulturpolitik ein, sollte doch auch der neue Kunstpreis die Bürgerinnen und Bürger im Sinne der Volksbildung zur Gegenwartskunst ‚erziehen'. Während die Überlieferung zur Entscheidungsfindung darauf hindeutet, dass der Wettbewerb eher pro forma ausgelobt und Aalto von Beginn an favorisiert worden war,[55] verrät ein Blick auf das Gewinnerkonzept des finnischen Architekten etwas über die integrative Intention des Bauwerks, das multiperspektivisch funktioniert: Der Haupteingang wartet mit aufgefächerten, vorspringenden Bauteilen auf, die im ersten Obergeschoss Hörsäle beherbergen. Daran schließt sich ein flacher, langgestreckter und gestützter Baukörper an, „aus dem das Rathaus gleichsam herauszuwachsen scheint".[56] Ebenerdig sind hier Ladengeschäfte, Verkehrsbüro und Kulturring untergebracht, darüber Klubräume. Von der anderen Seite betrachtet, verschwindet der Bau dagegen fast im städtischen Gesamtkontext, fügt sich in den Komplex der bestehenden Gebäude ein – die Rückseiten der Hörsäle wirken wie Treppen, die zu den angrenzenden Bauten aufsteigen. Hier befanden sich Milchbar, Jugendzentrum und Kinderbücherei, im Obergeschoss Werkräume. Im östlichen Teil war schließlich die große, zugleich verschachtelte Bücherei untergebracht. Im Innern herrschte Regellosigkeit – ein verwinkeltes Gebäude ohne Zentrum, das sich immer weiter auffächert. Ein „Spiegel"-Journalist fasste seinen Eindruck wie folgt zusammen: „Von außen erinnert es, je nach des Betrachters Standpunkt, an den Kajütenaufbau eines Rheindampfers, den Chorteil eines Gotteshauses, ein Mausoleum oder eine Tessiner Luxusvilla."[57]

Alvar Aaltos Konzept orientierte sich an einer organischen Architektur, dem harmonischen Verhältnis und Wechselspiel zwischen Bauwerk und Landschaft.[58]

54 Vgl. Schmitz, Spiel-Räume der Demokratie (wie Anm. 37), S. 65.

55 Siehe z. B. Sitzung des Ausschusses für Bauwesen und des Schul- und Kulturausschusses vom 26. Juni 1958, in: StA WOB, B.1.2, Nr. 7910.

56 Günther Kühne, Alvar Aalto baut in Deutschland, in: Bauwelt 41 (8. Oktober 1962), o. P., eingesehen in: StA WOB, Presseschau, B.1.2, Nr. 19082.

57 Allerlei von Aalto (wie Anm. 19).

58 Vgl. Paul Cattermole/Simon Forty, Aalto, Alvar, in: dies. (Hg.), Architekten! Von Aalto bis Zumthor, München 2013, S. 10. Zuerst im Kontext von Bauhaus und Nordischem Klassizismus verortet, gilt Aalto insbesondere in der Nachkriegszeit als ein Wegbereiter der Moderne.



Abb. 2: Das Kulturzentrum von Norden aus gesehen (Institut Heidersberger #921_8,Foto: Heinrich Heidersberger)

Jedes Gebäude wurde als ganzheitlicher Komplex entworfen, jedem Detail kam die gleiche Bedeutung wie der Grundstruktur zu.[59] Die Vorstellung einer baulichen Integration sollte sich ebenso auf die Besucherinnen und Besucher des neuen Kulturzentrums übertragen. ‚Humane' Häuser, die sich aus „Zellen und Gewebe" zusammensetzen würden und die gleichfalls als „Einheiten der Biologie" interpretiert wurden, sollten vor allem Schwellenängste abbauen und ein „Gegenwicht" zum Arbeitsalltag, zur „Lebensmonotonie" bilden.[60] Folglich kam auch in Wolfsburg, so scheint es, das Konzept einer „Kultur für Alle" über einen externen Impuls an den Mittellandkanal – allerdings wurde ebendieser eigens in die Stadt gelotst, fügte er sich doch passgenau in die neu eingeschlagene kulturpolitische Programmatik ein. Dieser Anspruch war laut selbstauferlegter Zielsetzung analog zur Gelsenkirchener Leitlinie ganz auf die nicht näher definierte arbeitende Bevölkerung ausgerichtet.

59 Vgl. Esa Laaksonen, Vorwort, in: ders./Aila Kolehmainen/Winfried Nerdinger (Hg.), In Sand gezeichnet. Entwürfe von Alvar Aalto, München 2008, S. 6–7.

60 Alvar Aalto, Rationalismus und Mensch (1935), zit. n. Louna Lahti, Alvar Aalto 1898–1976. Paradies für kleine Leute, Köln 2009, S. 11;Abschriften der Reden und Protokolle der Veranstaltung Kulturzentrumseröffnung, in: StA WOB, B.1.2, Nr. 19081.

5. Schlaglichter kultureller Praxis in Gelsenkirchen und Wolfsburg

Während das Wolfsburger Kulturzentrum im Sommer 1962 feierlich eingeweiht wurde, war das Gelsenkirchener Stadttheater bereits seit gut drei Jahren in Betrieb – und wurde dabei schnell zu einer Bürde: Bereits im ersten Jahr nach der Eröffnung waren stolze 4,2 Millionen DM notwendig, um den Betrieb aufrechterhalten zu können – bis 1965 steigerte sich die jährlich aufzubringende Summe auf knapp 5,2 Millionen DM.[61] Im Zuge der fortschreitenden Strukturkrise geriet das neue kommunale Aushängeschild somit zunehmend zu einer Belastung. Die finanzielle Schieflage des Drei-Sparten-Hauses ließ die Ambitionen einer „Fest- und Feierstätte für [die] gesamte Bevölkerung" Gelsenkirchens schnell in den Hintergrund rücken.[62] Nur ein Jahr nach der Eröffnung stellte das Kulturausschussmitglied Hubert Scharley, der wenige Jahre später zum Oberbürgermeister gewählt werden sollte, fest, dass „die Gelsenkirchener Bevölkerung aus verschiedenen", nicht weiter spezifizierten „Gründen nicht genug ansprechbar sei", weshalb „auswärtige Besuchergruppen" angeworben werden sollten. Die Kulturausschussvorsitzende Elisabeth Nettebeck sekundierte, die „Frage ‚leere Plätze oder auswärtige Besucher'" sei „in jedem Falle zu Gunsten der auswärtigen Besucher zu entscheiden".[63] Nach der festlichen Eröffnung war die Stadt nun mit der marktwirtschaftlichen Realität eines großen Theaters konfrontiert, der die kommunalpolitischen Verpflichtungen gegenüber der eigenen Bevölkerung untergeordnet wurden. Auch wenn einzelne Stimmen die „Auseinandersetzung mit modernen dramatischen Werken" forderten,[64] die möglicherweise mehr Gelsenkirchenerinnen und Gelsenkirchener ins Theater gelockt hätten, wurde das Programm des Intendanten Hans Hinrich doch Jahr für Jahr mit wenigen Änderungen abgesegnet.

So wurden im Großen Haus ausschließlich Klassiker angeboten. Aufgeteilt in die drei Sparten Schauspiel, Oper und Operette inszenierte Hinrich beispielsweise Alban Bergs „Wozzeck" (1960), Wagners „Parsifal" (1961) oder „Die Hochzeit des Figaro" von Mozart (1963). Insbesondere die Begeisterung des Intendanten für Richard Wagner schlug sich immer wieder im Programm nieder – zum fünfjäh-

61 Kulturausschuss, Sitzung vom 19. November 1960, in: StAGe, Pr 1026, und Kulturausschuss, Sitzung vom 18. März 1966, in: StAGe, Pr 1029.

62 Kulturdezernent Johannes Hoffmann in seiner Rede zur Eröffnung, Festschrift zur Eröffnung des neuen Gelsenkirchener Theaters (wie Anm. 16).

63 Kulturausschuss, Sitzung vom 19. November 1960, in: StAGe, Pr 1026.

64 Hier und im Folgenden: Kulturausschuss, Sitzung vom 18. April 1963, in: StAGe, Pr 1027.

rigen Bühnenjubiläum im Jahr 1964 wurde „Der fliegende Holländer" gezeigt.[65] Der Vorwurf, innerhalb des progressiven Baus ein tendenziell eher ‚rückständiges' Theater auf die Bühne zu bringen, speiste sich derweil auch aus den faktisch geringen Zuschauerzahlen, die wiederum die ständigen Zuschüsse der Stadt erforderlich machten. Dabei schien das Publikum im Ruhrgebiet vor allem den offensichtlichen Gegensatz aus progressivem Bau und konservativer Bespielung abzulehnen. Denn die „Dominanz der Klassikaufführungen" des Theaters der Intendantenregisseure in den 1950er Jahren setzte sich in der Ruhrgebietsstadt auch in den 1960er Jahren fort.[66] Zur Problemlösung wurden sodann mehr Operetten gefordert, um dem „Gelsenkirchener Publikum gerecht [zu] werden":[67] „Vielleicht solle man der leichten Muse doch ein wenig mehr Raum geben, als das bisher der Fall gewesen sei", so Elisabeth Nettebeck. Hinrich, der „Schnulzen-Operetten" ablehnte und sich Stücken „mit zotigen Witzen und ‚unguter Musik'" verweigerte, fügte sich widerwillig und nahm fortan zwei zusätzliche Operetten ins Jahresprogramm auf, variierte in diesem Punkt in den folgenden Jahren allerdings kaum: Leo Falls Libretto „Madame Pompadour" sollte zum Gelsenkirchener Dauerbrenner werden. Zugleich klingt in den Ausschussdiskussionen eine Unterschätzung des Gelsenkirchener Publikums an, dem eine Vorliebe für die ‚leichte' Unterhaltung zugeschrieben wurde, was der „Mentalität der Besucher der Städt[ischen] Bühnen" entspräche.[68]

Zwar wurde beispielsweise über Abonnement-Angebote, Gutschein-Systeme oder den „Theaterring der Jugend" versucht,[69] der selbst gesetzten „Theater für alle"-Intention gerecht zu werden, dieser Anspruch scheiterte jedoch bereits in den ersten Jahren nach Inbetriebnahme. Gründe hierfür finden sich erstens in einem internen Missmanagement, zweitens in der fortschreitenden Wirtschaftskrise und drittens in einer ‚Theaterkrise' in Nordrhein-Westfalen insgesamt, denn auch andere Häuser hatten „besondere Schwierigkeiten", wie einer Vorlage für den Kulturausschuss des Landtags Nordrhein-Westfalen zu entnehmen ist.[70]

65 Siehe jeweils die Kulturausschusssitzungen vom 14. Juni 1960, 9. Mai 1961, 11. Mai 1962 und 19. Mai 1964, in: StAGe, Pr 1026/1027.

66 Knut Hickethier, Das Theater der Bundesrepublik in den fünfziger Jahren, in: Werner Faulstich (Hg.), Die Kultur der fünfziger Jahre, München 2002, S. 35–51, hier S. 43.

67 Hier und im Folgenden: Kulturausschuss, Sitzung vom 19. November 1960, in: StAGe, Pr 1026, und Kulturausschuss, Sitzung vom 9. Mai 1961, in: StAGe, Pr 1027.

68 Kulturausschuss, Sitzung vom 28. Mai 1965, in: StAGe, Pr 1028.

69 Kulturausschuss, Sitzung vom 14. Juni 1960, in: StAGe, Pr 1026.

70 Finanzielle Situation der kommunalen Theater. Zur Vorlage an den Kulturausschuß des Landtags Nordrhein-Westfalen vom 22. Februar 1971, eingesehen hier: StAGe, GE 39–219.

Nachfolgend wurde eine Theatergemeinschaft mit Bochum initiiert, was dazu führte, dass die Gelsenkirchener Schauspielsparte aufgelöst wurde und das Haus die bis heute geläufige Bezeichnung *Musiktheater im Revier* einführte. Die Neue Kulturpolitik, die über einen externen Impuls an die Emscher kam, lässt sich folglich als kurzes Intermezzo der kulturpolitischen Programmatik einordnen – nichtsdestoweniger ist sie bereits Ende der 1950er Jahre in Ansätzen in Gelsenkirchen zu finden.

Gegenüber dem Missverhältnis zwischen Wunsch und Wirklichkeit im Ruhrgebiet zeigt ein Blick in die kulturelle Praxis des Kulturzentrums Wolfsburg dagegen, dass das Gebäude nicht nur zum akzeptierten kulturellen Mittelpunkt wurde, sondern ebenso vielfältig durch die Bürgerinnen und Bürger genutzt worden ist. So wurde in den ersten Wochen nach der Eröffnung ‚leichte' Unterhaltung wie das hannoverische Kabarett „Alte Leier", der Quizabend „Wer weiß mehr?" oder Musik im Jazzkeller angeboten.[71] Zugleich gab es zeitkritische Veranstaltungen, zum Beispiel den Vortrag „Die deutsche Literatur der Gegenwart" des Literaturhistorikers Walter Jens, die Filmvorführung des japanisch-französischen Filmdramas „Hiroshima – mon amour" (1959), in dem unter anderem der Atombombenabwurf thematisiert wird, oder eine Diskussion mit dem Soziologieprofessor Hans Paul Bahrdt über den „Strukturwandel der deutschen Gesellschaft durch die Industrialisierung". Dass eine weitere Veranstaltung ebenso „Intelligenz und Masse in der Sowjetunion" thematisierte, deutet die stete Relevanz der weltpolitischen Blockbildung in Ost und West an – insbesondere im ‚Zonenrandgebiet'. Auf den ersten Blick schien sich folglich Aaltos architektonisches Konzept der Arbitrarität auf die kulturpolitische Praxis ausgewirkt zu haben. Darüber hinaus sollte das Kulturzentrum ein Ort politischer Aushandlungsprozesse sein; dies bezeugen politische Veranstaltungen jeglicher Couleur: So tagten unter anderem die NPD, die DKP, die FDP, die Jusos, die CDU-Frauenvereinigung, die „Kampagne für Demokratie und Abrüstung" oder das der DDR nahestehende „Chile-Solidaritäts-Komitee" vor Ort.[72] Dies deutet einerseits auf das Neutralitätsprinzip des städtischen Kulturortes hin, offenbart andererseits aber auch die bisweilen widersprüchlichen politischen Aushandlungsprozesse der 1960er Jahre im Lokalen.[73]

71 Hier und im Folgenden: Veranstaltungsprogramm Kulturzentrum – Monat September 1962, in: StA WOB, B.1.2, Nr. 11695.

72 Siehe jeweils Veranstaltungen im Kulturzentrum, in: StA WOB, B.1.2, Nr. 9120.

73 Siehe Gernot Graeßner, Bildung zwischen Demokratie und Ökonomie. Das Kulturzentrum Alvar-Aaltos, in: Das Archiv. Zeitung für Wolfsburger Stadtgeschichte 24 (August 2022), S. 9–16, hier S. 10.

Des Weiteren war das Gebäude, das unterstreicht bereits der Aufbau, vor allem als Ort für die jungen Wolfsburgerinnen und Wolfsburger intendiert. Im Wolfsburger Jugendbrief wurde das Jugendfreizeitheim als das „modernste in der Bundesrepublik" gepriesen, das „hoffentlich alle Eure Wünsche erfüllen wird".[74] Auch im für die Jugend konzipierten Programm findet sich die Mischung aus Unterhaltung und (politischer) Bildung wieder:[75] Neben Freizeitangeboten wie Kabarett, Briefmarkentausch, Schach und „Mein Moped" sollte der Nachwuchs offenkundig über Lehrveranstaltungen wie „Richtig fotografieren", „Wir und die Kunst" oder „Junge Presse" gezielt und interessengeleitet gefördert werden. Auffällig erscheint hierbei insbesondere eine Einführung in die „Grundlagen der parlamentarischen Demokratie" sowie die Dienstagsveranstaltung des „Wolfsburger Jugendparlaments", mit dem Ziel, „ein ständiges Jugendparlament in unserer Stadt zu gründen". Dazu heißt es im Jugendbrief, es solle gezielt die „praktische Arbeit eines Parlaments" erprobt werden.[76] Es wäre zwar „vermessen", dass hier Staatsmänner ausgebildet würden, jedoch wolle die Initiative dazu beitragen, „aus jungen Wolfsburgern Staatsbürger werden zu lassen". Bereits am 13. September 1962 hielt das Jugendparlament seine erste Sitzung im Kulturzentrum ab und sollte bis 1968 bestehen; für weitere zwei Jahre sollte das „Jugendforum" nachfolgen.[77] Schließlich schien das Jugendangebot in der Stadtmitte tatsächlich demokratiefördernd zu funktionieren, beherbergte es doch mit dem Parlament eine bemerkenswerte Initiative im Kontext demokratischer Erziehung – und wurde dabei in einer Publikation der Bundeszentrale für politische Bildung des Jahres 1964 sogar als beispielhaft für den bundesrepublikanischen Raum hervorgehoben.[78] Demzufolge findet sich die kulturpolitische Programmatik einer kulturellen Demokratie sowie einem „Bürgerrecht Kultur" in Wolfsburg nicht nur in der kommunalen Zielsetzung wieder, sondern tatsächlich auch in der Praxis. Das „Prinzip Teilhabe" lässt sich gut zehn Jahre vor den richtungsweisenden „Wegen zur menschlichen Stadt" des Deutschen Städtetags 1973 in der Industriestadt Wolfsburg nachweisen.

74 Joachim Schöps, Liebe junge Wolfsburger!, in: Junge Stadt. Wolfsburger Jugendbrief 20 (1962), S. 1 f., hier S. 2.

75 Hier und im Folgenden: Programm der Stadtjugendpflege. Herbst 1962, in: ebd., S. 5–10.

76 Hier und im Folgenden: Das Wolfsburger Jugendparlament, in: ebd., S. 11–12, hier S. 11.

77 Siehe hierzu ausführlich Alexander Buerstedde, Aufbruch aus der Retorte? Der bundesrepublikanische Jugendparlamentarismus der ‚langen' 1960er Jahre zwischen Reform und Revolte, Göttingen 2019, S. 75–149.

78 Vgl. Bundeszentrale für politische Bildung, Keiner lebt für sich allein. Die Mitarbeit des Bürgers in der Gemeinde. Bonn o. J. [1964].

6. Ambivalente Pioniere der Neuen Kulturpolitik

Die hier untersuchten kulturpolitischen Projekte der Städte Gelsenkirchen und Wolfsburg spiegeln beide bewusst demokratische Setzungen wider, während zugleich jeweils das Anliegen, vor allem Kulturangebote für die arbeitende Bevölkerung zu schaffen, im Mittelpunkt stand. Insofern lassen sich die beiden Industriestädte tatsächlich als Pioniere der Neuen Kulturpolitik einordnen, auch wenn diese Zielsetzung zumindest in Gelsenkirchen kaum nachhaltig erschien. Die erfolgreiche Umsetzung in Wolfsburg erklärt sich sicherlich auch über die unterschiedliche Größe wie auch Vorgeschichte der beiden Städte. Im kleineren Wolfsburg war – beispielsweise über eine kulturpolitische ‚Top-down'-Praxis – der erarbeitete Kulturentwicklungsplan widerstandsfreier durchzusetzen.

Allerdings waren und sind die hier beispielhaft untersuchten Städte fortwährende Orte der Migration. Auf diese besondere Bevölkerungsstruktur reagierte auch die kommunale Kulturpolitik, allerdings zeitversetzt. Erst als sich beispielsweise die zugewanderten Personengruppen aus den Ostgebieten dauerhaft als Teile der Stadtgesellschaft etabliert hatten, wurden sie auch über Kulturangebote adressiert – beispielsweise die regelmäßig ausgerichteten Ostdeutschen Kulturtage in Gelsenkirchen oder die Förderung des Landsmannschaftswesens in Wolfsburg.[79] Zuvor hatten die jeweiligen Zuwanderungsgruppen häufig bereits ein eigenes Vereinswesen begründet, sich in Kulturfragen selbst organisiert – nicht unbedingt als Gegenkultur, sondern innerhalb in sich geschlossener Systeme.[80] Explizit adressiert wurden sie in den untersuchten kulturpolitischen Projekten allerdings nicht, auch wenn sie in großen Teilen zu der so oft benannten ‚arbeitenden Bevölkerung' zählten. Hierzu gehörten seit den 1960er Jahren auch migrierte Türkinnen und Türken in Gelsenkirchen oder Italienerinnen und Italiener in Wolfsburg, um nur die größten Einwanderungsgruppen zu nennen, die jeweils im Zuge der Anwerbeabkommen nach Deutschland kamen.[81] Die sogenannten „Gastarbeiter"

79 Siehe jeweils beispielhaft: Kulturausschuss, Sitzung vom 18. Juni 1956, in: StAGe, Pr 1025, und Schul- und Kulturausschuss, Sitzung vom 26. Mai 1959, in: StA WOB, B.1.1, Nr. 434.

80 Dazu Frank Wolff, Aus der „Zone" in die „Wirtschaftswunderstadt". Flüchtlingspolitik und gesamtdeutsches Denken in Wolfsburg, in: Alexander Kraus/Aleksandar Nedelkovski (Hg.), Mitgebracht. Eine Zuwanderungsgeschichte Wolfsburgs, Hannover 2020, S. 71–100, und Andreas Kossert, „Echte Söhne Preußens". Die polnischsprachigen Masuren in Westfalen und ihre Frömmigkeit, in: Westfälische Zeitschrift 155 (2005), S. 331–350.

81 Siehe Sabine Kittel/Mustafa Çentinkaya (Hg.), Celalettin Ağırbaş: Von Artvin nach Deutschland. Die Lebensgeschichte des ersten Türkischlehrers in Gelsenkirchen,

wurden von der kommunalen Kulturpolitik in den 1950er und 1960er Jahren allerdings schlicht nicht mitgedacht, auch, da mit einer Rückkehr in die jeweiligen Heimatländer gerechnet worden ist. Insofern entsprach die ambitionierte Idee einer „Kultur für alle“ nicht immer der Realität.

Essen 2021, S. 7–11; Alexander Kraus, Wegmarken italienischen Lebens, in: ders./Aleksandar Nedelkovski/Anita Placenti-Grau (Hg.), Percorsi di vita. Lebenswege nach Wolfsburg, Göttingen 2023, S. 170–203.