

**Professur für Architektur  
und Konstruktion** Annette **Gigon**  
ETH Zürich Mike **Guyer**

HIL E 15  
Stefan-Franscini Platz 5  
CH 8093 Zürich  
Tel +41 44 633 20 09

**HS 18**

# **THEATER**

**Assistierende:**

**Regula Zwicky**  
zwicky@arch.ethz.ch

**Moritz Holenstein**  
holenstein@arch.ethz.ch

**Kathrin Sindelar**  
sindelar@arch.ethz.ch

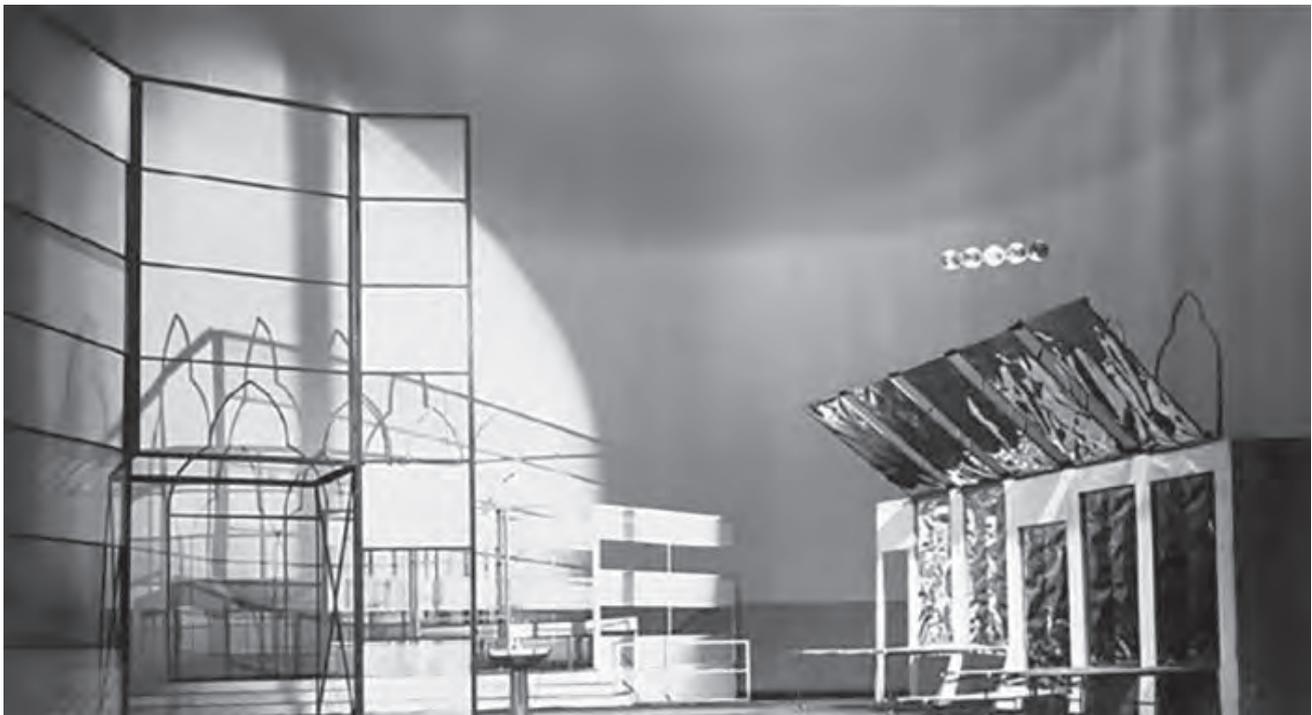
**Leitung HS 18:**

**Annette Gigon**  
gigon@arch.ethz.ch



# INHALT

05	<b>ZUM SEMESTER</b>
07	<b>SEMESTERAUFBAU</b>
08	<b>TERMINE</b>
09	<b>ANFORDERUNGEN</b>
11	<b>BAUPLÄTZE</b>
13	<b>Stadtplan der Stadt Zürich</b>
14	<b>Bauplatz Neumarkt</b>
16	<b>Bauplatz Brauerstrasse</b>
18	<b>Bauplatz Sihlquai</b>
21	<b>RAUMPROGRAMM</b>
23	<b>THEATERBAUTEN</b>
85	<b>THEATERUTOPIEN</b>
107	<b>TEXTE</b>
108	<b>Die gesprengte Skene, Stephan Trüby</b>
114	<b>Vom barocken theatrum mundi zum modernen Theater, Jochen Meyer</b>
126	<b>Die Suche nach der idealen Form des Auditoriums, Jochen Meyer</b>
144	<b>Das Totaltheater – ein Projekt von Walter Gropius und Erwin Piscator, Stefan Woll</b>
154	<b>Kunst als Verfahren, Viktor Šklovskij</b>
158	<b>Der Dramatiker Bertolt Brecht, Berthold Viertel</b>
162	<b>Das unmittelbare Theater, Peter Brook</b>
164	<b>Architektur der Transformation, Carsten Krohn</b>
170	<b>Das Theater als Experiment der Freiheit, Christoph Menke</b>
174	<b>Wo sind die Theatersessel, Rainer Hofmann</b>
182	<b>Stadttheater der Zukunft – Das Genter Manifest, Milo Rau</b>
184	<b>Die Aufführung ist ein Zwischenort, Eva Mackensen</b>
186	<b>Der technische Raum als Voraussetzung für den szenischen Raum, Walter Unruh</b>
205	<b>SUPPLEMENT</b>
206	<b>50 Jahre Theater Neumarkt, Rede von Stadtpräsidentin Corinne Mauch</b>
210	<b>Über das Marionettentheater, Heinrich von Kleist</b>
213	<b>GLOSSAR</b>
218	<b>BIBLIOGRAPHIE UND WEITERFÜHRENDE LITERATUR</b>



Laszlo Moholy-Nagy, Bühnenbild zu Hoffmanns Erzählungen, Bauhaus Dessau, 1929

# ZUM SEMESTER

## THEATER

### LEERRAUM, RAUMMASCHINE, BRETT, DIE DIE WELT BEDEUTEN

**Was macht ein Theatergebäude aus, was muss es leisten, ermöglichen, verhindern, fördern? Wie ist diese raumhaltige Schale beschaffen, die im Inneren maximalen Freiraum für das Schauspiel ermöglichen soll und gleichzeitig dessen Nähe zum Publikum? Und wie zeigt sich das Gebäude nach aussen, zur Strasse, zur Stadt?**

**Das Theater am Neumarkt in Zürich befindet sich in einem ehemaligen Zunfthaus. Seit seinen Anfängen in den 1960er Jahren schreibt es immer wieder Theatergeschichte. Es kämpft aber gleichzeitig auch mit den sehr beengten Platzverhältnissen. Ein neues, vergrössertes Theatergebäude mit mehr Flexibilität soll die heutigen, einschränkenden Räumlichkeiten ersetzen. Zusätzlich sollen im Neubau auch Lagerräume für die Bühnenbilder und Requisiten, sowie eine Werkstatt integriert werden und nach Möglichkeit auch noch 2-5 kleine Einzimmerwohnungen für Gastregisseure und Schauspieler Platz finden. Drei verschiedene Standorte in Zürich sollen entwerferisch untersucht werden.**

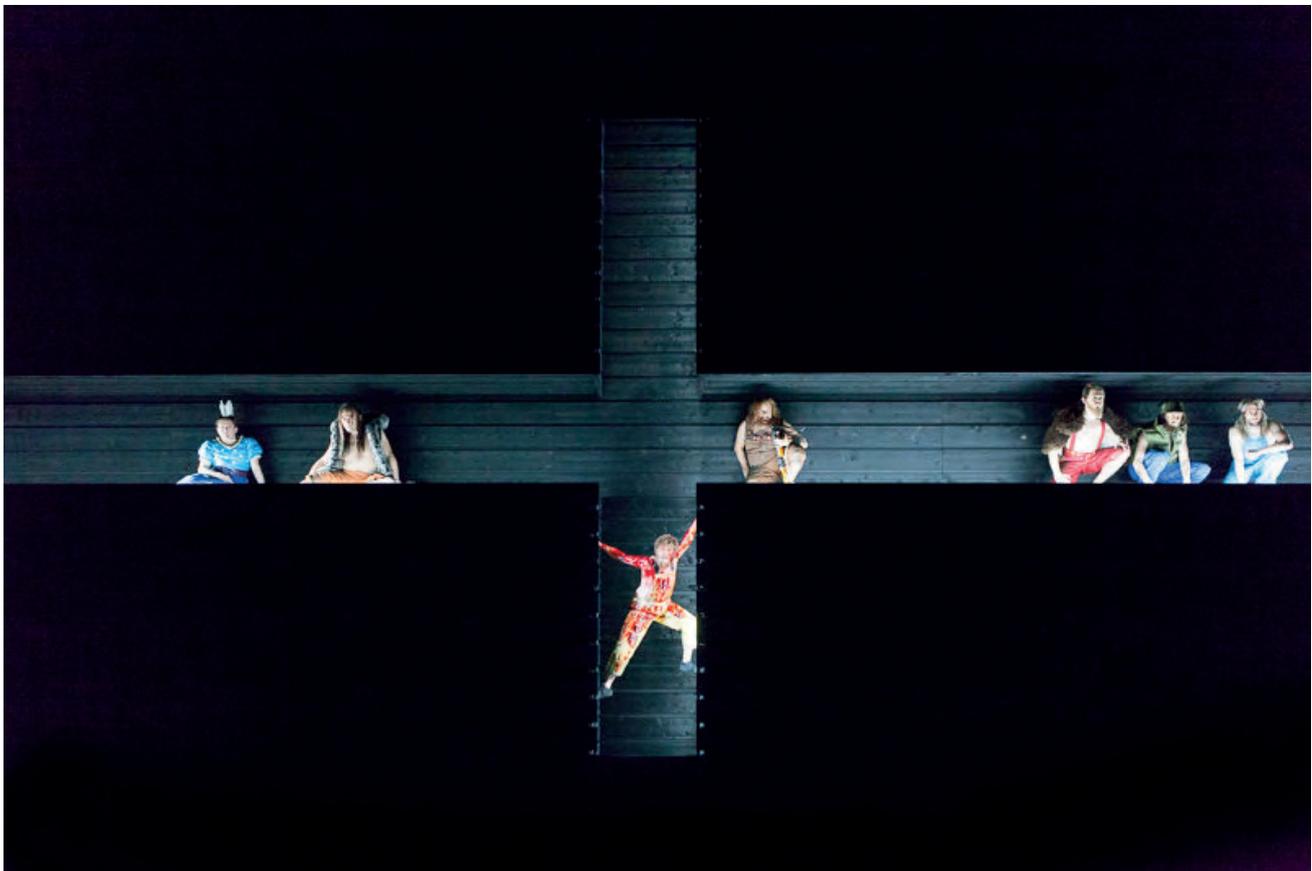
**Der Umfang der Entwurfsarbeit während des Semesters wird von der städtebaulichen Setzung des Neubaus über die räumliche Abfolge bis hin zur Materialisierung und Detaillierung reichen. Dem Theaterraum wird dabei grosse Bedeutung zugemessen, aber ebenso den dienenden Räumen, die zu ihm hinführen, ihn versorgen, ihn umgeben – es geht bei dieser Aufgabenstellung um das wechselnde Zusammenspiel dieser beiden Kategorien von Räumen. Der Theaterraum selbst soll nicht mehr in eine klassische Bühne und einen Zuschauerraum aufgeteilt sein, sondern ein einziges Raumgefäss bilden, das immer wieder neu bespielt werden kann, samt unterschiedlicher Anordnung der Zuschauerplätze. Auch die Option, die dienenden Räume teilweise für das Schauspiel zu nutzen, soll ermöglicht werden.**

**Anhand von Skizzen, Plänen, Arbeitsmodellen, und Modellfotos oder Renderings werden die Semesterentwürfe für ein neues „Theater N“ in Einzelarbeit erarbeitet und individuell begleitet und besprochen. Historische und zeitgenössische Theaterbauten, sowie relevante Texte zur Entwicklung des Theaters werden am Anfang des Semesters studiert und diskutiert.**

**Während des Kurses werden uns die Direktoren des Theaters Neumarkt Barbara Weber (vormalige Direktorin), Peter Kastenmüller und Ralf Fiedler (derzeitige Direktoren) besuchen. Semesterbegleitend sollen Begegnungen und Gespräche mit Theaterschaffenden, mit Bühnenbildnern, Kostümbildnern und Regisseuren, ebenso wie der Besuch einer Theateraufführung einen vertieften Blick in die faszinierende Welt des Theaters ermöglichen. Zu Gesprächen oder Inputvorträgen eingeladen sind Milo Rau Theaterregisseur und Autor, Nicolas Stemann Theaterregisseur und Intendant am Schauspielhaus, Matthias von Hartz künstlerischer Leiter Theaterspektakel, sowie Dominic Huber, Bühnenbildner und Madlaina Peer, Kostüm- und Bühnenbildnerin.**

**An den Schlusskritiken werden Astrid Stauer, Roger Boltshauser und Daniel Niggli teilnehmen.**

- Fakultativ wird eine Vertiefung der Konstruktion als integrierte Disziplin angeboten.
- Unabhängig, fakultativ und ohne Benotung können die Studierenden des Kurses an einem Render-Tutorial teilnehmen.



*Wilhelm Tell*, Stefan Bachmann (Inszenierung), Olaf Altmann (Bühne), Basel 2017

# SEMESTERAUFBAU

# PROVISORISCHE TERMINSTRUKTUR\*

Woche	Datum	Zeit	Programm
KW38	Di 18.09.18	10:00 h	<a href="#">EINFÜHRUNG Annette Gigon</a> Zeichensaal HIL D15
		11:00 h	<a href="#">BESICHTIGUNG Werkstätten Werdinsel, Schiffbau, Theaterhaus Gessnerallee und Bauplätze</a>
01	Mi 19.09.18	09:00 h	Individuelle Arbeit Konzept, Modellbau, Zeichensaal HIL D 15
KW39	Di 25.09.18	10:00 h	<a href="#">KONZEPTBESPRECHUNG</a> HIL D 15
02	Mi 26.09.18	09:00 h	<a href="#">BESICHTIGUNG Theater NEUMARKT mit technischem Leiter ANDREAS BÖGLI</a> individuelle Arbeit Analyse Referenzen / Modellbau HIL D 15
		20:00 h	<a href="#">VORSTELLUNG Theater Neumarkt CAFÉ POPULAIRE</a>
KW40	Di 02.10.18	09:00 h	<a href="#">SEMINAR ANALYSE Referenzbauten,Textdiskussion mit BARBARA WEBER und RALF FIEDLER</a> HIL D 15
03	Mi 03.10.18	09:00 h	individuelle Arbeit, Tischkritik mit Assistierenden
KW41	Di 09.10.18	09:00 h	individuelle Arbeit, Tischkritik mit Assistierenden
04	Mi 10.10.18	09:00 h	individuelle Arbeit, Tischkritik mit Assistierenden
		16:00 h	<a href="#">VORTRAG UND DISKUSSION MIT MADELAINA PEER UND DOMINIC HUBER (Bühnenbild/Kostüme)</a>
KW42	Di 16.10.18	10:00 h	<a href="#">ZWISCHENKRITIK 1 mit BARBARA WEBER und RALF FIEDLER</a> HIL D15
05	Mi 17.10.18	09:00 h	<a href="#">ZWISCHENKRITIK 1 mit BARBARA WEBER und RALF FIEDLER</a> HIL D15
KW43	20. - 28.10.18		<a href="#">SEMINARWOCHE</a>
KW44	Di 30.10.18	10:00 h	individuelle Arbeit, Tischkritik mit Assistierenden
06	Mi 31.10.18	09:00 h	individuelle Arbeit, Tischkritik mit Assistierenden
KW45	Di 06.11.18	10:00 h	<a href="#">ZWISCHENKRITIK 2</a> HIL D15
07	Mi 07.11.18	09:00 h	<a href="#">ZWISCHENKRITIK 2</a> HIL D15
KW46	Di 13.11.18	10:00 h	individuelle Arbeit, Tischkritik mit Assistierenden
		14:00 h	<a href="#">DISKUSSION MIT MILO RAU</a>
		18:00 h	<a href="#">IEA RINGVORLESUNG SERENDIPITY mit ANNETTE GIGON und GION A. CAMINADA</a> HIL E4
08	Mi 14.11.18	09:00 h	individuelle Arbeit, Tischkritik mit Assistierenden **
KW47	Di 20.11.18	10:00 h	individuelle Arbeit, Tischkritik mit Assistierenden **
09	Mi 21.11.18	09:00 h	individuelle Arbeit, Tischkritik mit Assistierenden **
KW48	Di 27.11.18	10:00 h	<a href="#">ZWISCHENKRITIK 3   i.D.K.</a> HIL D15
10	Mi 28.11.18	09:00 h	<a href="#">ZWISCHENKRITIK 3   i.D.K.</a> HIL D15
KW49	Di 04.12.18	10:00 h	individuelle Arbeit, Tischkritik mit Assistierenden
11	Mi 05.12.18	09:00 h	individuelle Arbeit, Tischkritik mit Assistierenden
KW50	Di 11.12.18	10:00 h	individuelle Arbeit, Tischkritik mit Assistierenden
12	Mi 12.12.18	09:00 h	individuelle Arbeit, Tischkritik mit Assistierenden
KW51	Mo 17.12.18	17:00 h	Schlussabgabe
13		17:00 h	Komplette Räumung des Zeichensaals HIL D15
		18:00 h	Aufbau der Kritikzone im Zeichensaal gemäss Plan Assistenz
	Mi 19.12.18	09:00 h	<a href="#">SCHLUSSKRITIK</a> mit Annette Gigon, Mike Guyer und den Gästen: <a href="#">Astrid Stauffer, Roger Boltshauser, Daniel Niggli, Barbara Weber, Ralf Fiedler, Peter Kastenmüller</a> HIL D15
	Do 20.12.18	20:00 h	Apéro in der Stadt zum Semesterabschluss

\*Änderungen sind vorbehalten und werden frühzeitig angekündigt

\*\* Evtl. weitere Inputgespräche, Vorträge

# ANFORDERUNGEN

## **KONZEPTBESPRECHUNG:** Volumen / Städtebauliche Setzung

- Einsatzmodell Volumen 1:200
- Konzeptpläne /-skizzen (Setzung, Typologie, Höhenentwicklung, Kontext, etc.) 1 Plan A1, Hochformat
- Varianten sind zulässig

## **ANALYSE**

- Abgabe von 2-4 A3 Blättern gemäss Vorlage Lehrstuhl (Layout Struktur, Nummerierung, Quellenangaben, Font übernehmen)
- Abgabe Beamer Präsentation mit Plänen und Bildmaterial (Abgabe PDF) - Präsentationszeit: 5 -10 Minuten + Diskussion
- Ablage der A3 Panels und der Präsentation im PDF Format auf dem Studentenserver
- Besprechung Texte

## **ZWISCHENKRITIK 1\*:** Volumen, Nutzungen, sowie Materialkonzept

- Einsatzmodell mit Fassade 1:200
- Arbeitsmodell Theater M 1:100
- Grundrisse, Schnitte, Fassaden 1:100
- Erste Visualisierungen: Skizzen, Montagen innen / aussen

## **ZWISCHENKRITIK 2\*:** Zusammenspiel von Volumen / Nutzungen / Ausdruck innen und aussen / Konstruktion / Materialisierung

- Einsatzmodell mit Fassade 1:200
- Arbeitsmodell Theater M 1:50
- Grundrisse, Schnitte, Fassaden 1:50
- Konstruktionsschnitt durch Dach, Boden, Fenster 1:20 mit Ansicht
- Visualisierungen: Perspektiven / Renderings / Modellfotos (Auswahl Standpunkt, Licht und Schatten)

## **ZWISCHENKRITIK 3\*:** Schlüssigkeit von Volumen / Nutzungen / Konstruktion / Öffnungsverhalten / Materialisierung

- Vertiefung der 2. Zwischenkritik
- Details vom Innenausbau 1:20
- Visualisierung: Innen- und Aussenbild, Stimmung, Material, Licht, Schatten
- Modell Theatergebäude M 1:50

## **KRITIK i.D. KONSTRUKTION\***

- Übersicht Konstruktionsweise, Materialisierung
- Konstruktionsschnitt 1:20 / 1:10
- Konstruktionsschnitt Eingang / Foyer Fenster 1:5

## **SCHLUSSKRITIK\***

- 6-8 Panels im Querformat A0
- Grundrisse, Schnitte, Fassaden 1:50 mit Innenausbau und Mobiliar
- Fassadenschnitt 1:20 mit Aussen- und Innenansicht
- Visualisierungen Aussen und Innen
- Einsatzmodell mit Fassade 1:200
- Modell M 1:50

Darstellung der integrierten Disziplin nach Absprache mit der Professur (1 A0 zusätzlich)

## **Beurteilungskriterien:**

Schlüssigkeit architektonisches Konzept:

- Städtebau / Volumen
- Grundrisse / Schnitte
- Fassade / Ausdruck
- Konstruktion / Detaillierung (ausen / innen)

Weitere wichtige Kriterien:

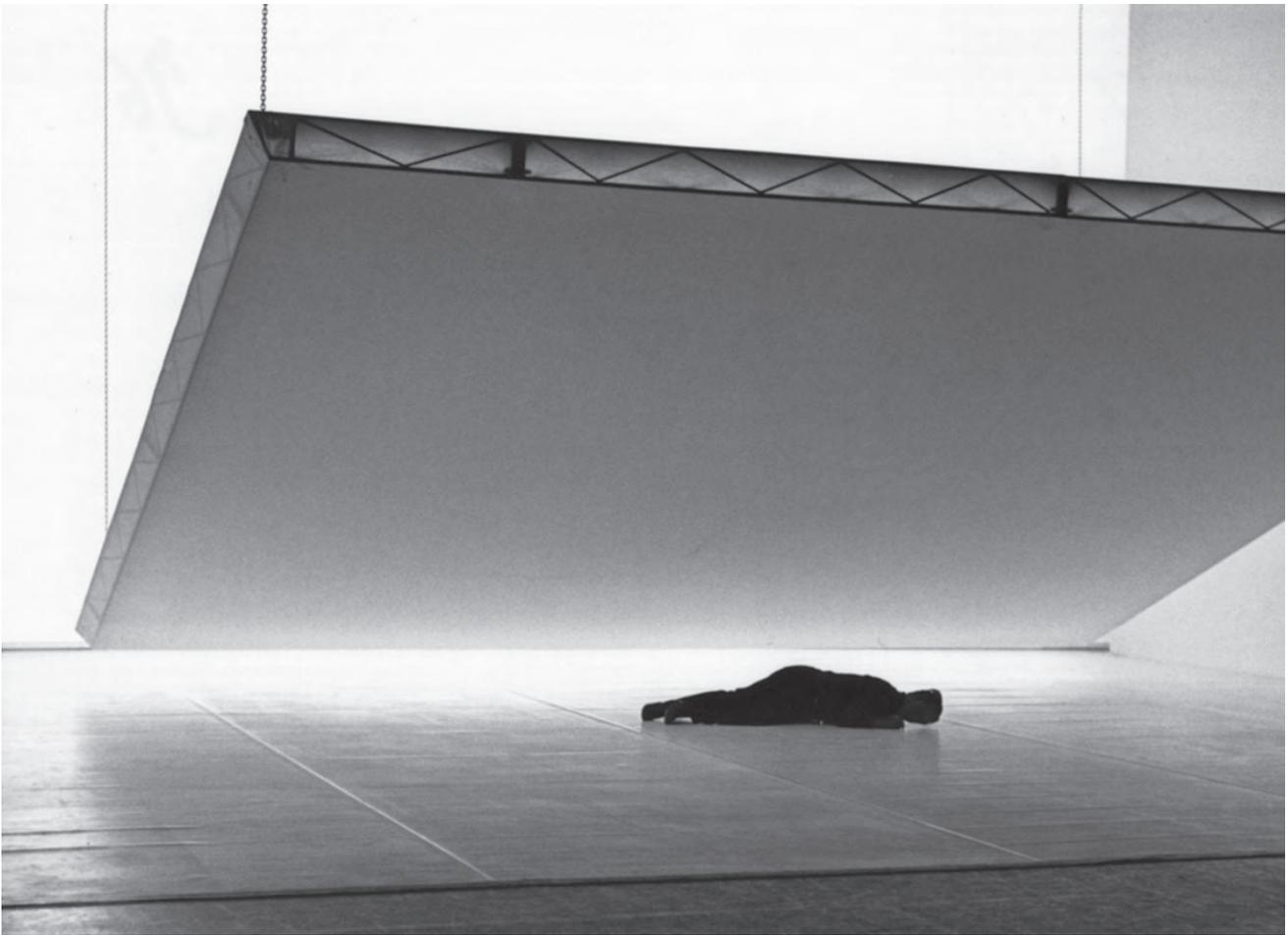
- Qualität der Darstellung in Zeichnung, Bild und Modell
- Projektvorstellung / Vermittlung
- Projektentwicklung im Verlauf des Semesters

## **Allgemeine Hinweise zur Darstellung:**

- gut lesbare Pläne (Linien nicht zu fein, sichtbar aus 4 Metern Distanz für Kommilitonen und Kritiker)
- Beschriftung unten links: „HS18, Professur Gigon / Guyer, Leitung Annette Gigon“  
unten rechts: „StudentIn: Vorname Name, Anzahl Semester (z.B. 5. Semester), AssistentIn: Vorname Name“

Die Schlusskritiken mit Gästen finden im Zeichensaal HIL D15 statt.

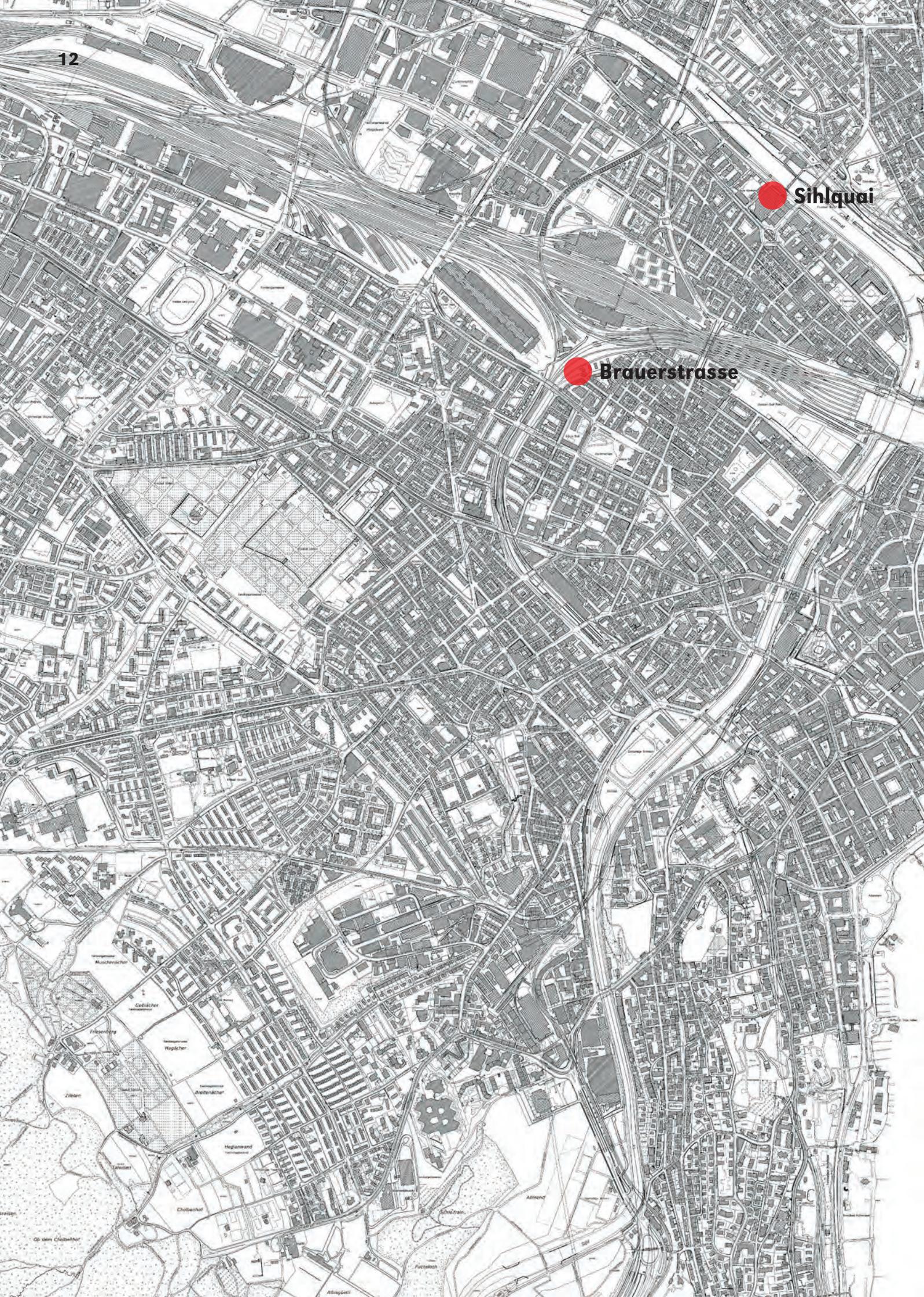
Ein aufgeräumter Zeichensaal ist Voraussetzung für ein gutes Kritiklima. Alle Studierenden müssen sich am Aufräumen beteiligen.



*Here To Here*, Saburo Teshigawara (Choreographie, Set, Licht, Kostüme), Frankfurt 1995

# DREI STANDORTE IN ZÜRICH

- Neumarkt
- Brauerstrasse
- Sihlquai



**Sihlquai**

**Brauerstrasse**



**Neumarkt**

Zürich

Zürcher

Burghölzi

Bühlplatz

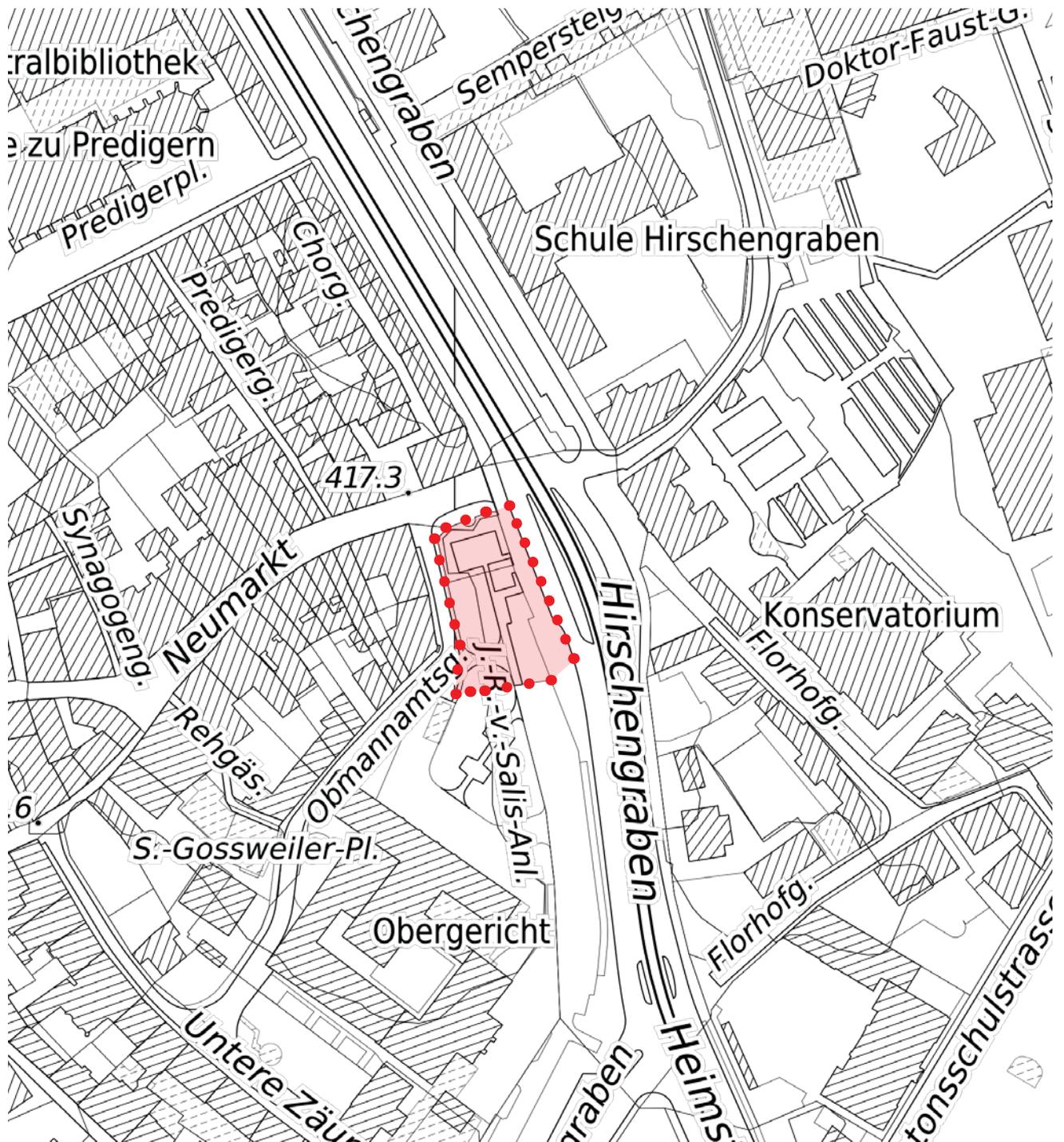
Lengg

Wattenhofer

# NEUMARKT



Luftbild

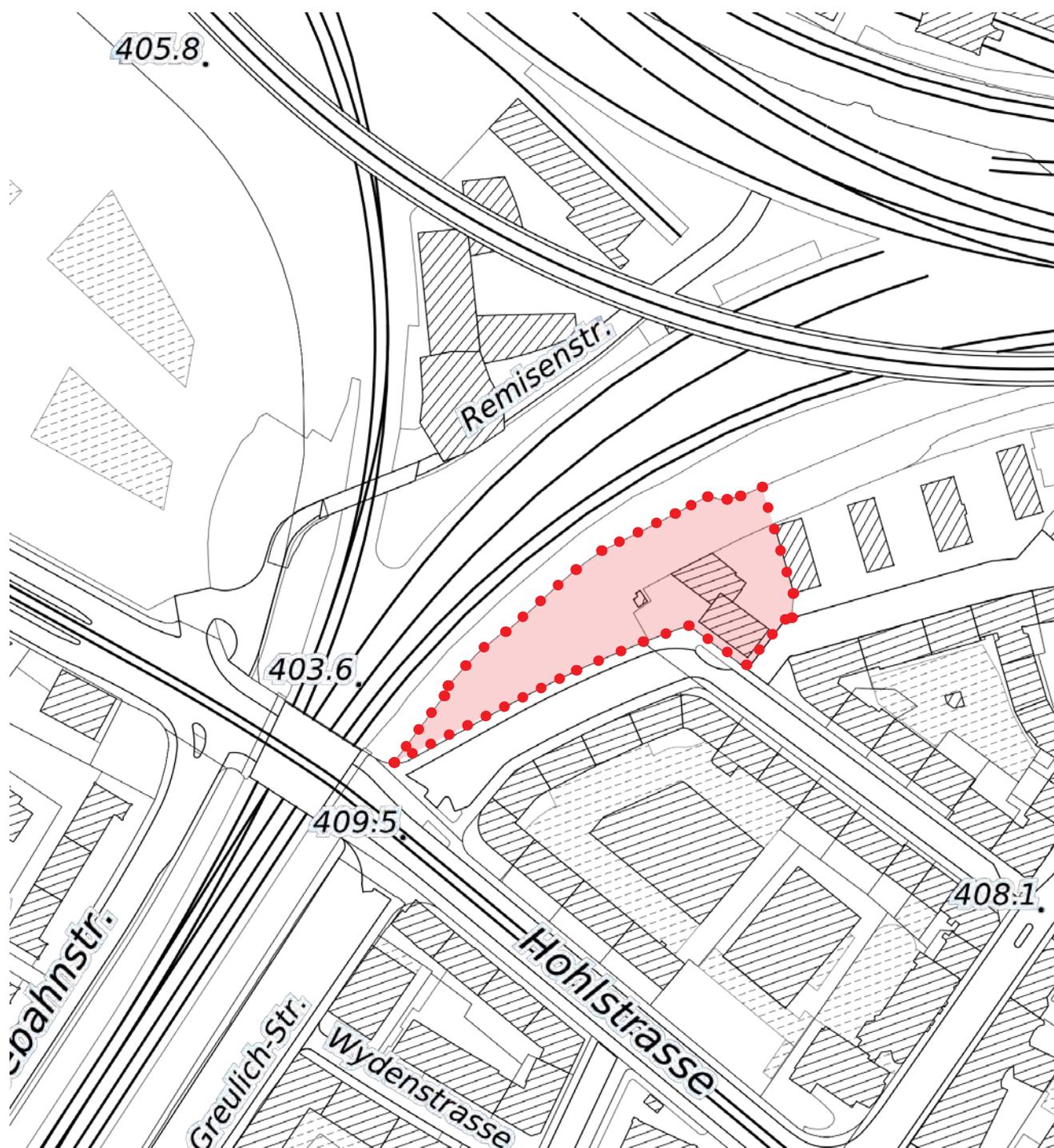


M 1:2000

# BRAUERSTRASSE



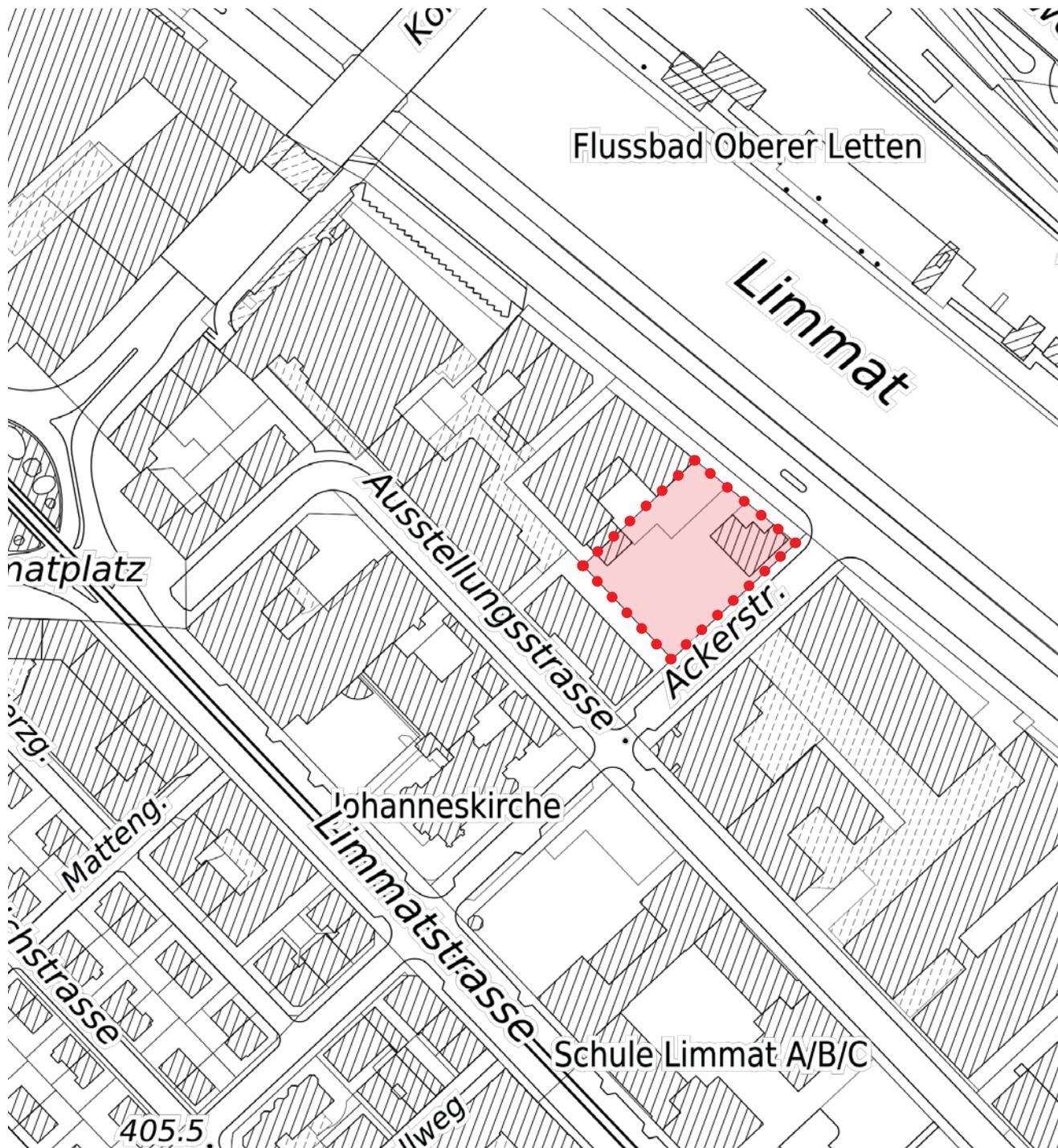
Luftbild



# SIHLQUAI



Luftbild





**Die Zürcher Prozesse, Milo Rau (Regie), Anton Lukas (Bühne), Zürich 2013**

# RAUMPROGRAMM

## RAUMPROGRAMM NEUBAU

### EINGANGSBEREICH:

Eingangsfoyer: ca. 30 m<sup>2</sup>

Kasse ca. 15 m<sup>2</sup>

Garderobe ca. 30 m<sup>2</sup>

### THEATER:

Foyer vor Saal: ca. 120m<sup>2</sup>

Bühne: ca. 100m<sup>2</sup>

Zuschauerbereich: ca. 350m<sup>2</sup>

WC's, 5 Pro Geschlecht

Warenlift in Nähe und Höhe der Bühne

### KÜNSTLERRÄUME:

Maske: ca. 25m<sup>2</sup>

Lager / Fundus: ca. 90 m<sup>2</sup>

Büroräume: ca. 150 m<sup>2</sup>

Künstlergarderoben (m/w): je ca.15m<sup>2</sup>

Künstlerzimmer: ca. 3x20 m<sup>2</sup>

Personal-WC /-DU (m/w): je ca. 20m<sup>2</sup>

### BAR / RESTAURANT:

Bar mit (kleiner) Küche und 30 - 50 Sitzplätzen: ca. 90 m<sup>2</sup>

Office, Lager + Nebenräume Personal: ca. 60 m<sup>2</sup>

Aussenraum / Terrasse oder Garten: je nach Situation

Separate WC's

### WERKSTÄTTE:

Grösse der Werkstätte projektabhängig

Warenlift zu Bühne

### ERSCHLIESSUNG:

je ein Personen- und ein grosser Warenlift (Bühnenbilder, Installationen, etc.), der die Anlieferung, die Werkstätte und die Bühne anbindet

Treppen je nach Konzept, Fluchtweglängen beachten

Technikräume (v.a. Lüftung) im UG oder EG (ca. 5-10% der Gesamtfläche)

### WOHNUNGEN GASTSPIELER:

4 – 5 1-Zimmerwohnungen für Gastspieler

Separater Zugang / Treppenhaus

### GESAMMTFLÄCHEN:

Regelgeschoss: ca. 830 m<sup>2</sup>

## BESTAND Theater Neumarkt

### EINGANGSBEREICH:

Eingangsfoyer: 20 m<sup>2</sup>

Kasse: ca. 10 m<sup>2</sup>

Garderobe: 22 m<sup>2</sup>

### THEATER:

Foyer vor Saal: 88m<sup>2</sup>

Bühne: 64 m<sup>2</sup>

Zuschauerbereich: 229 m<sup>2</sup>

### KÜNSTLERRÄUME:

Maske: 14 m<sup>2</sup>

Lager / Fundus: 58 m<sup>2</sup>

Büroräume: 154 m<sup>2</sup>

Künstlergard.: je ca.10m<sup>2</sup>

Künstlerzimmer: 2x20 m<sup>2</sup>

### BAR / RESTAURANT:

Bar: ca. 35 m<sup>2</sup>

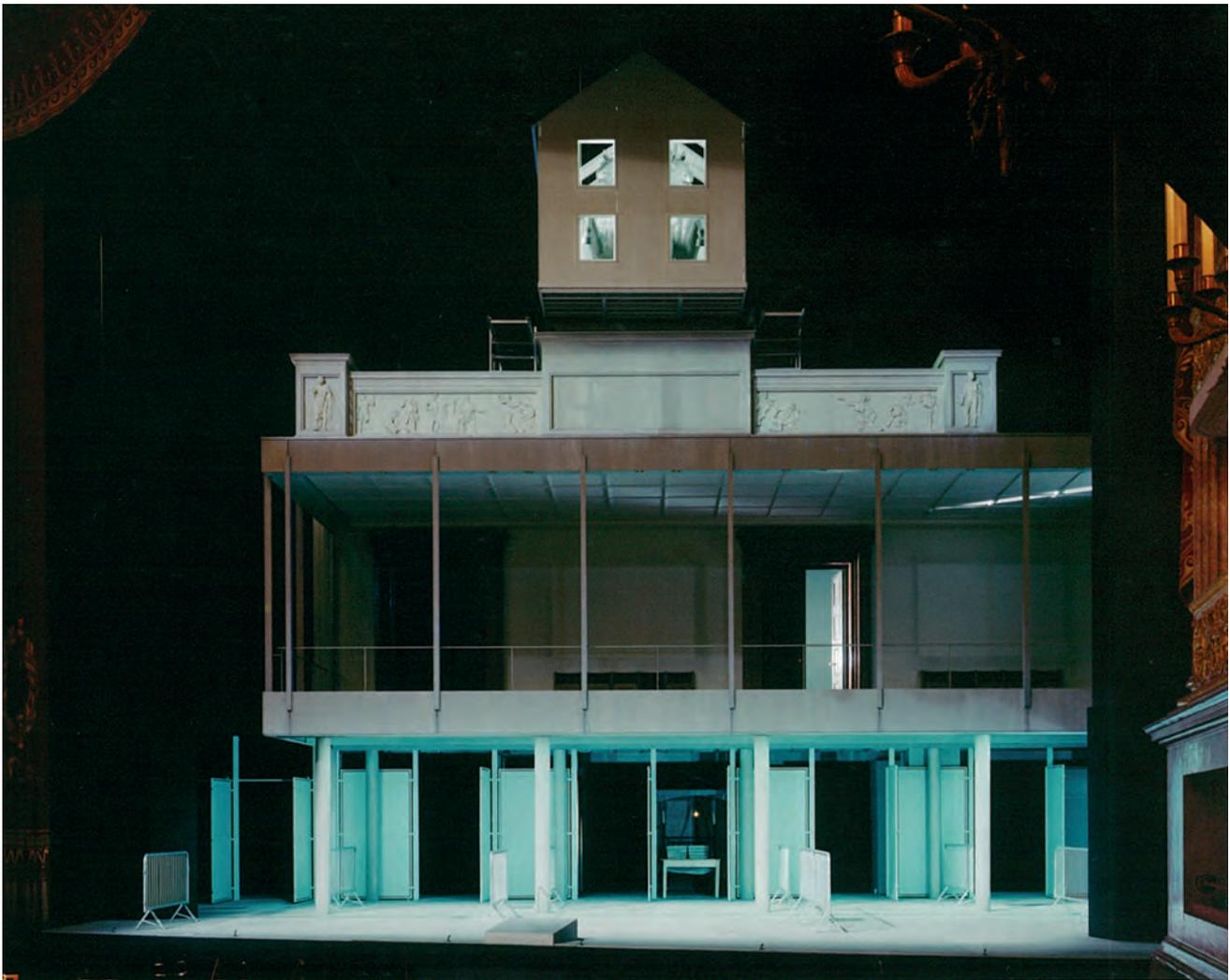
Restaurant: 156 m<sup>2</sup>

Gartenrestaurant: 24 m<sup>2</sup>

### WERKSTÄTTE:

Räume auf Werdinsel

Regelgeschoss: ca. 550 m<sup>2</sup>

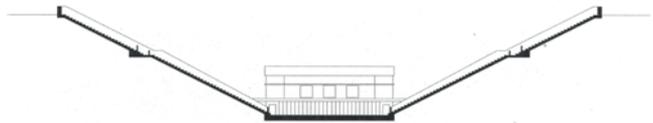
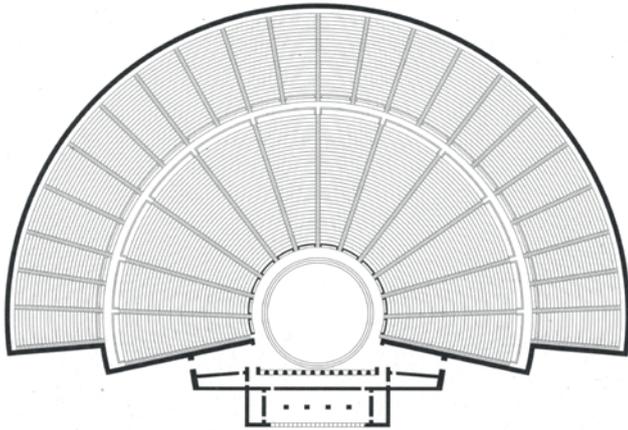
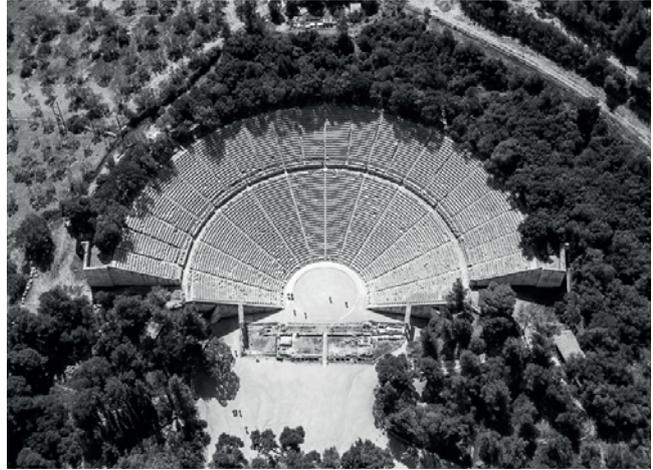


*Medea di Corinto*, Hans Neuenfels (Regie), Anna Viebrock (Bühne), München 2010

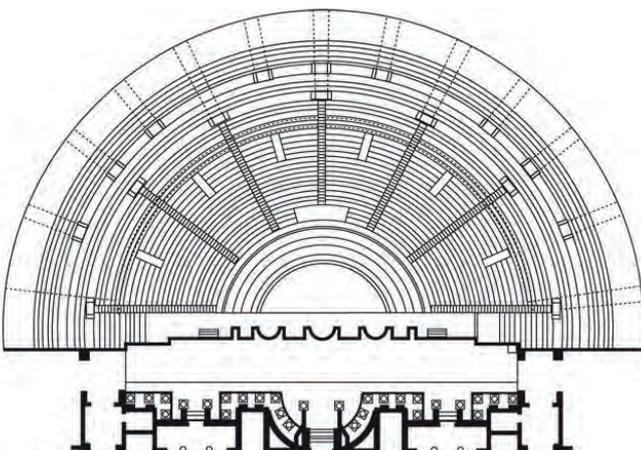
# THEATERBAUTEN

**Aus folgender Zusammenstellung  
werden einzelne Bauten analysiert und  
im Plenum vorgestellt.**

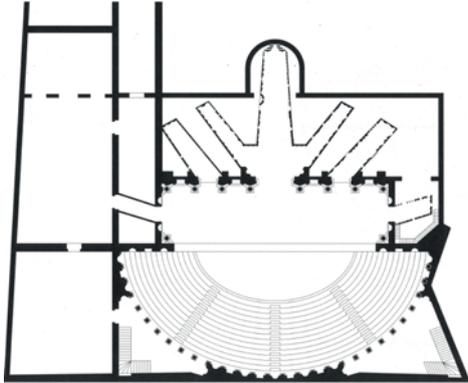
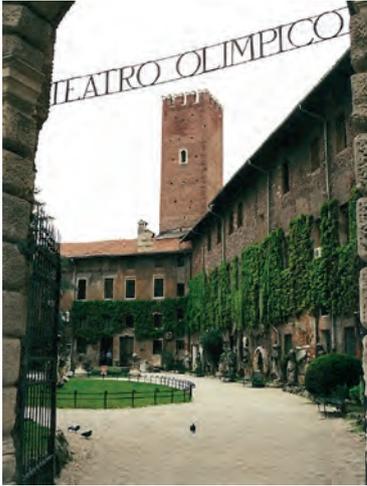
**001 Theater, Epidauros, 330 v. Chr.**



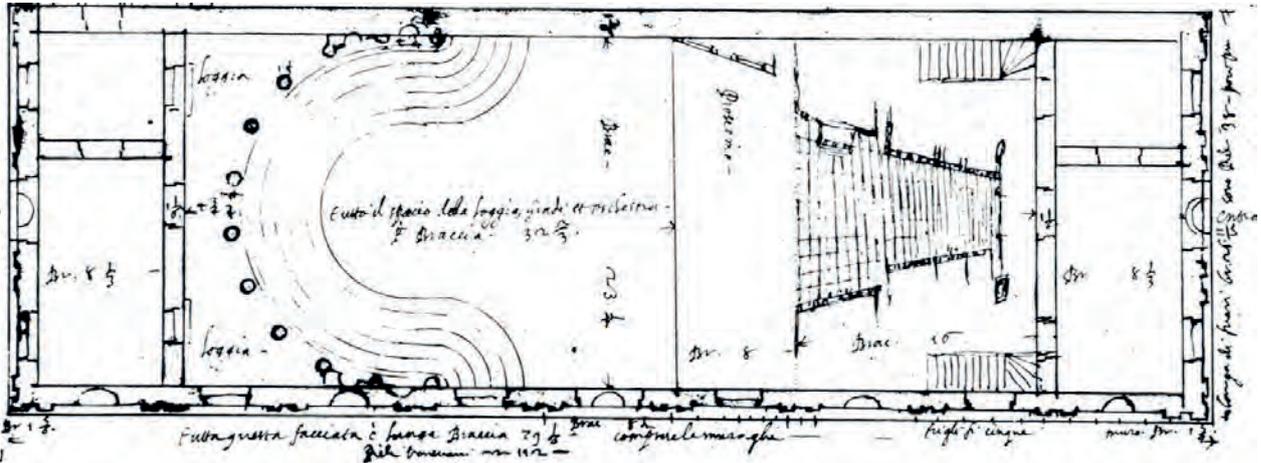
**002 Theater Emerita, Mérida, 15 v. Chr.**



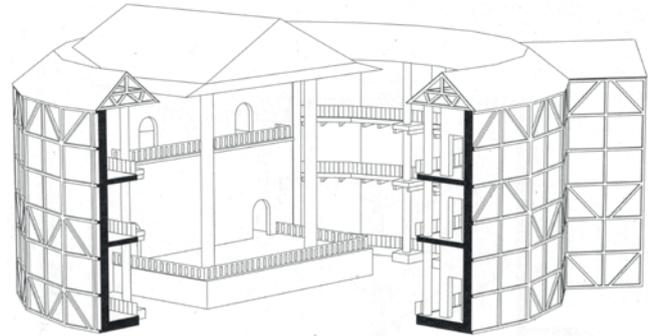
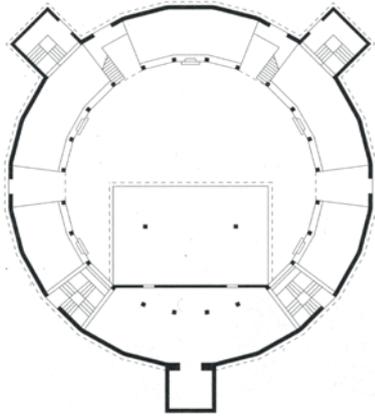
003 Teatro Olimpico, Vicenza, 1585  
Andrea Palladio



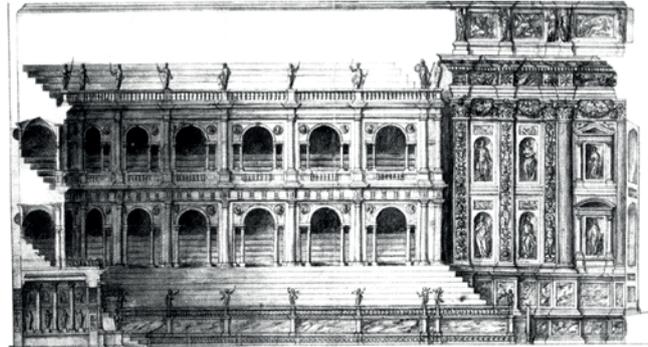
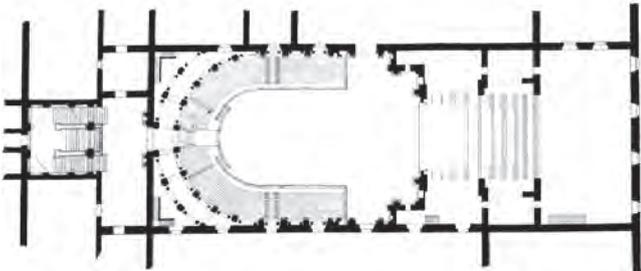
004 Teatro Olimpico, Sabbioneta, 1591  
Vincenzo Scamozzi



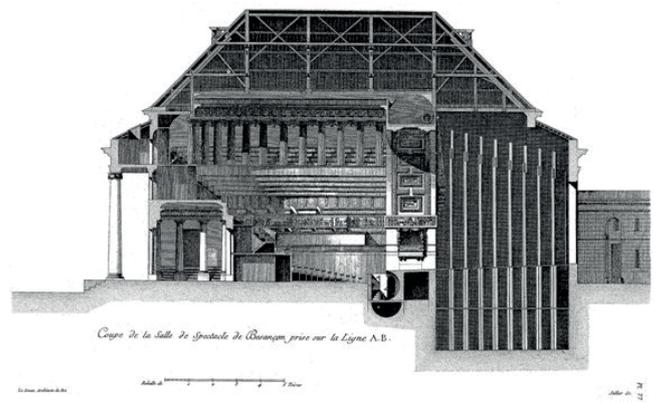
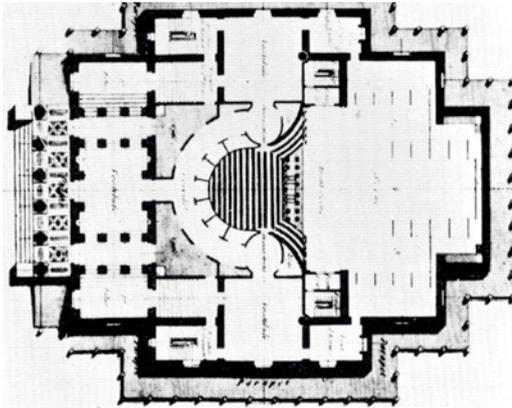
**005 Globe Theatre, London, 1598, Rekonstruktion 1997**



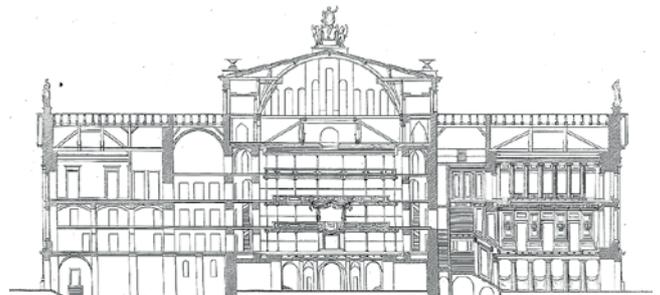
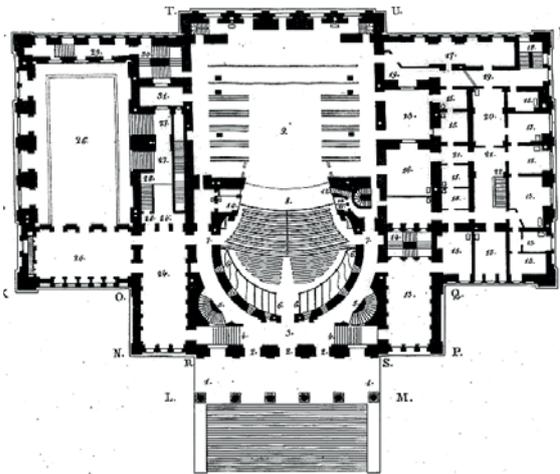
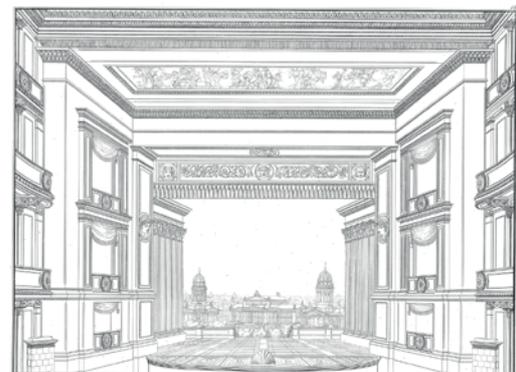
**006 Teatro Farnese, Parma, 1628  
Giovanni Battista Aleotti**



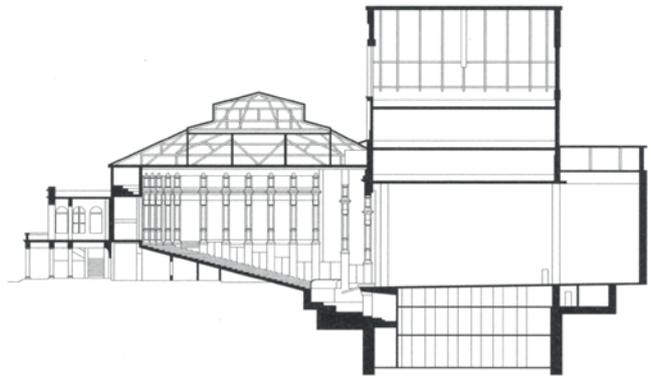
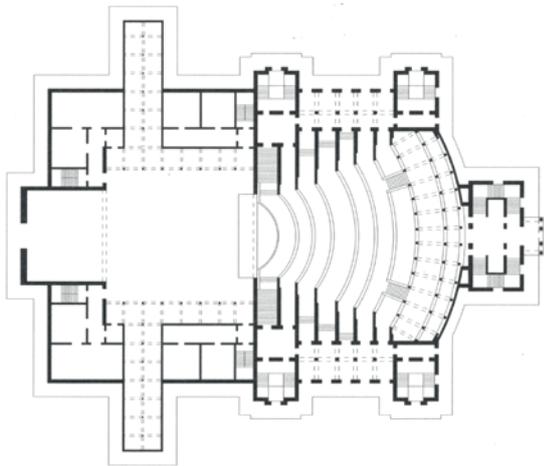
**007 Théâtre de Besançon, Besançon, 1784**  
**Claude-Nicolas Ledoux**



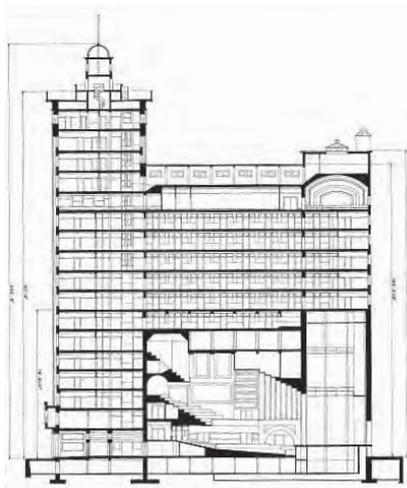
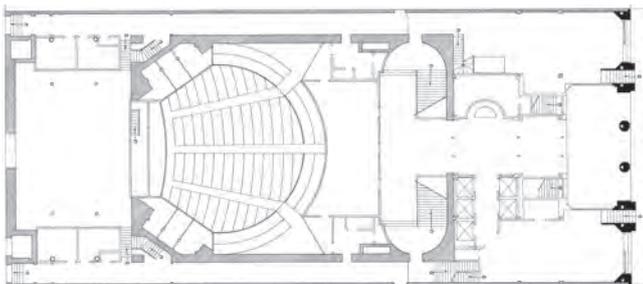
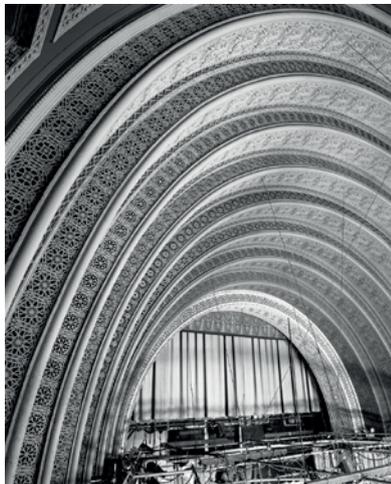
**008 Schauspielhaus, Berlin, 1821, Wiederaufbau und Umbau zu Konzerthaus 1984**  
**Karl Friedrich Schinkel**



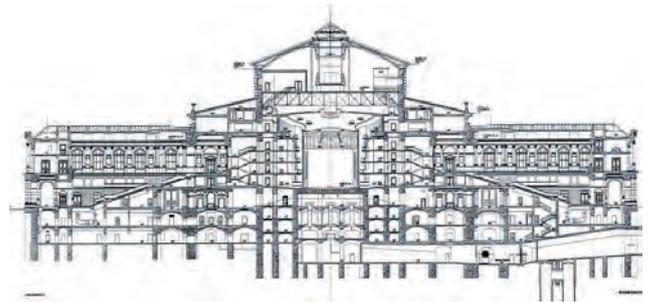
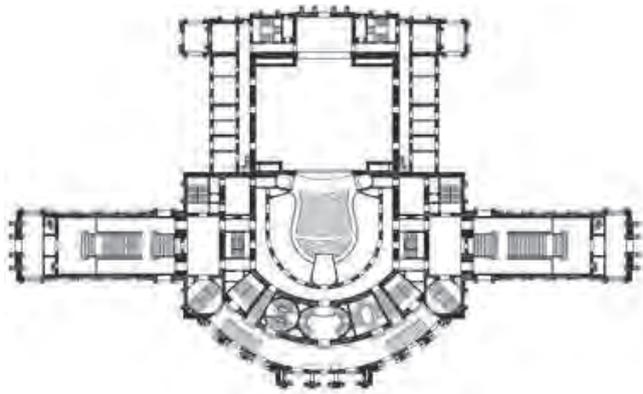
**009 Festspielhaus, Bayreuth, 1876**  
**Otto Brückwald, Richard Wagner**



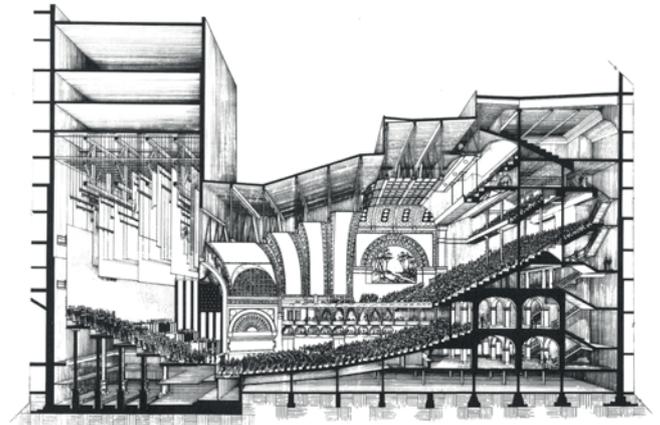
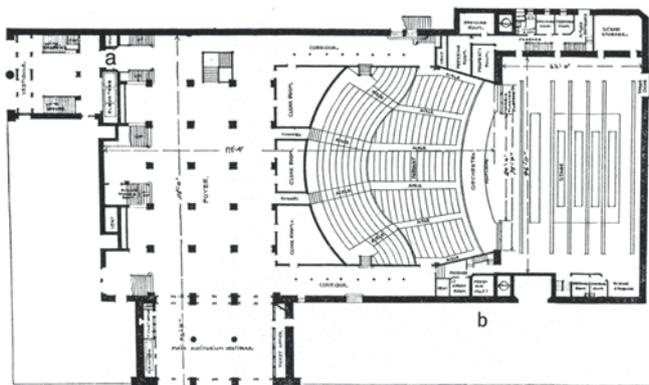
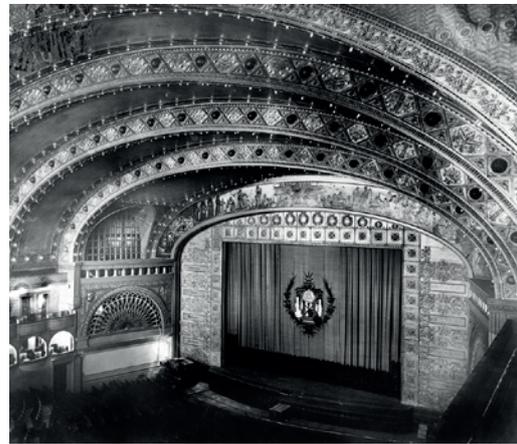
**010 Garrick-Schiller Theater Building, Chicago, 1881**  
**Dankmar Adler, Louis Sullivan**



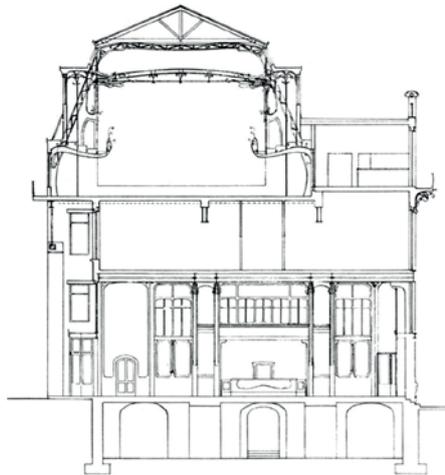
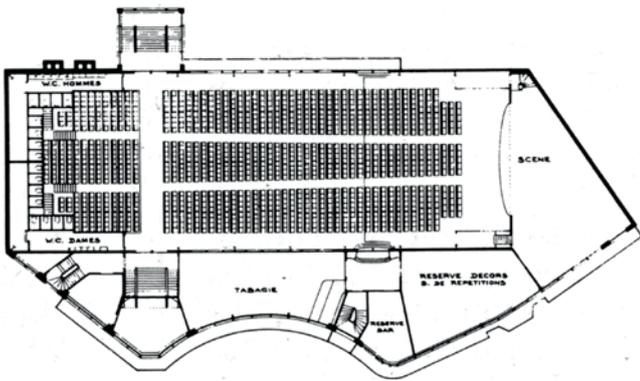
**011 Burgtheater, Wien, 1888**  
 Gottfried Semper, Karl Freiherr von Hasenauer



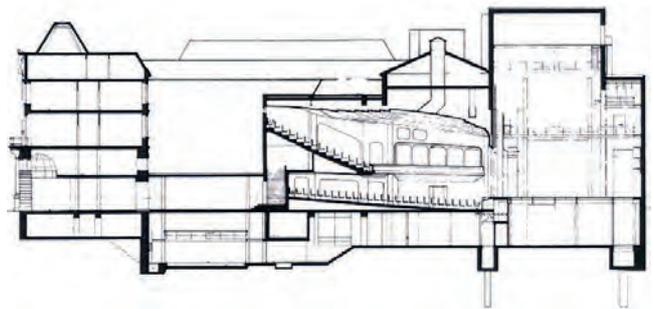
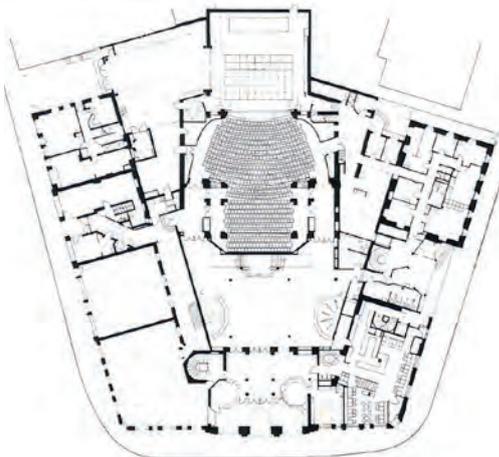
**012 Auditorium Building, Chicago, 1889**  
 Dankmar Adler, Louis Sullivan



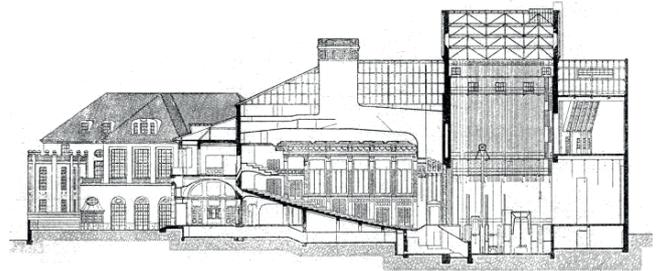
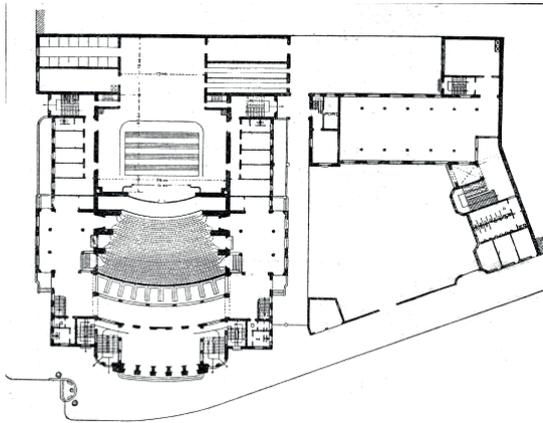
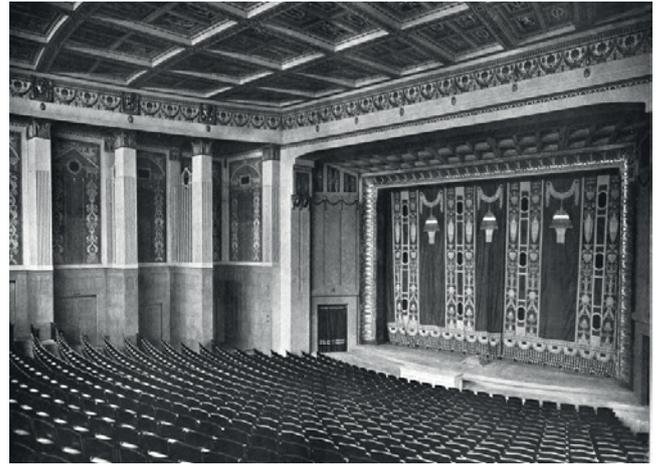
**013 Maison du Peuple, Brüssel, 1899**  
**Victor Horta**



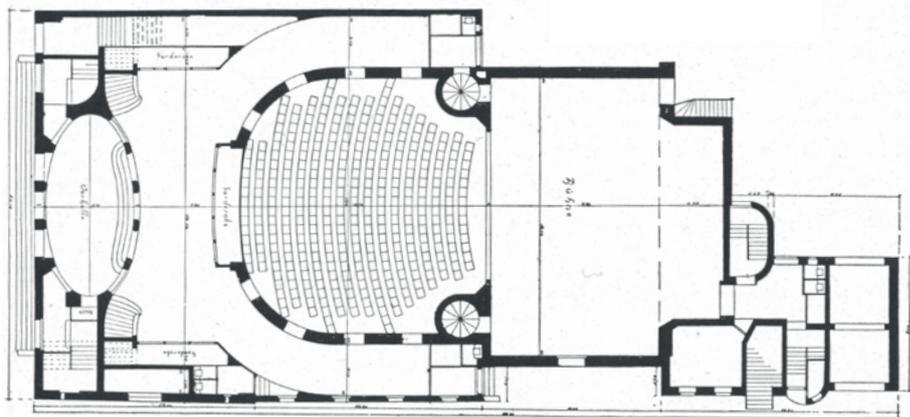
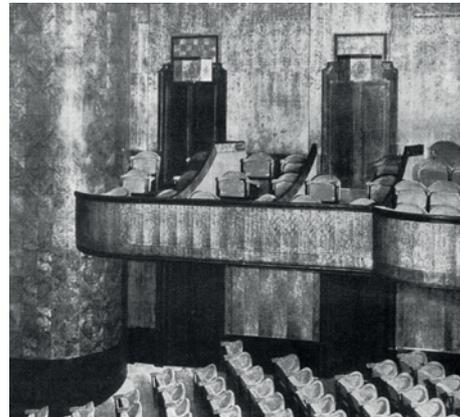
**014 Schauspielhaus Pfauen, Zürich, 1889**  
**Alfred Chiodera, Theophil Tschudy**



**015 Schillertheater, Berlin, 1906**  
**Max Littmann**



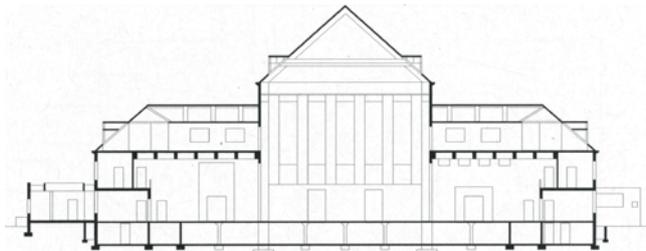
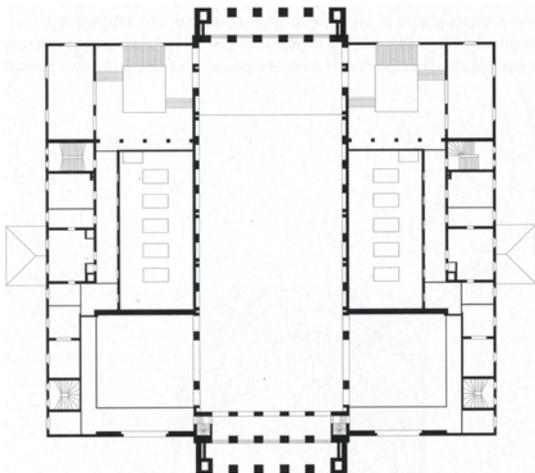
**016 Theater in der Königgrätzerstrasse, Berlin, 1907**  
**Oskar Kaufmann**



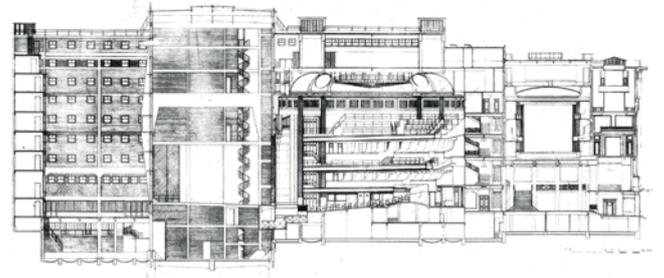
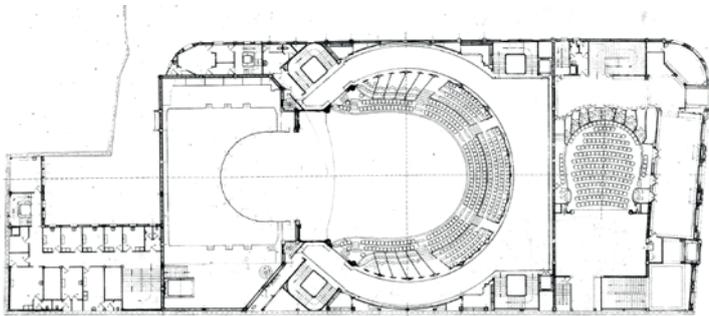
**017 Staatstheater, Cottbus, 1908**  
Bernhard Sehring



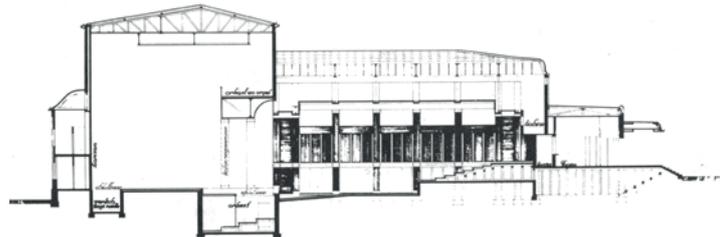
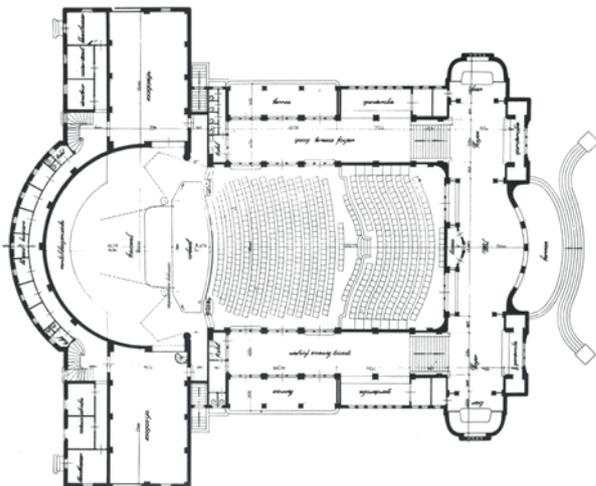
**018 Festspielhaus, Dresden, 1912**  
Heinrich Tessenow



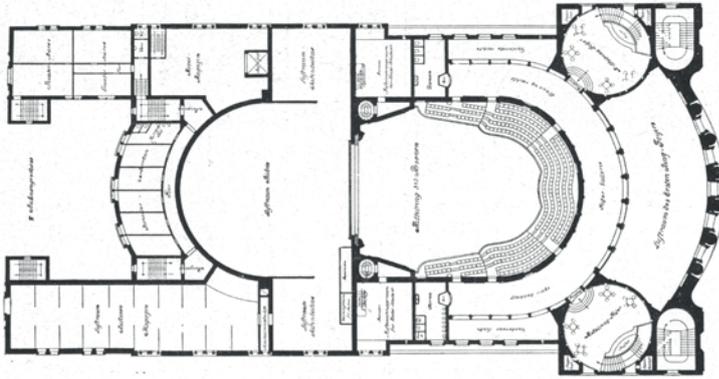
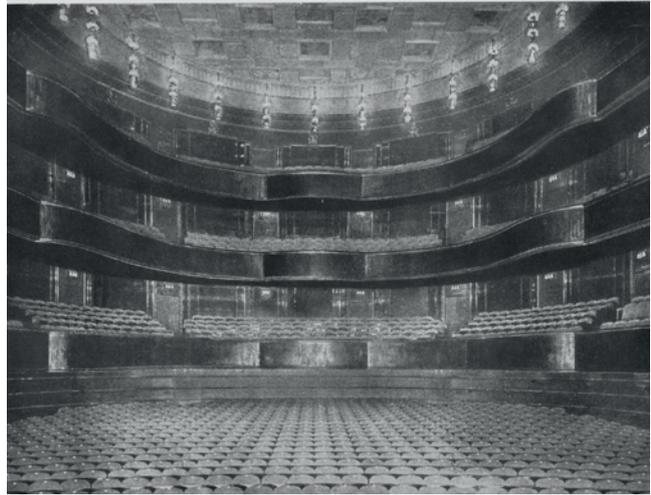
**019 Théâtre des Champs Elysées, Paris, 1913**  
**Auguste Perret, Gustave Perret**



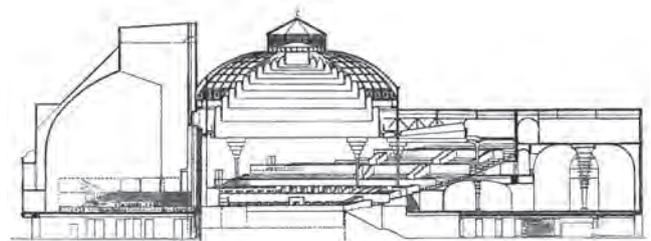
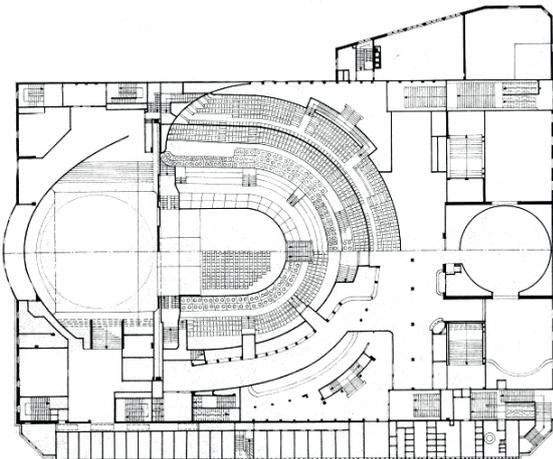
**020 Werkbundtheater, Köln, 1914**  
**Henry van de Velde**



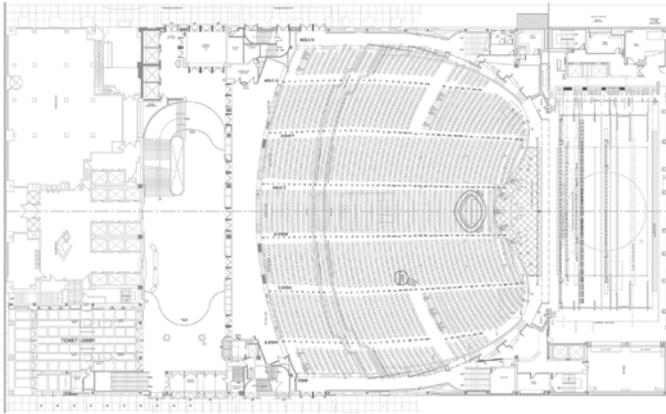
**021 Freie Volksbühne, Berlin, 1914**  
**Oskar Kaufmann**



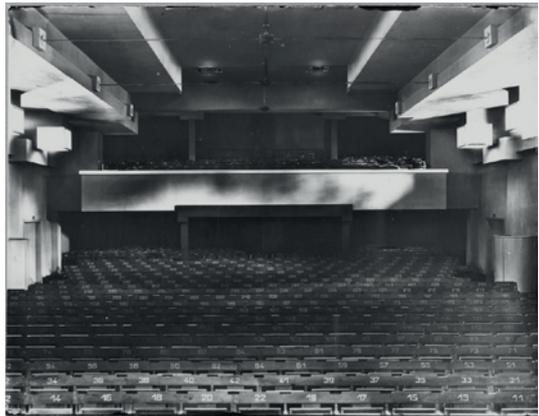
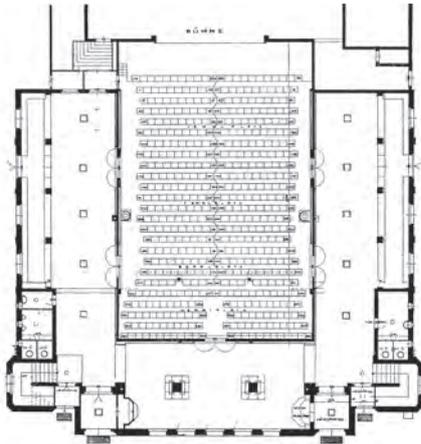
**022 Grosses Schauspielhaus, Berlin, 1919**  
**Hans Poelzig**



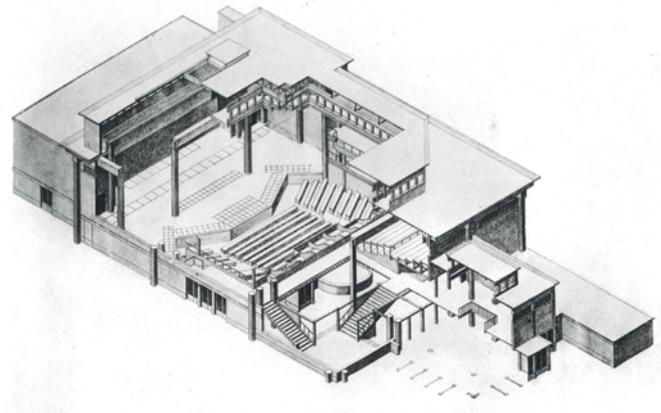
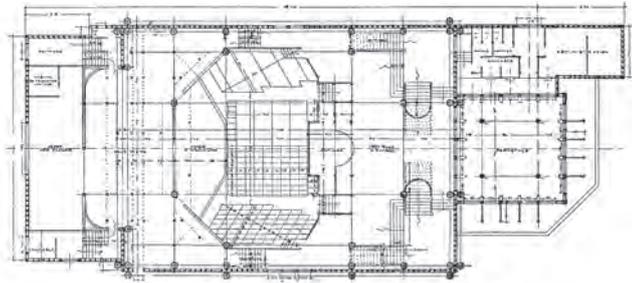
**023 Radio City Hall, New York, 1932**  
Edward Durell Stone, Donald Deskey



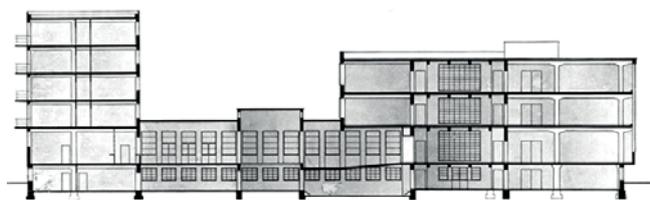
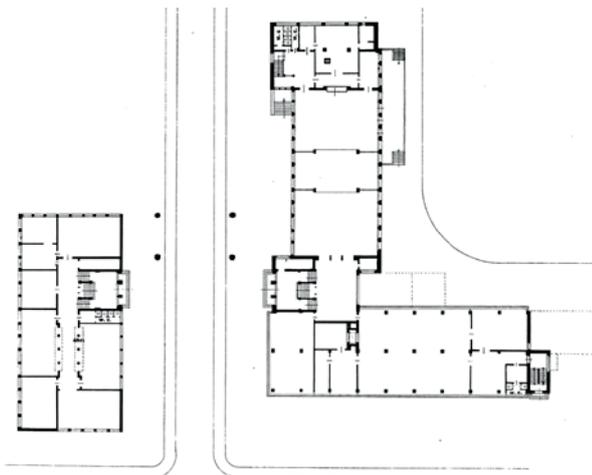
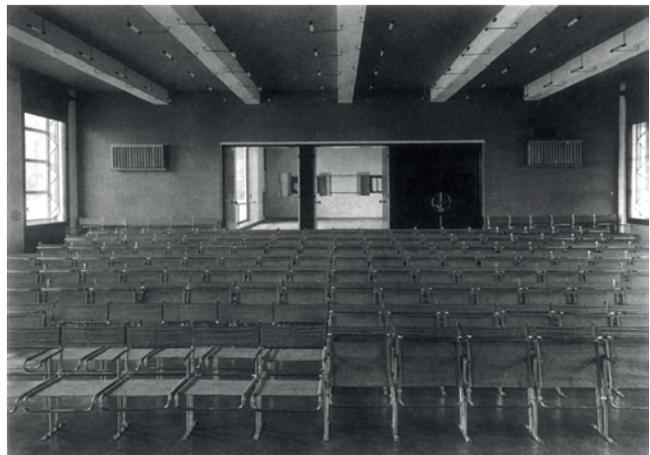
**024 Theater, Jena, 1922**  
Walter Gropius



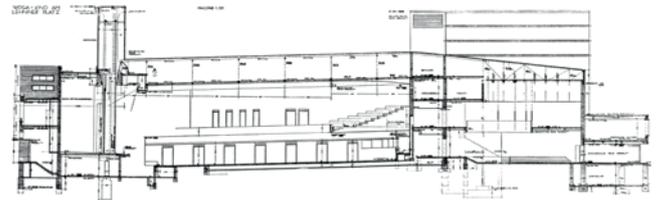
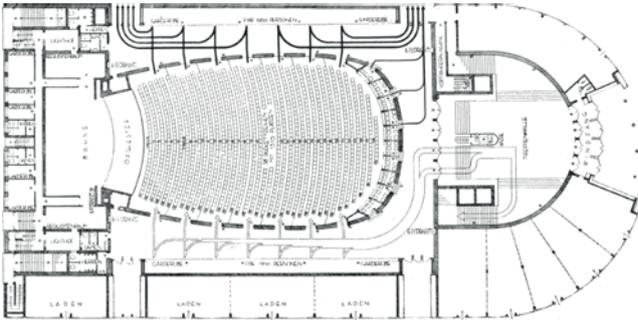
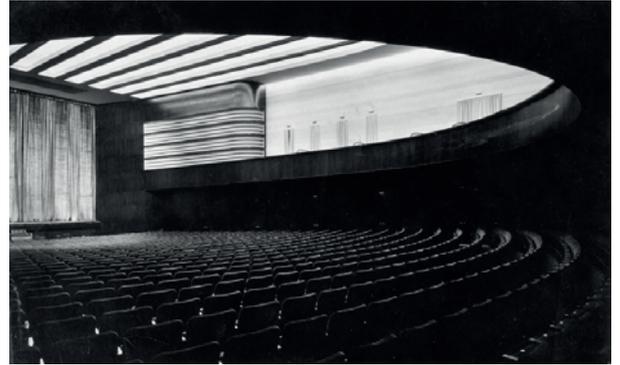
**025 Théâtre de l'Exposition, Paris, 1925**  
**Auguste Perret, Gustave Perret**



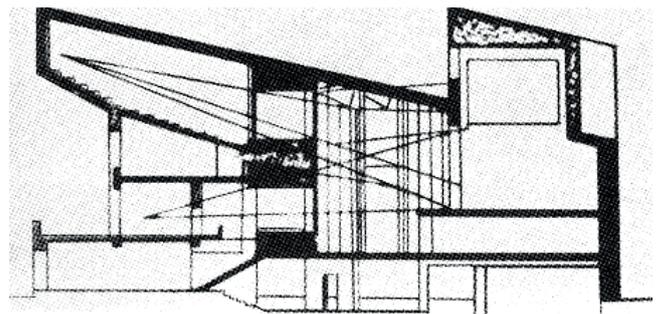
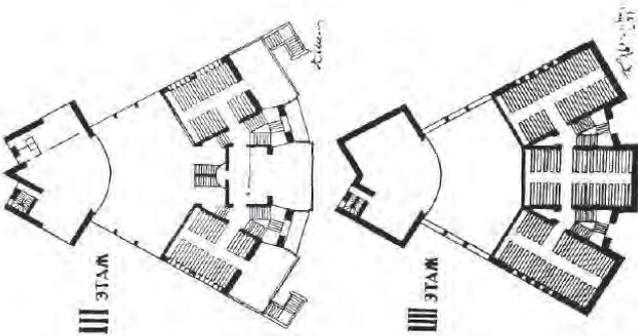
**026 Bauhaus Dessau, Dessau, 1925**  
**Walter Gropius**



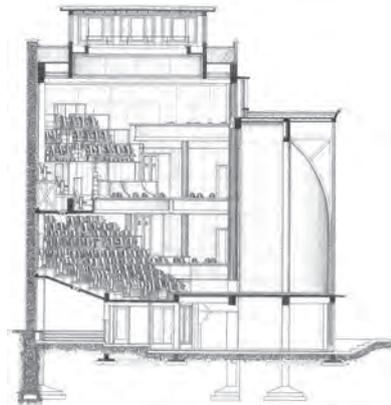
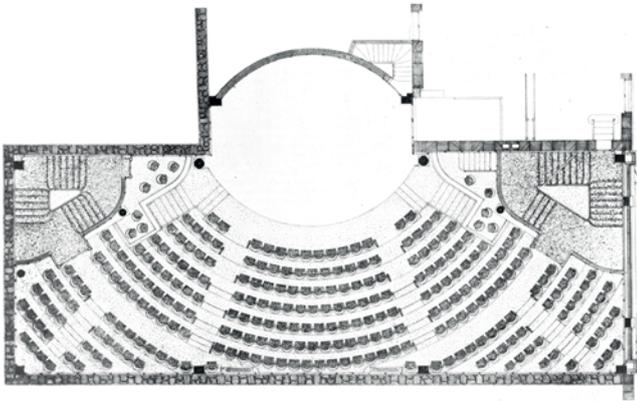
**027 Schaubühne, Berlin, 1928**  
Erich Mendelsohn



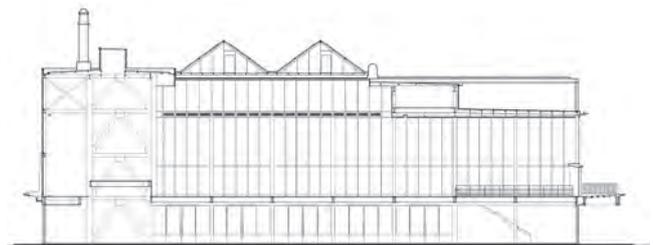
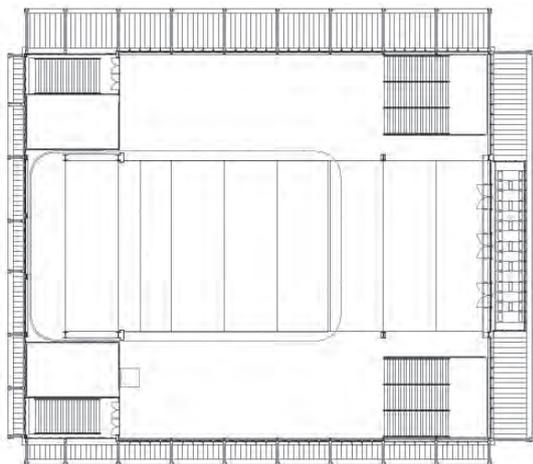
**028 Arbeiterclub, Moskau, 1928**  
Konstantin Melnikov



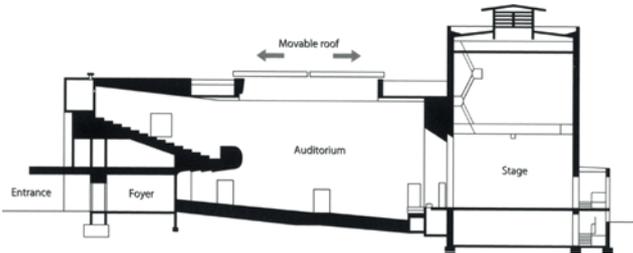
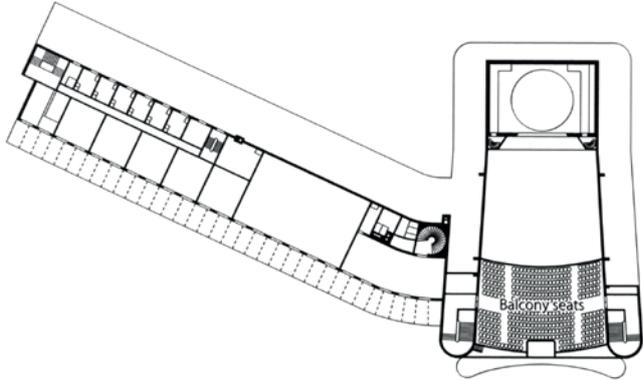
**029 École Normale de Musique, Paris, 1929**  
Auguste Perret, Gustave Perret



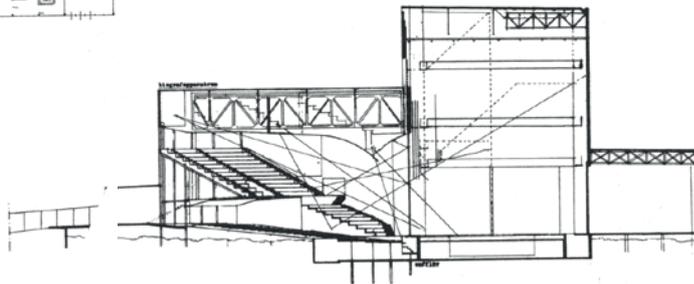
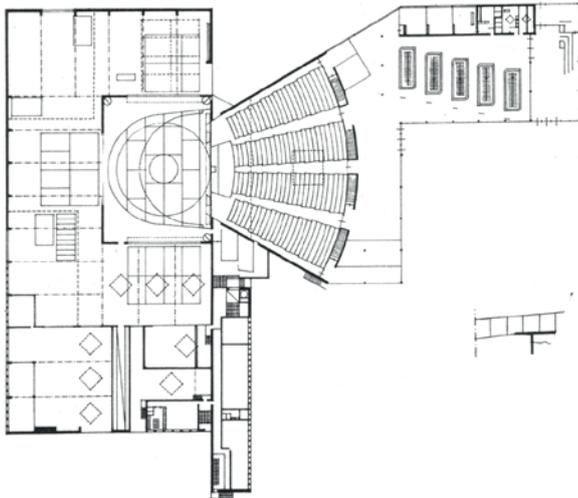
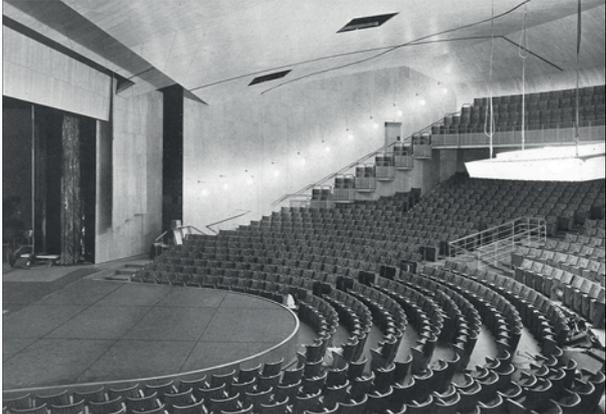
**030 Maison du Peuple, Clichy, 1935**  
Jean Prouvé



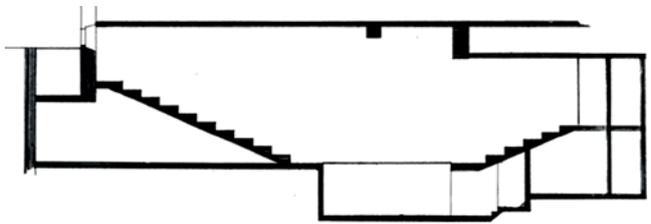
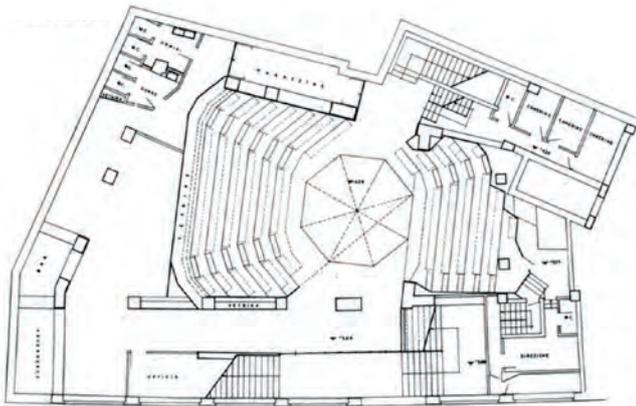
**031 Bellevue Theater, Klampenborg, 1937**  
Arne Jacobsen



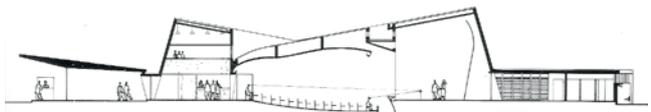
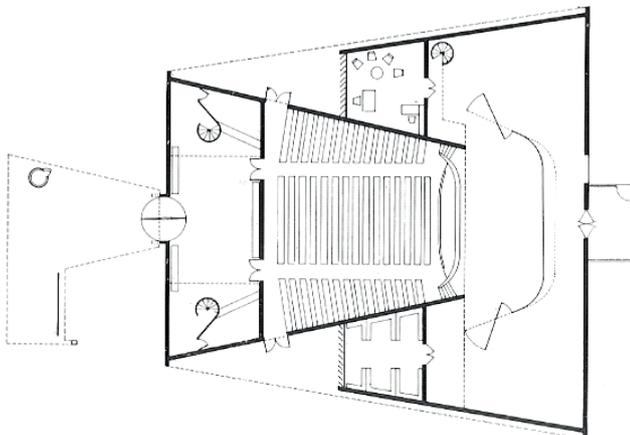
**032 Stadsteater, Malmö, 1944**  
Sigurd Lewerentz, David Helldén, Erik Lallerstedt



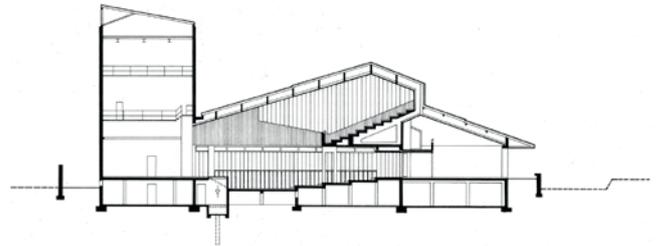
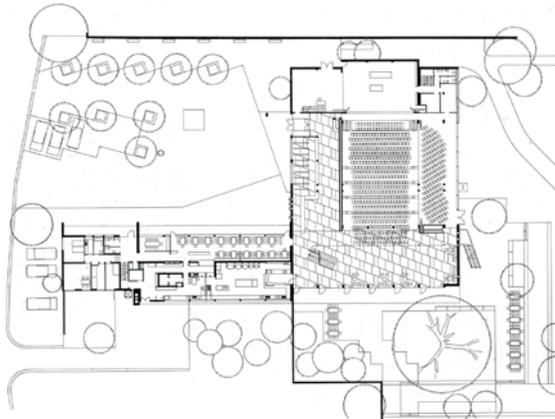
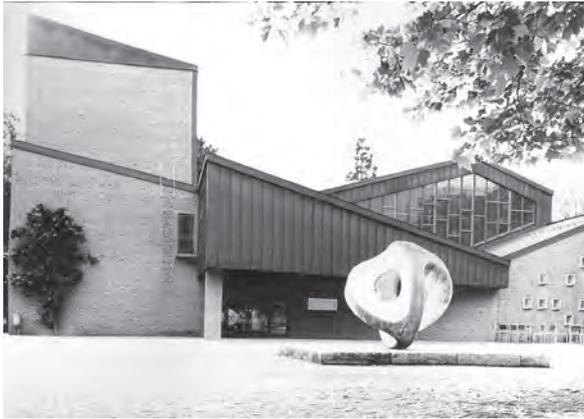
**033 Teatro Sant Erasmo, Mailand, 1954**  
Antonio Carminati, Carlo de Carli



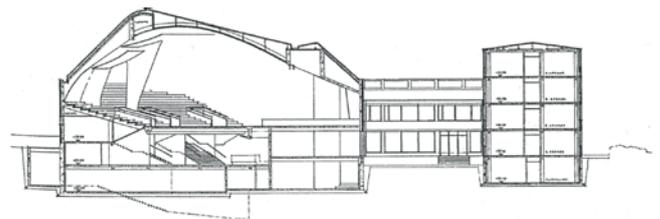
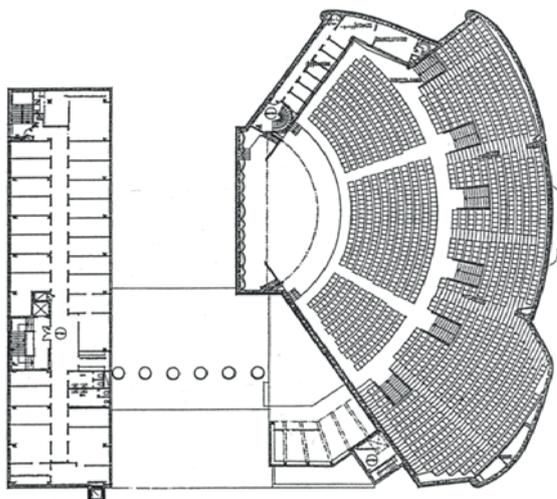
**034 Teatro Armando Gonzaga, Rio de Janeiro, 1950**  
Affonso Eduardo Reidy



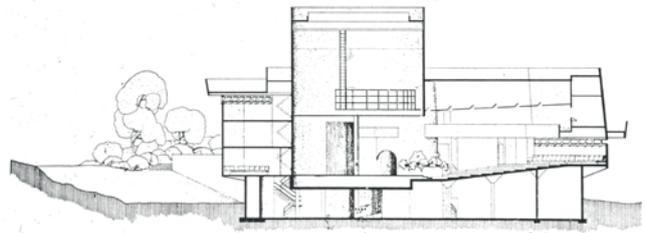
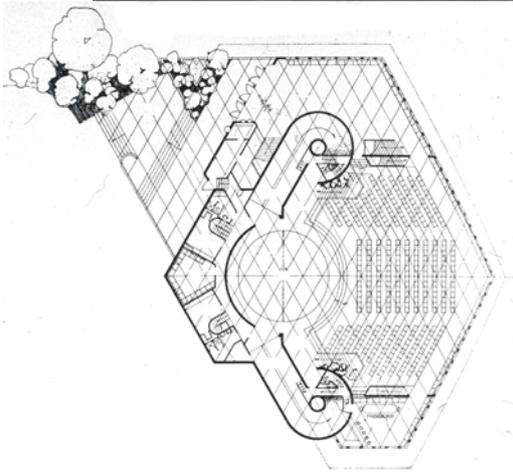
**035 Parktheater, Grenchen, 1955**  
**Ernst Gisler**



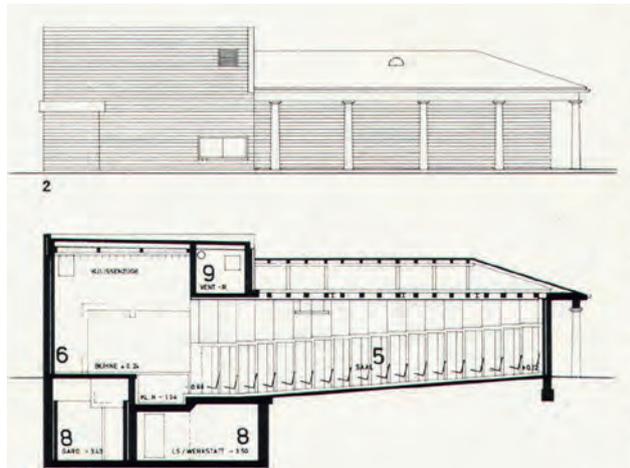
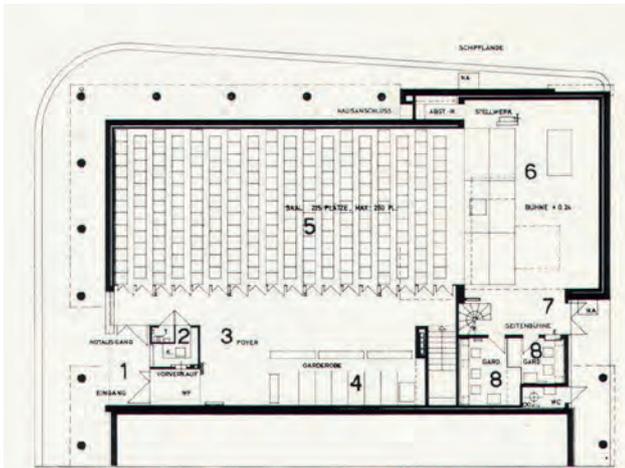
**036 House of Culture, Helsinki, 1955**  
**Alvar Aalto**



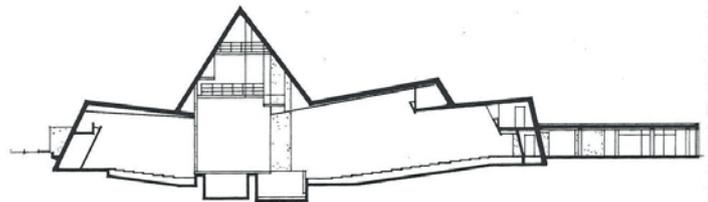
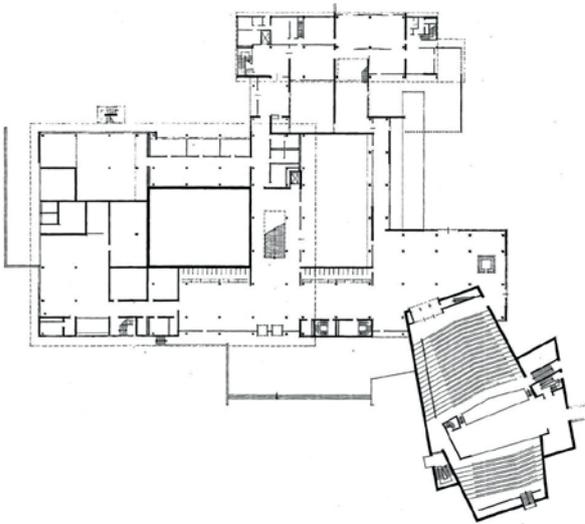
**037 Kalita Humphreys Theater, Dallas, 1959**  
**Frank Lloyd Wright**



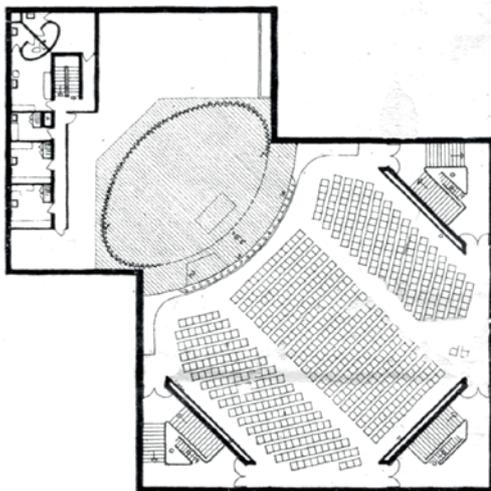
**038 Theater am Hechtplatz, Zürich, 1959**  
**Ernst Gisel**



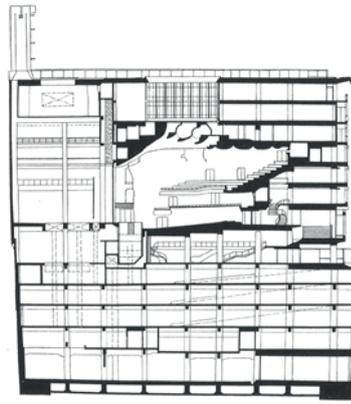
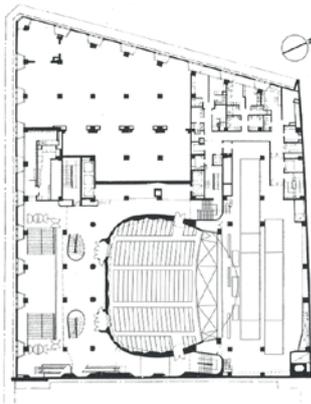
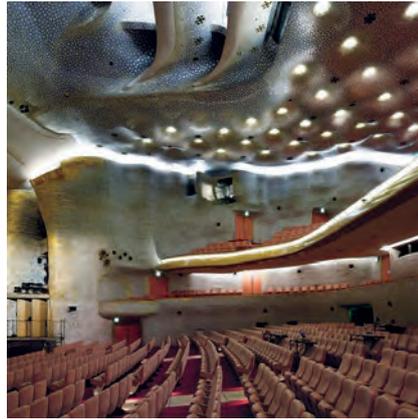
**039 Akademie der Künste, Berlin, 1960**  
Werner Düttmann



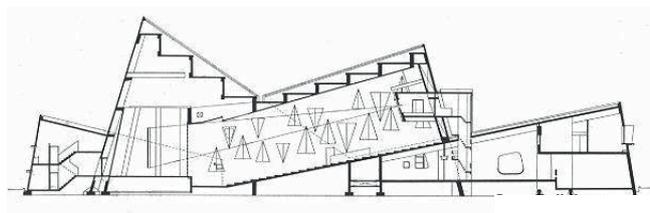
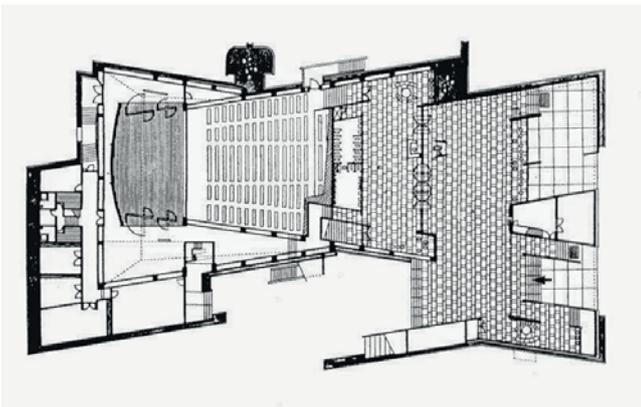
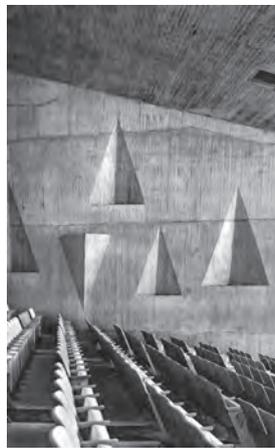
**040 Tagore Theatre, Chandigarh, 1961**  
Aditya Prakash



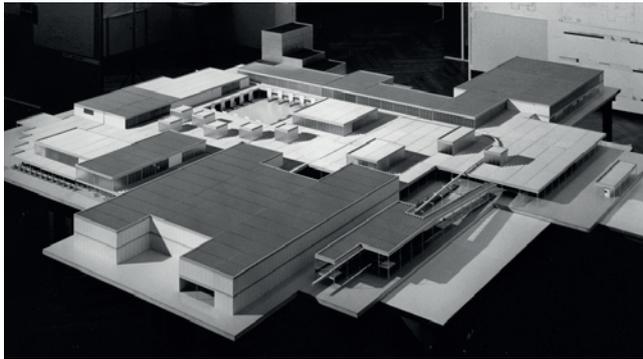
**041 Nissay Theatre, Tokyo, 1963**  
Togo Murano



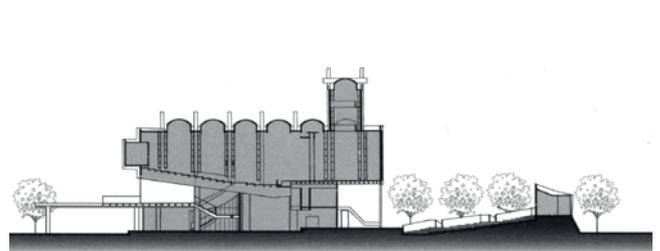
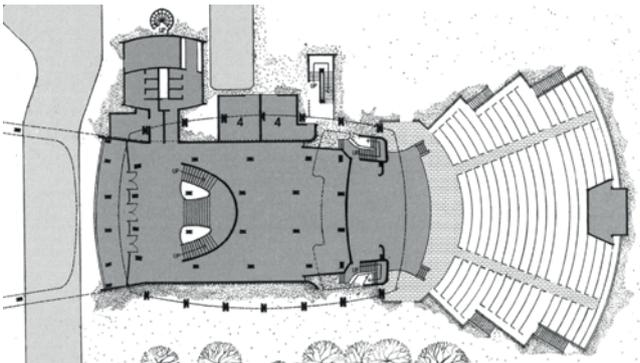
**042 Nichinan Cultural Center, Nichinan, 1963**  
Kenzo Tange



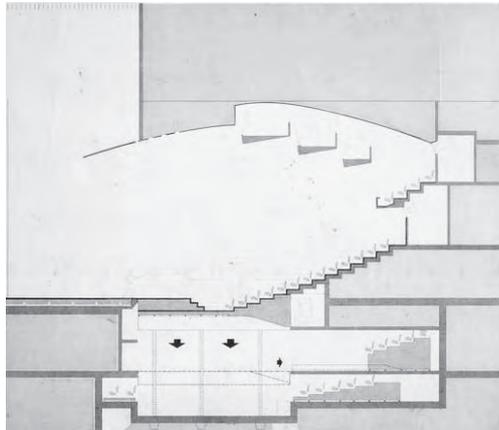
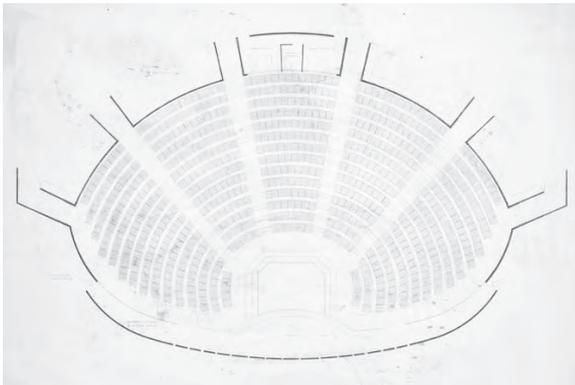
**043 Théâtre Vidy, Lausanne, 1964**  
**Max Bill**



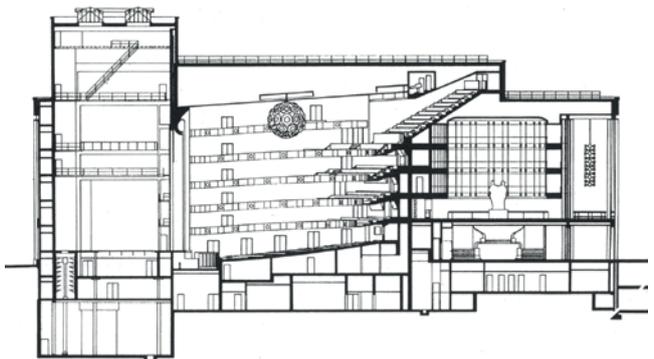
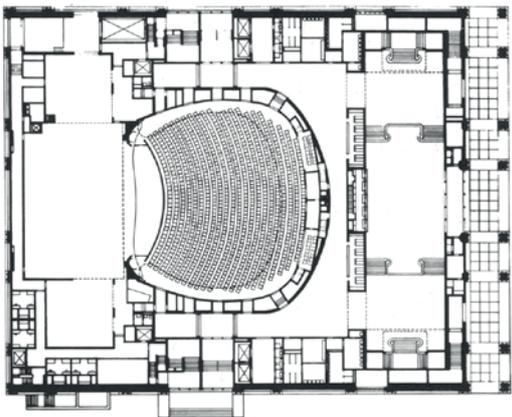
**044 Gandhi Memorial Hall, New Delhi, 1964**  
**Achyut Kanvinde, Mahendra Raj**



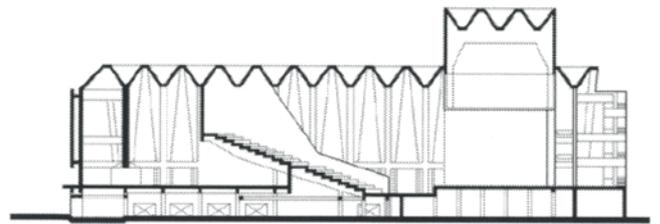
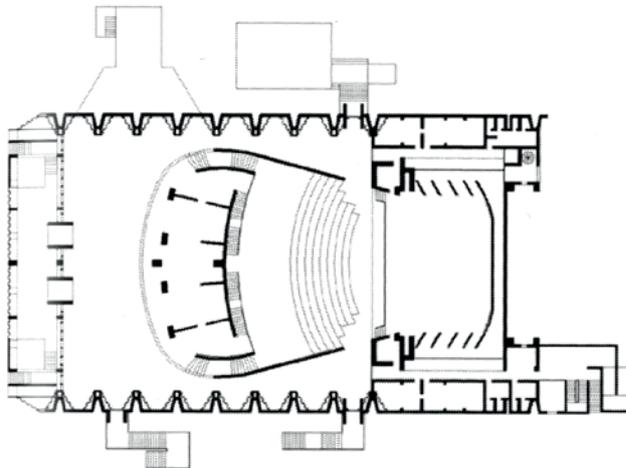
**045 Vivian Beaumont Theater - Lincoln Center, New York, 1964**  
**Eero Saarinen**



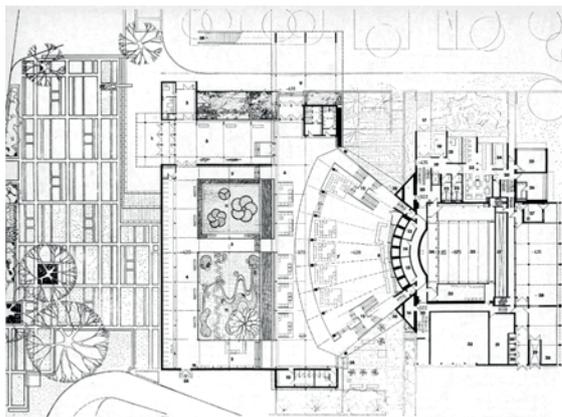
**046 New York State Theater - Lincoln Center, New York, 1964**  
**Philip Johnson**



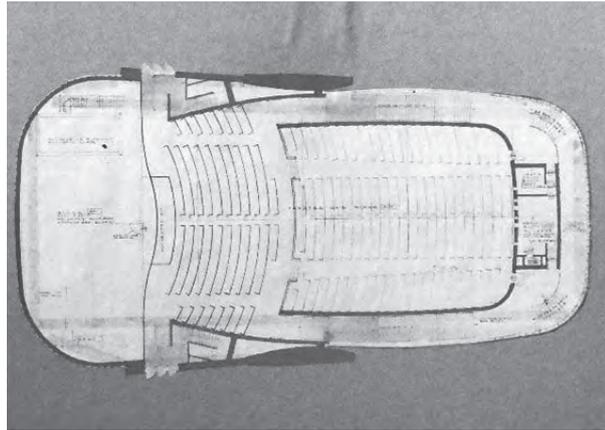
**047 Tagore Memorial Theatre, Ahmedabad, 1965**  
 Balkrishna Doshi, Mahendra Raj



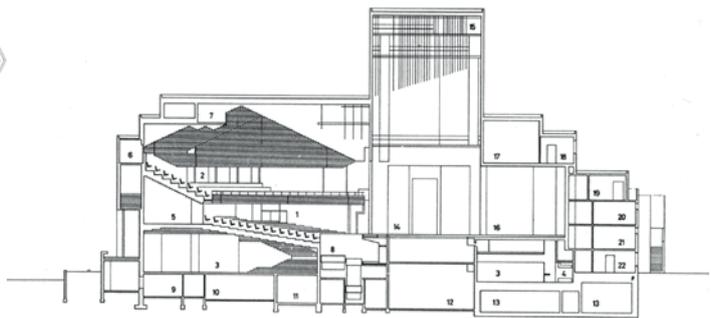
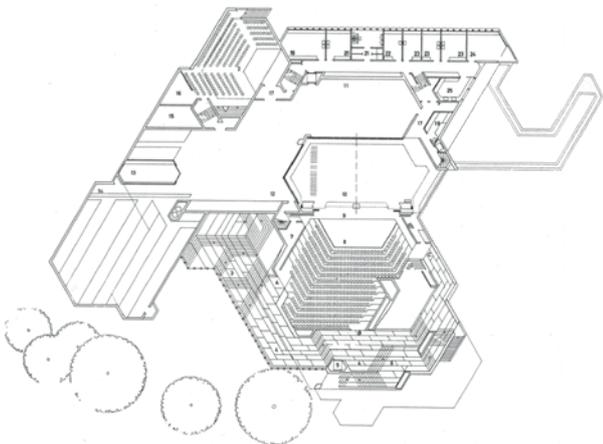
**048 Schauspielhaus, Wuppertal, 1966**  
 Gerhard Graubner



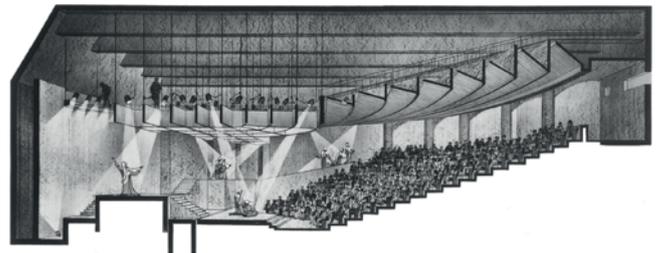
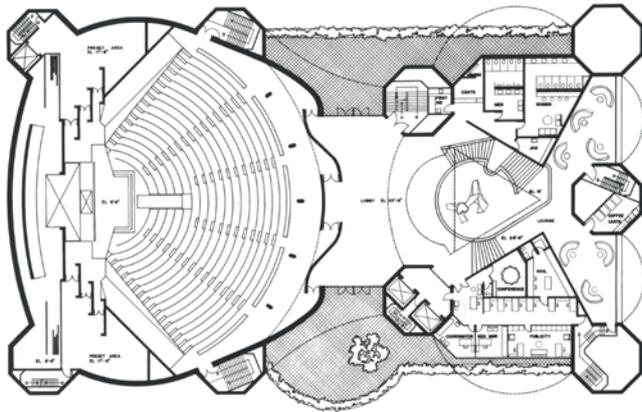
**049 Marina City Theater, Chicago, 1967**  
**Bertrand Goldberg**



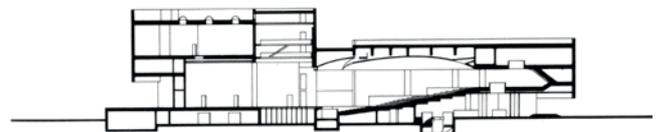
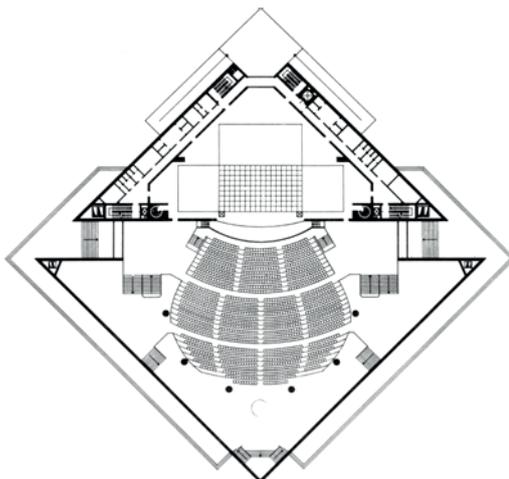
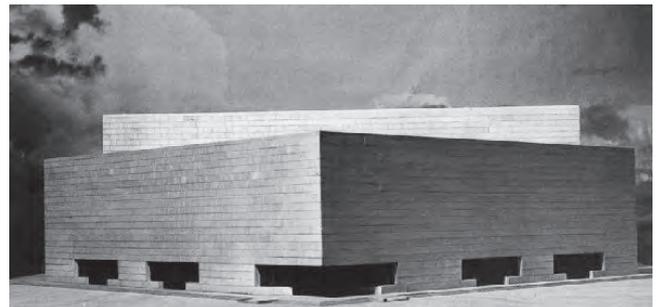
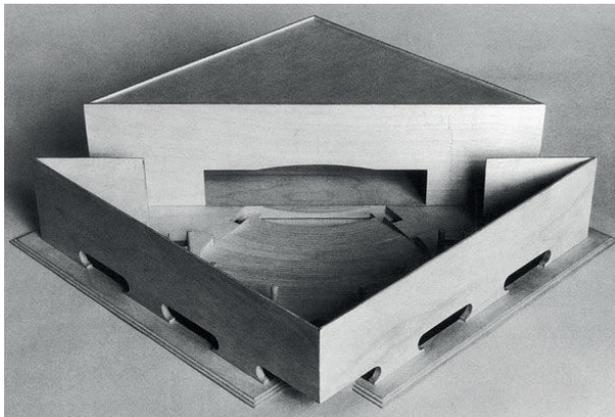
**050 Stadttheater, St. Gallen, 1968**  
**Claude Paillard**



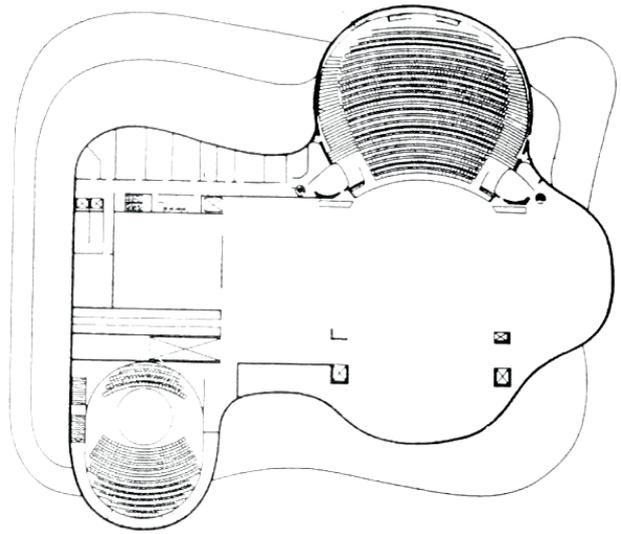
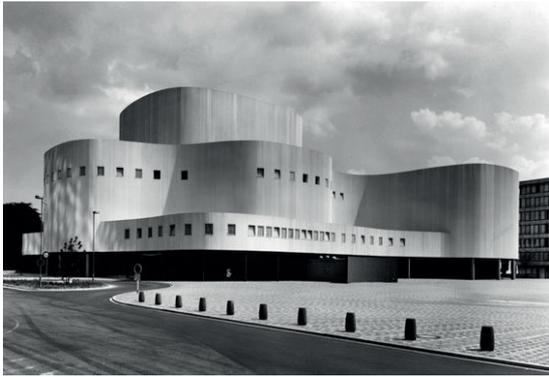
**051 Alley Theatre, Houston, 1968**  
**Ulrich Franzen**



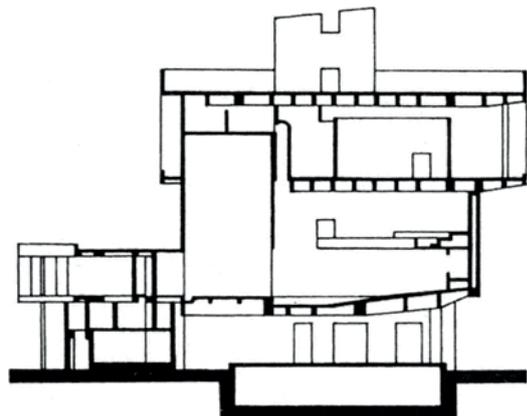
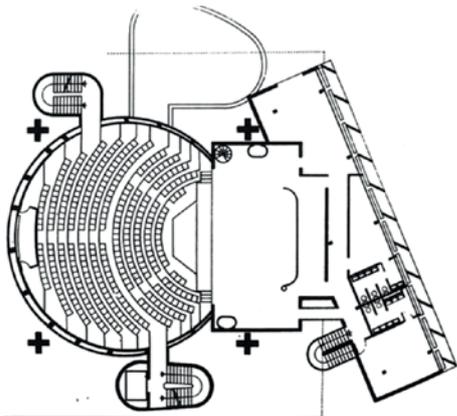
**052 Theater Projektentwurf, Vicenza, 1968**  
**Ignazio Gardella**



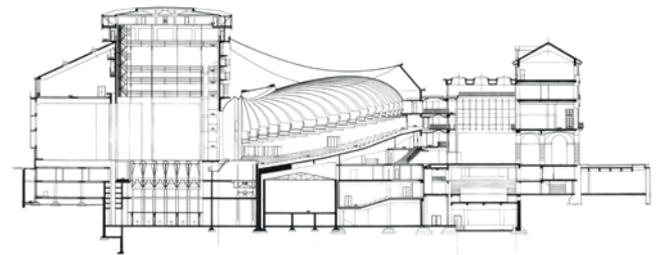
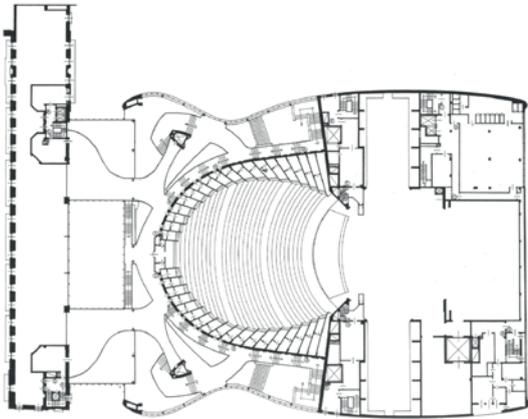
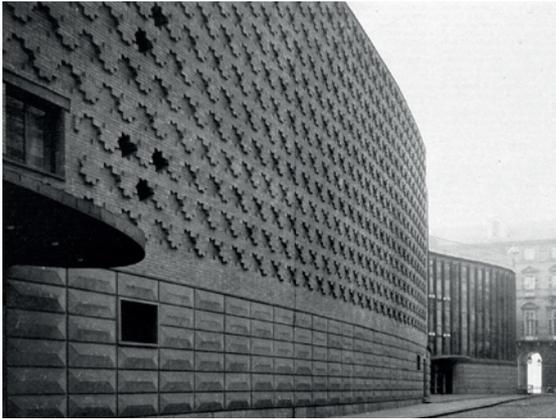
**053 Schauspielhaus, Düsseldorf, 1970**  
Bernhard Pfau



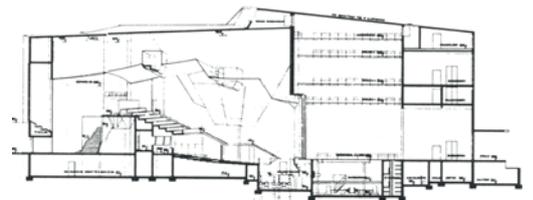
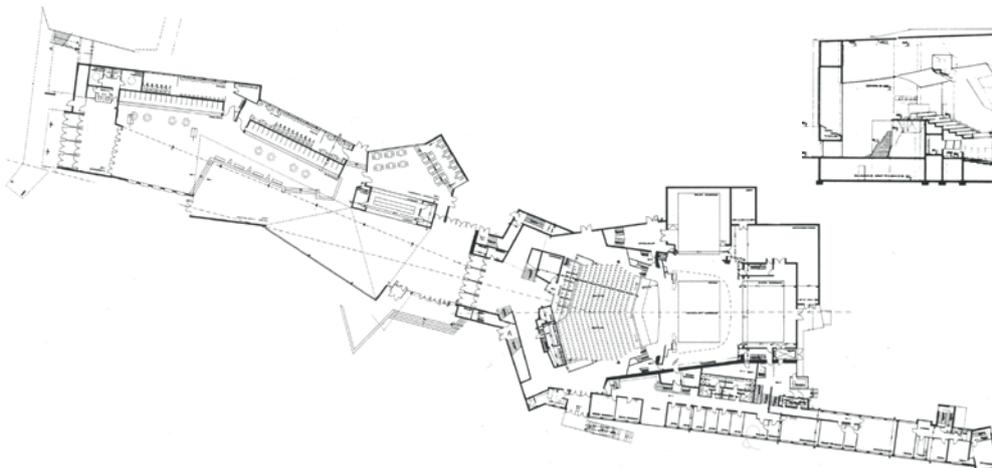
**054 Shri Ram Centre for Performing Arts, New Delhi, 1972**  
Shiv Nath Prasad



**055 Teatro Regio, Turin, 1973**  
**Carlo Mollino**

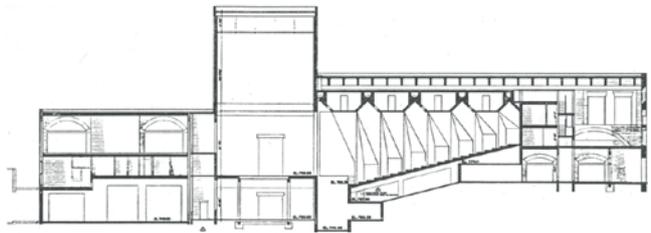
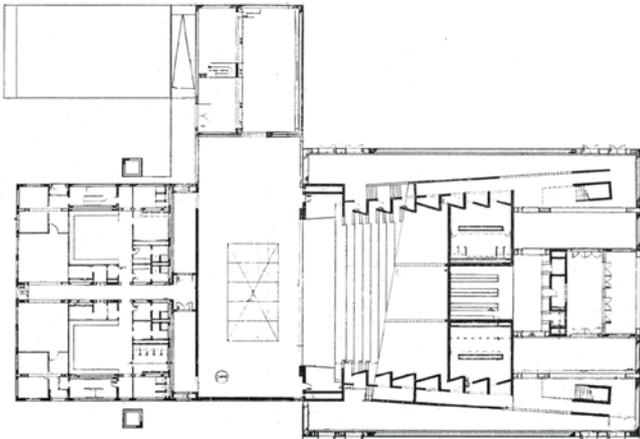


**056 Theater, Wolfsburg, 1973**  
**Hans Scharoun**



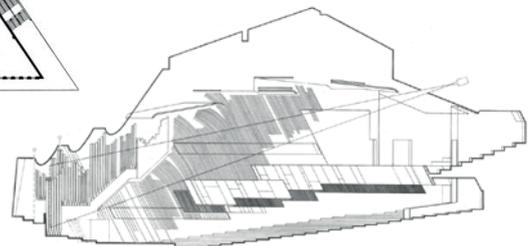
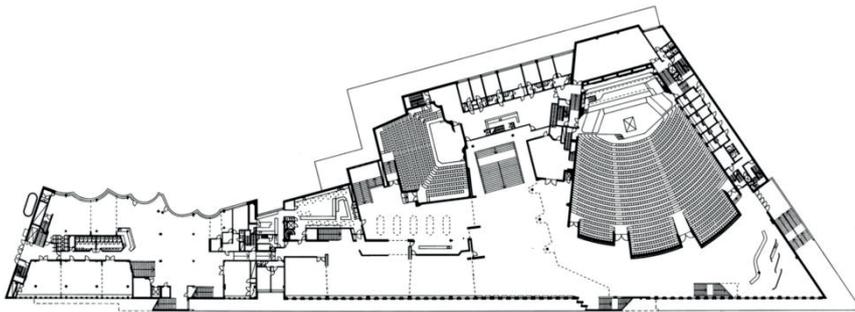
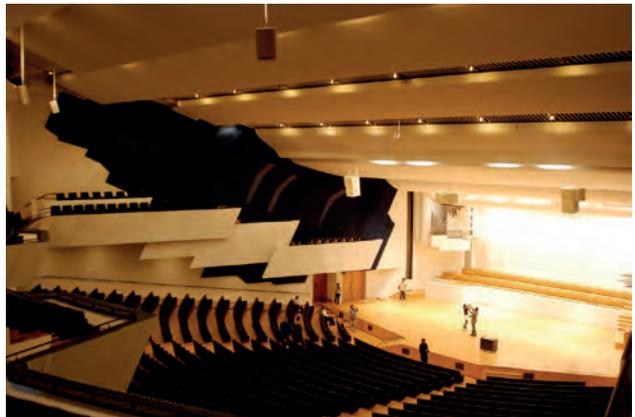
**057 Arts United Center, Fort Wayne, 1973**

Louis Kahn

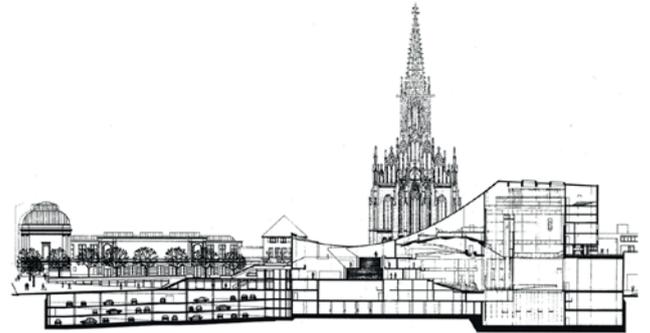
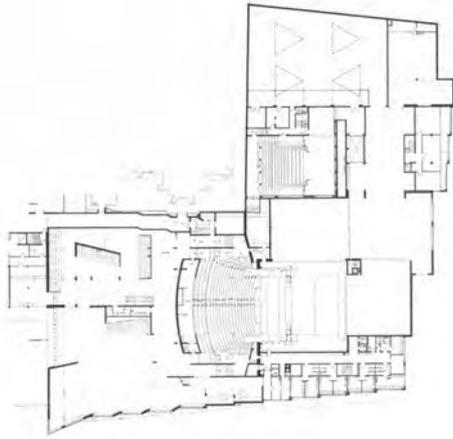
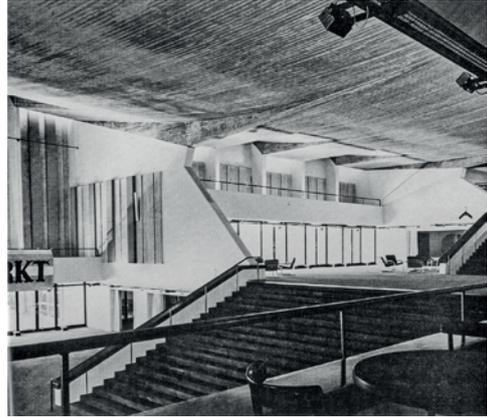


**058 Finlandia Hall, Helsinki, 1975**

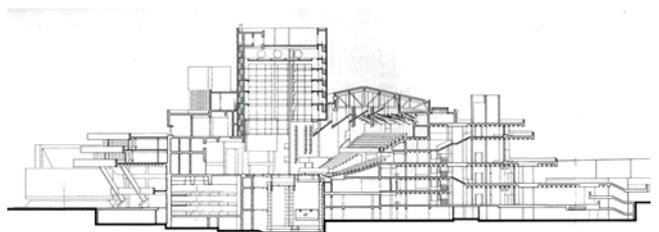
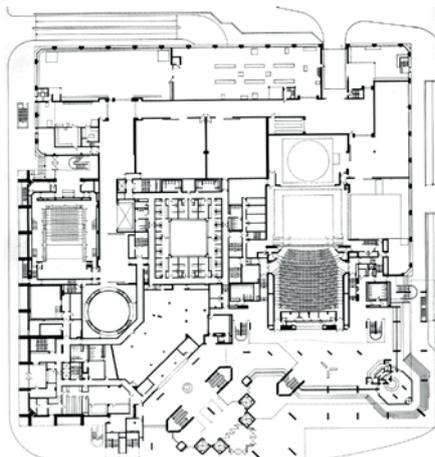
Alvar Aalto



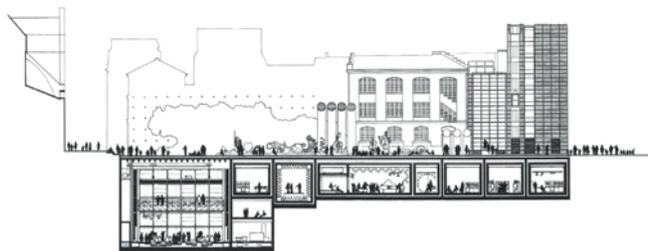
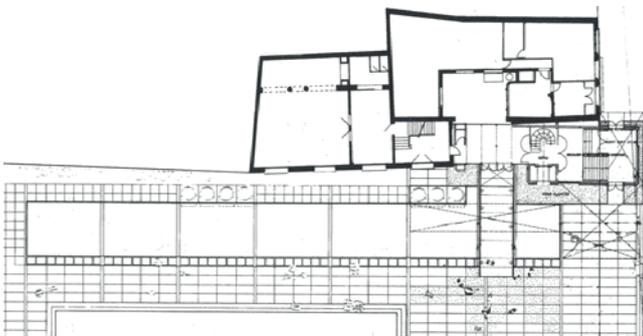
**059 Stadttheater, Basel, 1975**  
Felix Schwarz, Rolf Gutmann, Heinz Hossdorf



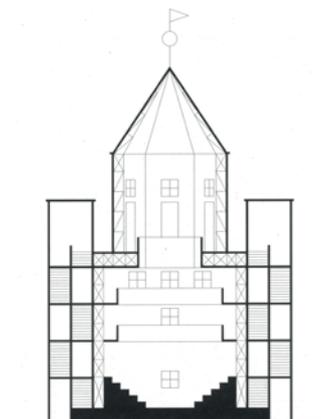
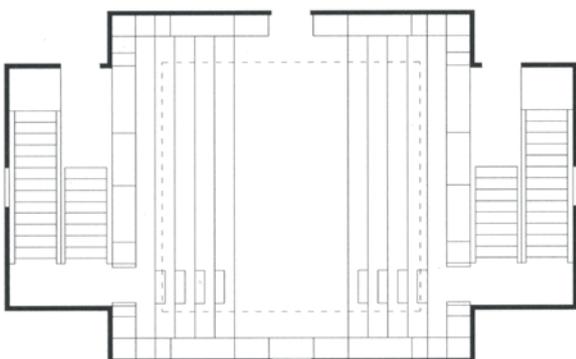
**060 Royal National Theatre, London, 1976**  
Denys Lasdun



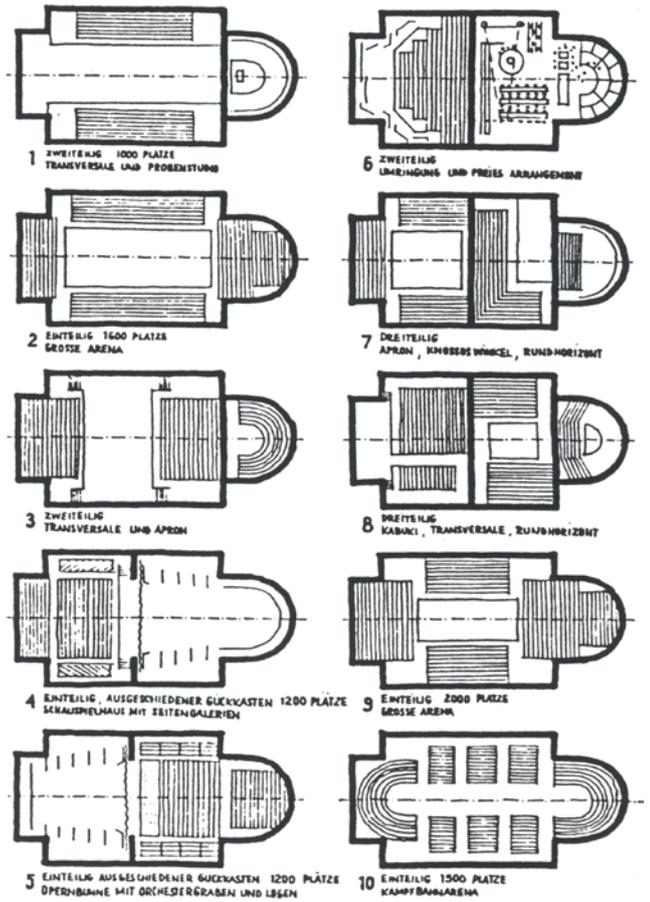
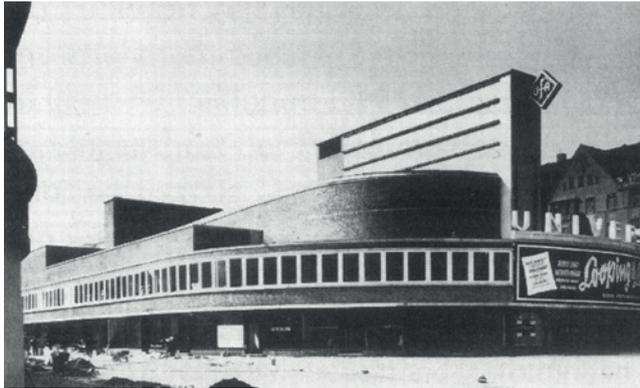
**061 IRCAM, Paris, 1977**  
 Renzo Piano, Rigard Rogers



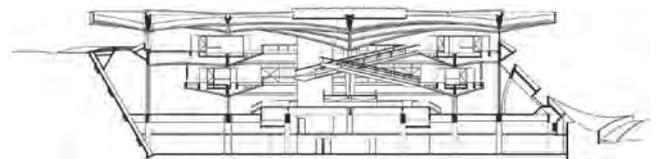
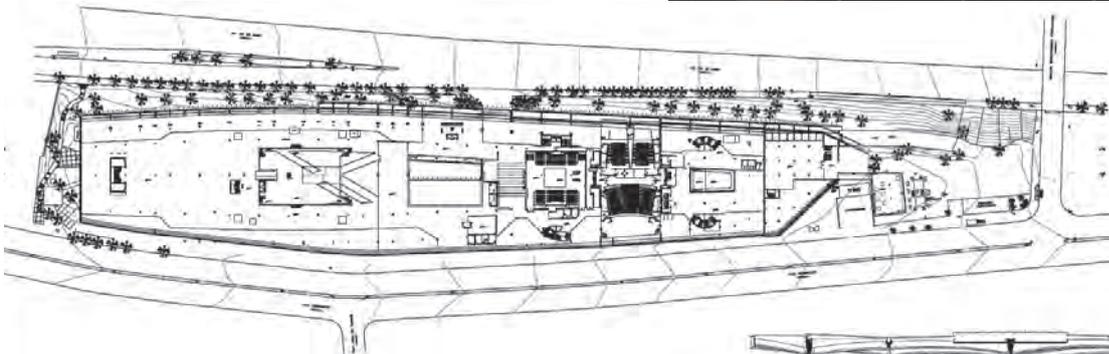
**062 Teatro del Mondo, Venedig, 1979**  
 Aldo Rossi



**063 Schaubühne, Berlin, 1928**  
**Erich Mendelsohn, (Jürgen Sawade Umbau 1981)**

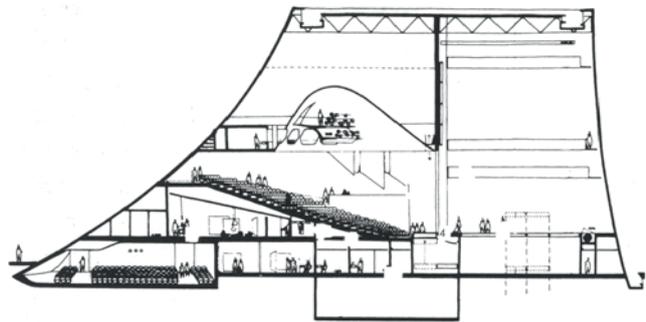
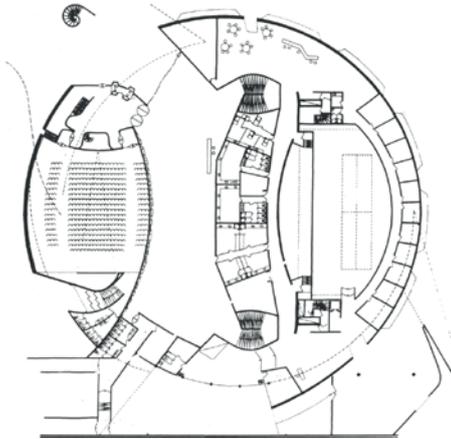


**064 Centro Cultural, São Paulo, 1982**  
**Eurico Prado Lopes, Luiz Telles**



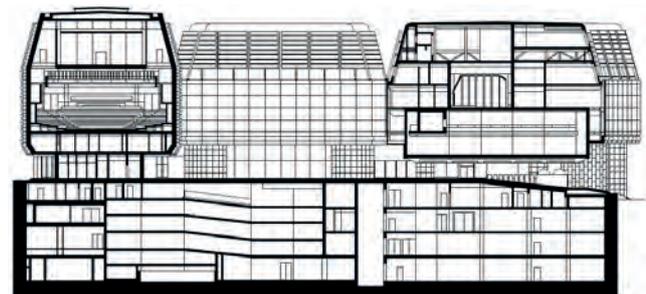
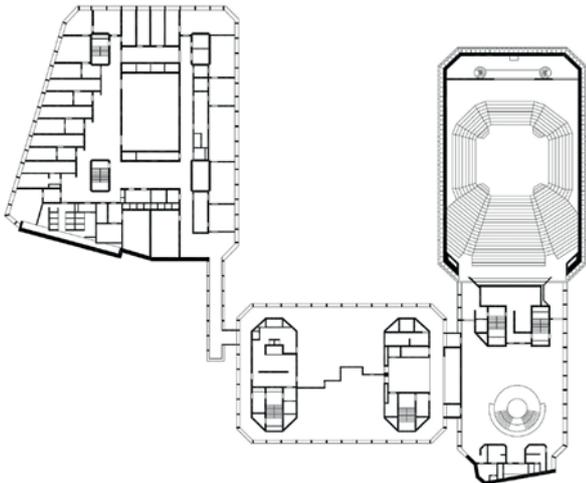
**065 Maison de la Culture, Le Havre, 1982**

Oscar Niemeyer

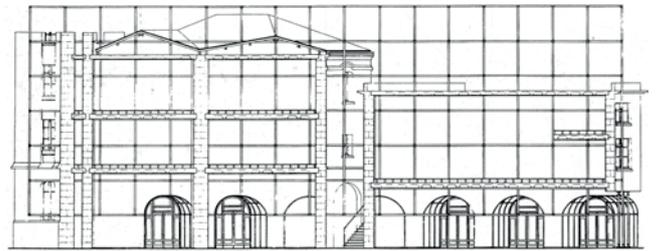
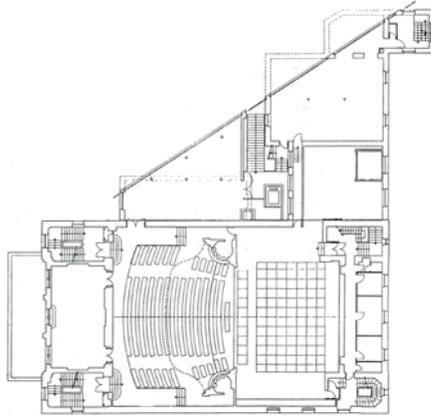


**066 Nová Scéna, Prag, 1983**

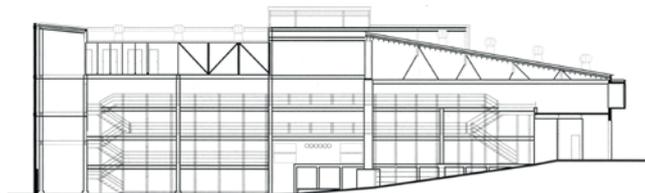
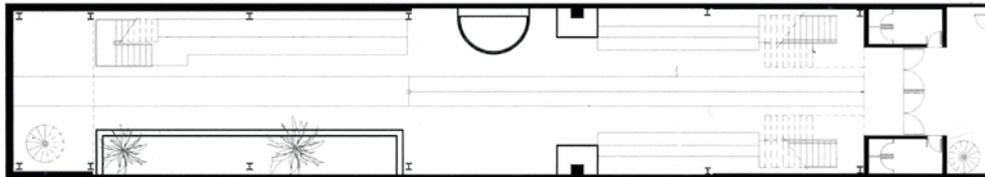
Karel Prager



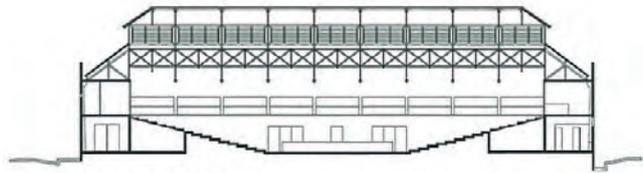
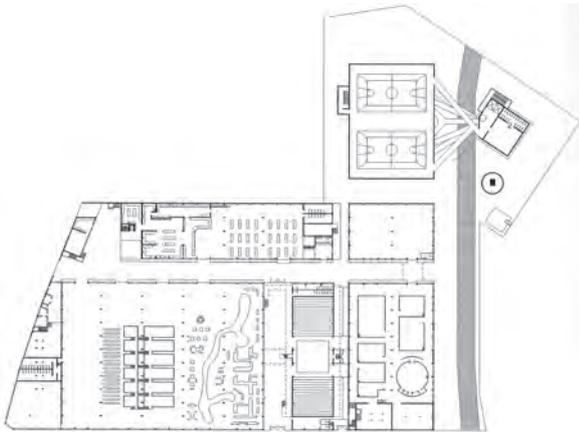
**067 Théâtre Le Granit, Belfort, 1984**  
**Jean Nouvel**



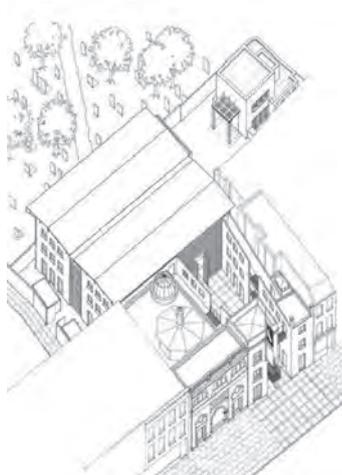
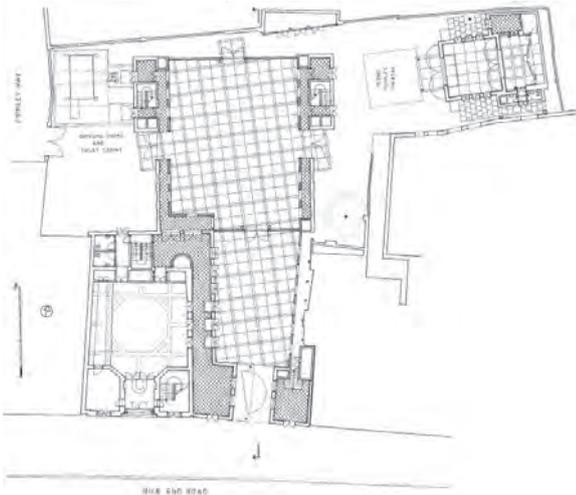
**068 Teatro Oficina, São Paulo, 1984**  
**Lina Bo Bardi**



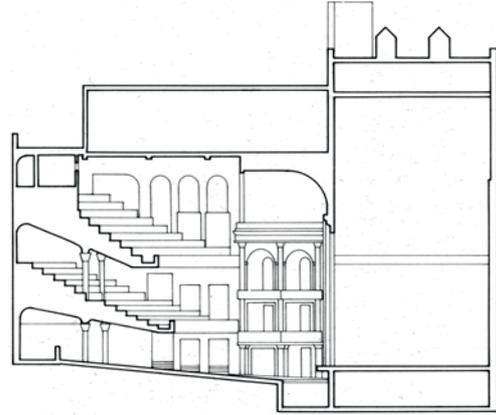
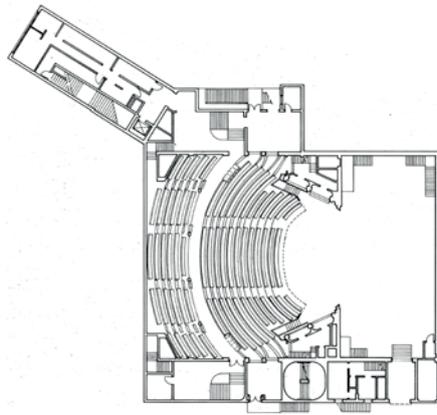
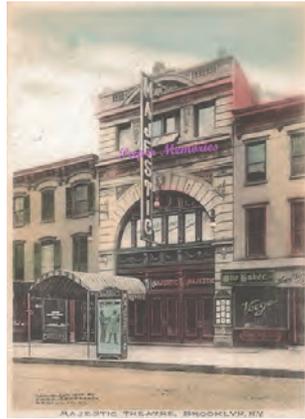
**069 SESC Pompéia, São Paulo, 1986**  
Lina Bo Bardi



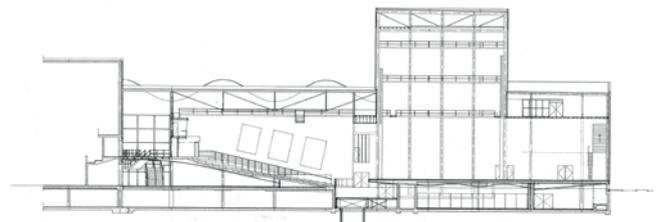
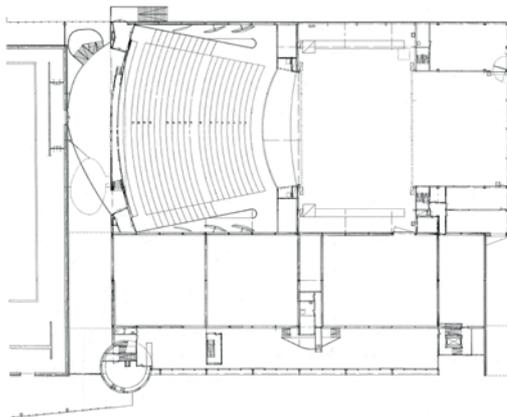
**070 Half Moon Theatre, London, 1985**  
Florian Beigel & Architecture Research Unit



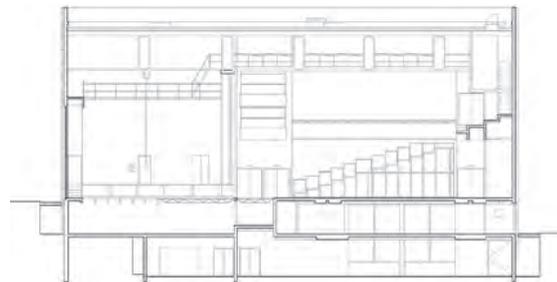
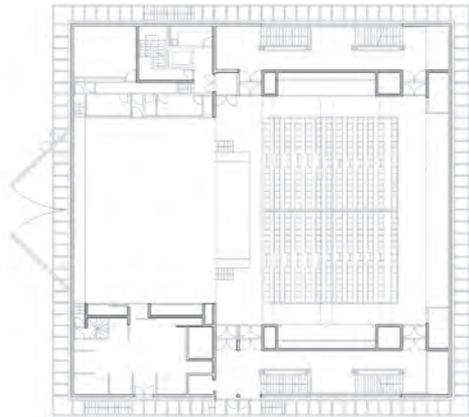
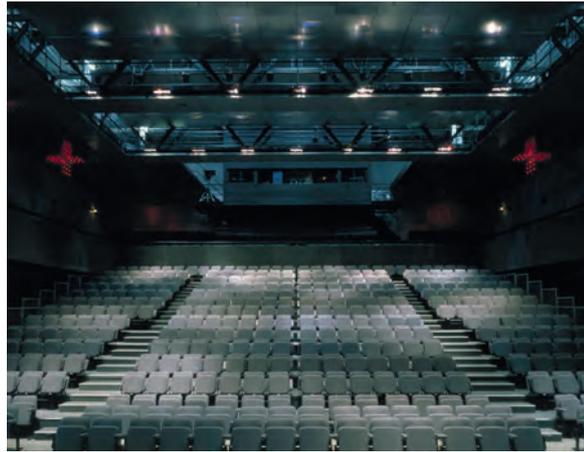
**071 BAM Harvey Theater, Brooklyn, 1904, Umbau 1987**  
**Hardy Holzman Pfeiffer**



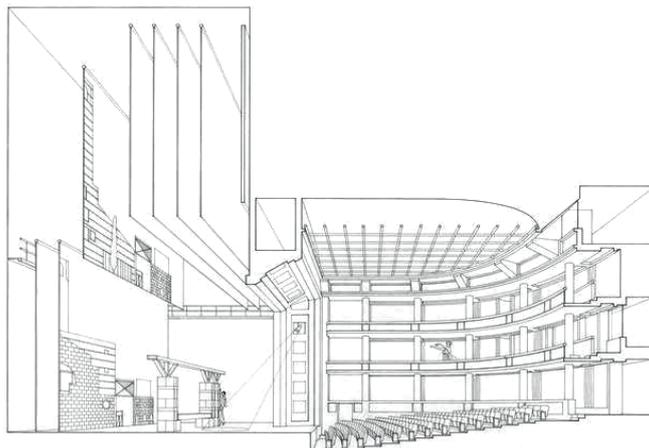
**072 Netherlands Dance Theater, Den Haag, 1987**  
**OMA**



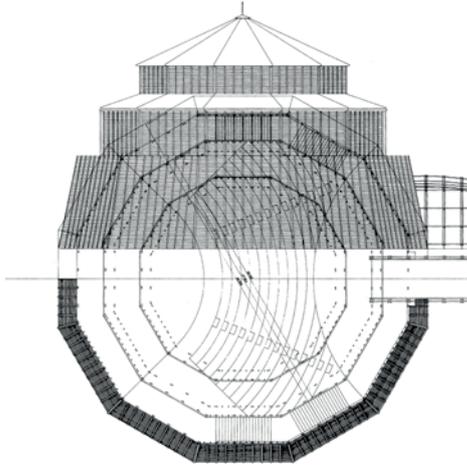
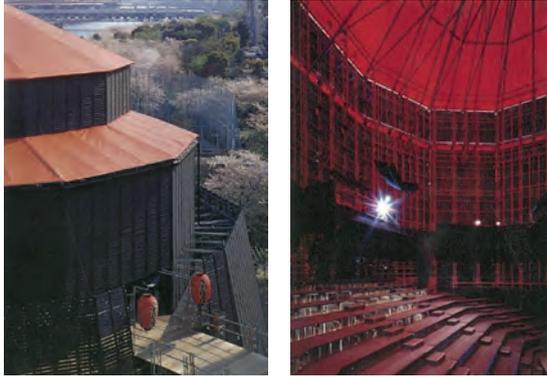
**073 Théâtre ONYX, Saint-Herblain, 1988**  
Jean Nouvel



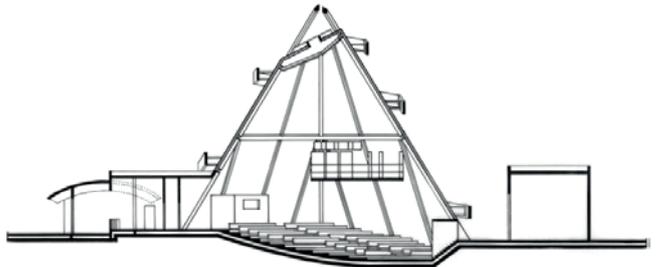
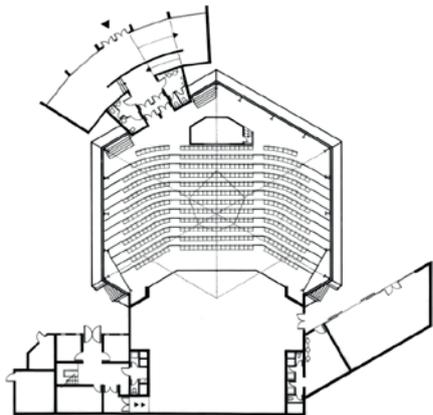
**074 Schwartz Center of Performing Arts - Cornell University, Ithaca, 1988**  
James Stirling, Michael Wilford



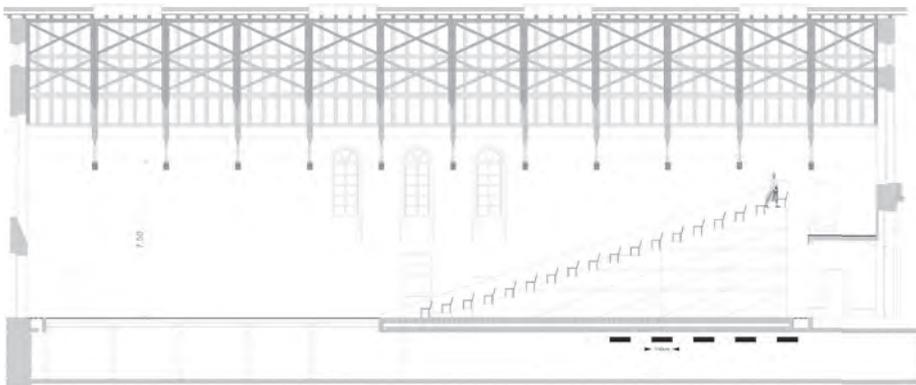
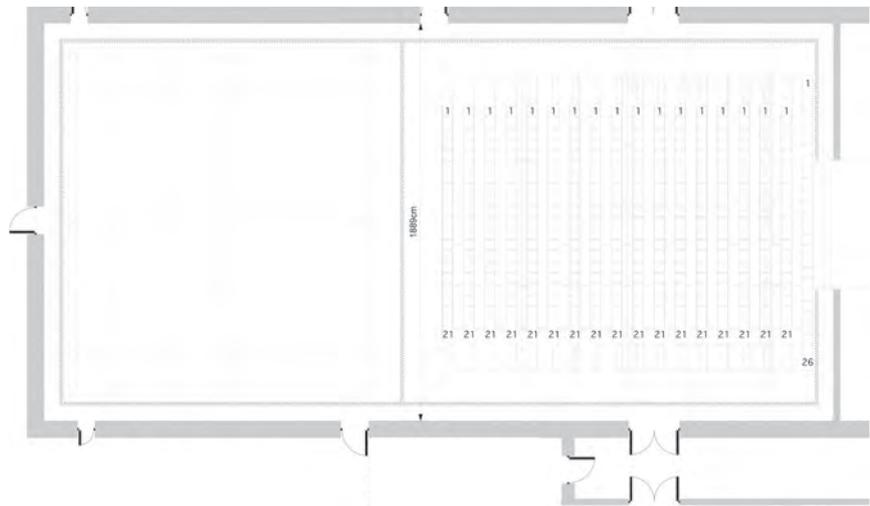
**075 Kara-Za mobiles Theater, 1988**  
Tadao Ando



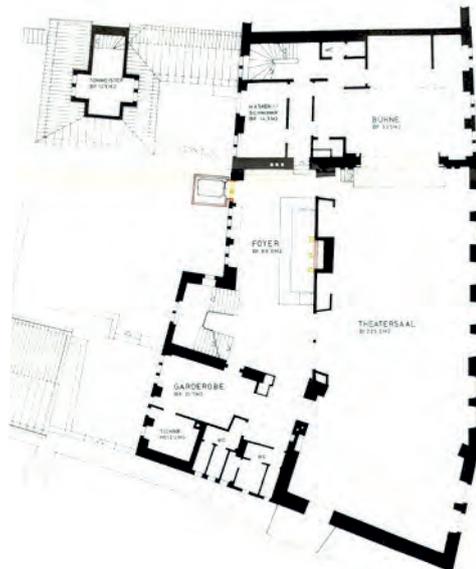
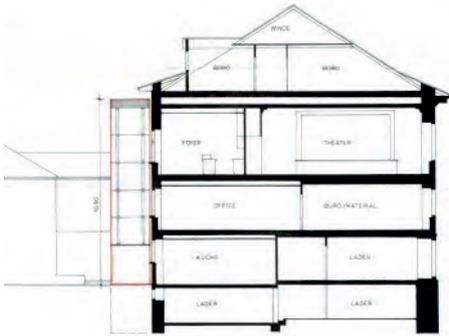
**076 Silvia Monfort Théâtre, Paris, 1991**  
Claude Parent



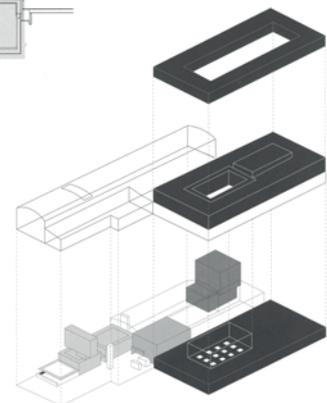
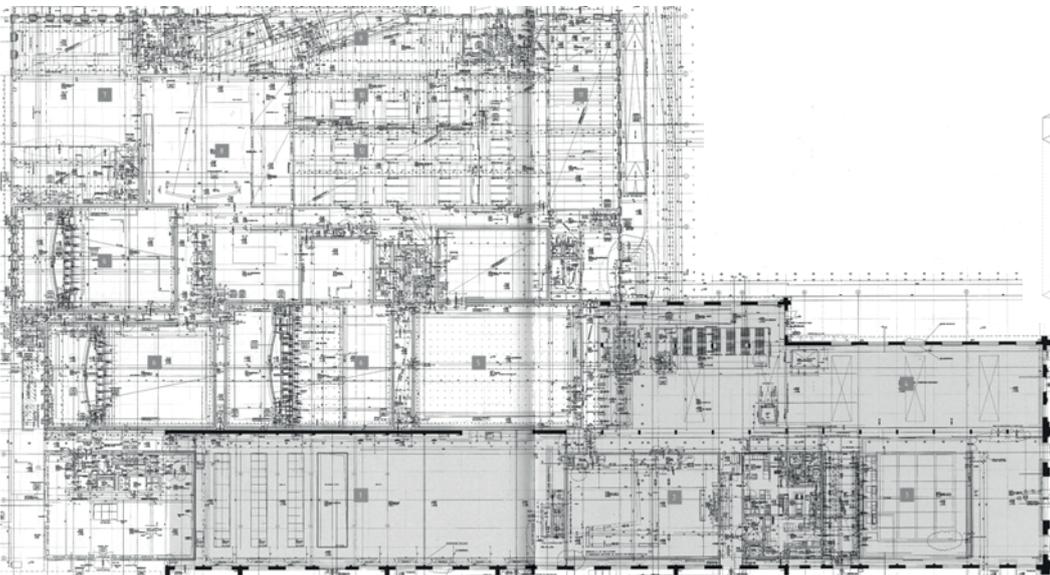
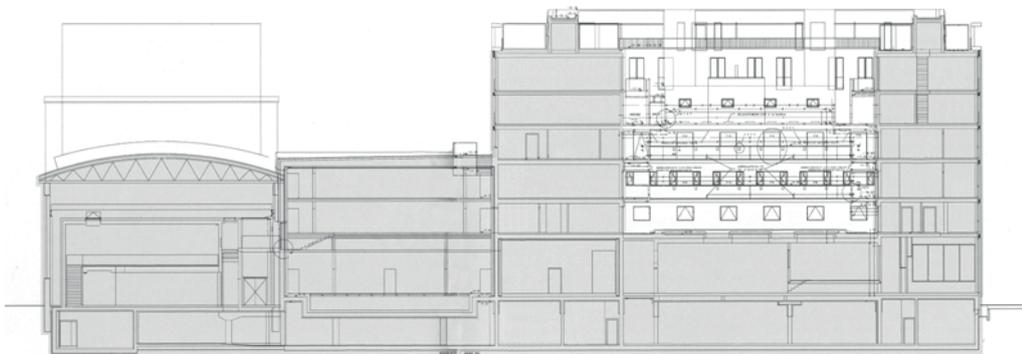
**077 Theaterhaus Gessnerallee, Zürich, 1989**  
Ueli Schweizer, Walter Hunziker



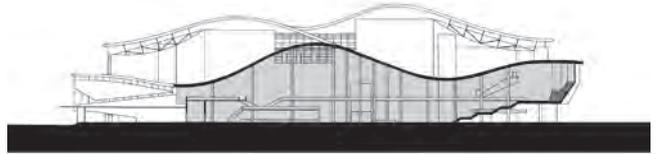
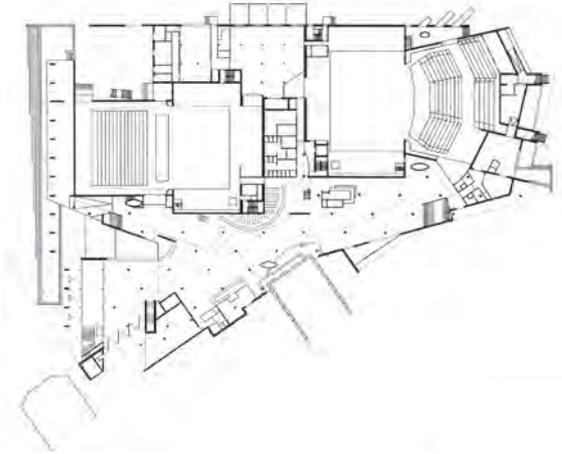
**078 Theater am Neumarkt, Zürich, Umbau 1997**  
**Daniel Racine (Umbau)**



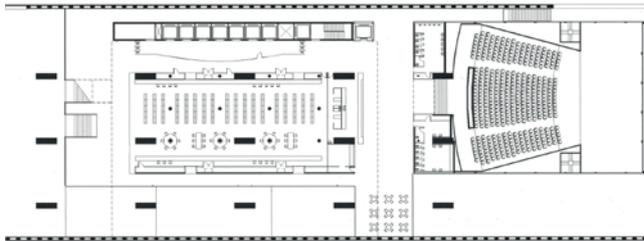
**079 Schiffbau, Zürich, 2000**  
**Ortner & Ortner (Umbau)**



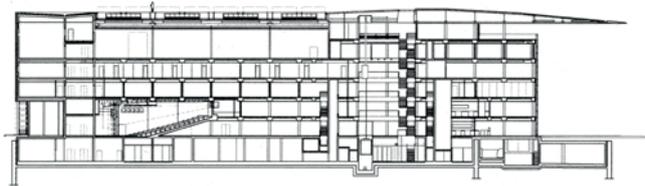
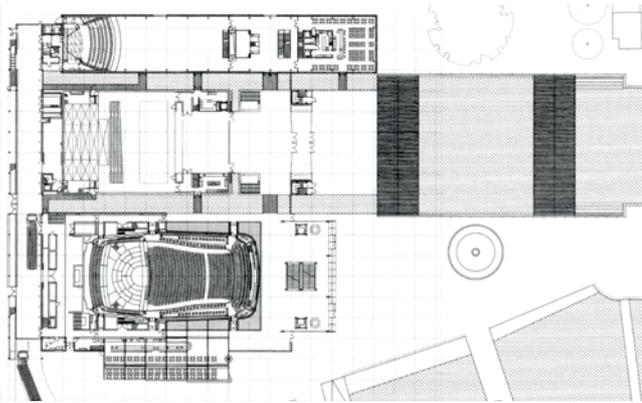
**080 Chassé Theater, Breda, 1995**  
**Herman Hertzberger**



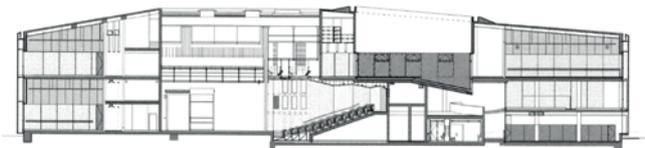
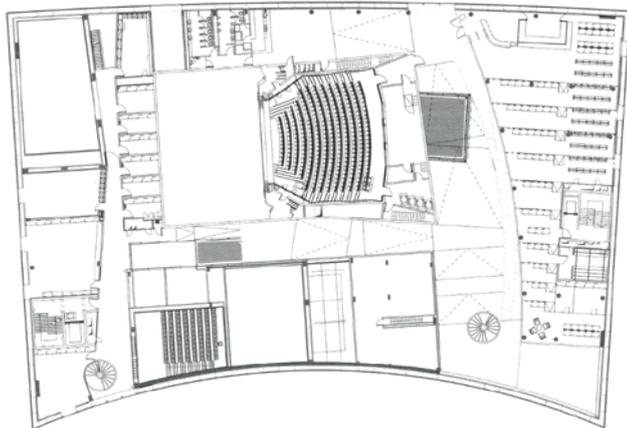
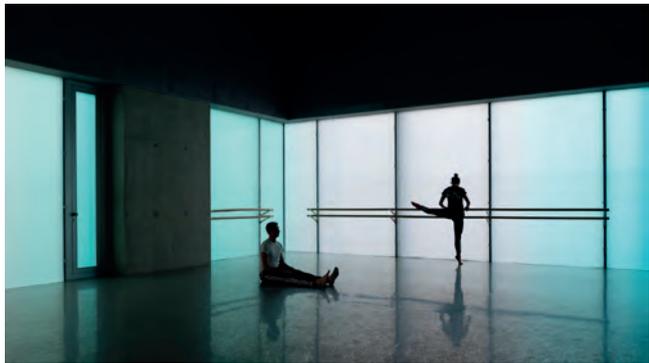
**081 Centro Cultural FIESP, São Paulo, 1996**  
**Paulo Mendes da Rocha**



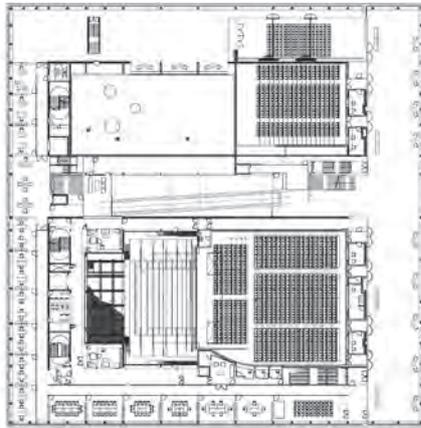
**082 Kultur- und Kongresszentrum, Luzern, 2000**  
Jean Nouvel



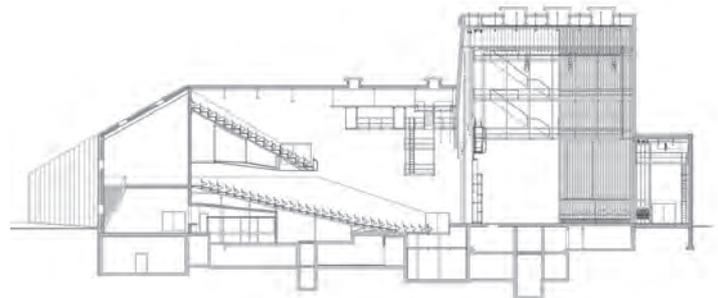
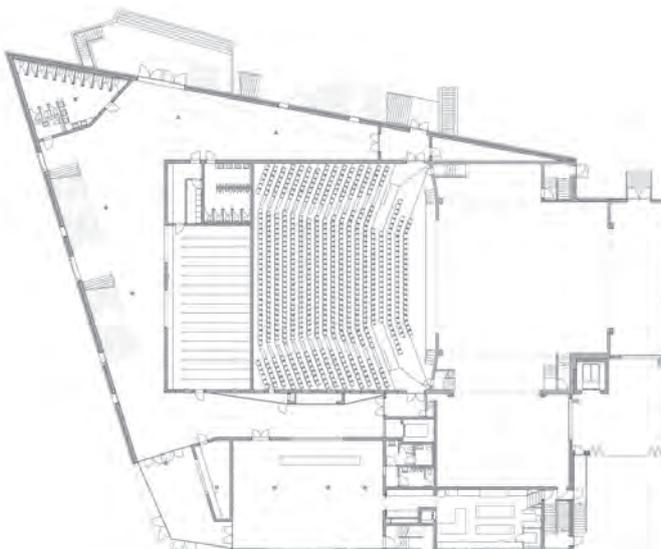
**083 Laban Dance Centre, London, 2003**  
Herzog & de Meuron



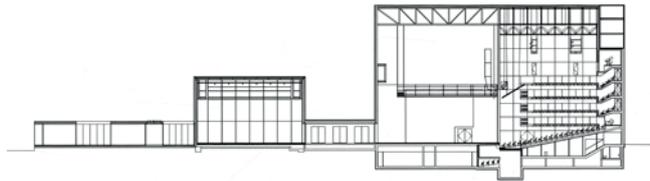
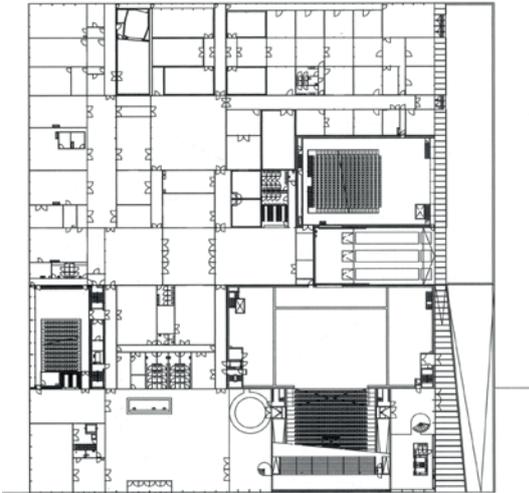
**084 La Llotja, Lleida, 2005**  
**Mecanoo, Iabb arquitectur**



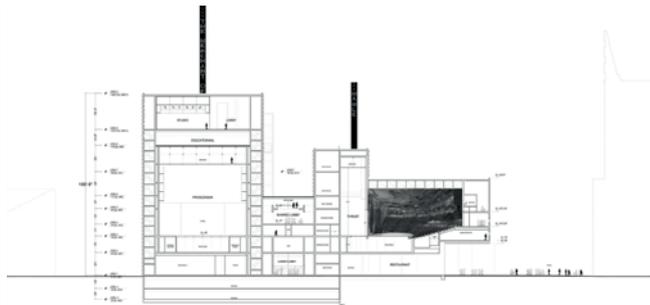
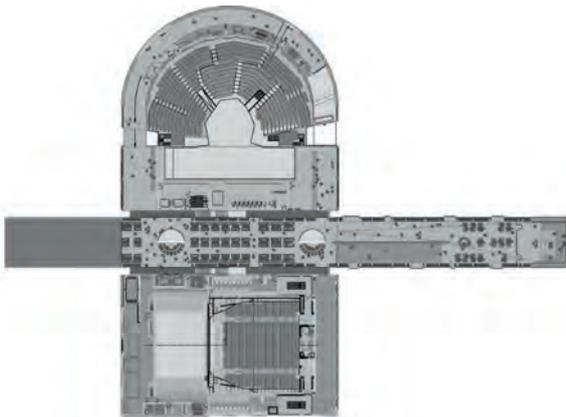
**085 Theater 11, Zürich, 2006**  
**Em2N**



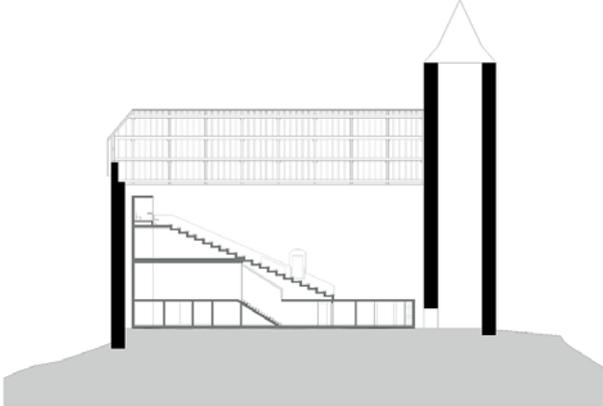
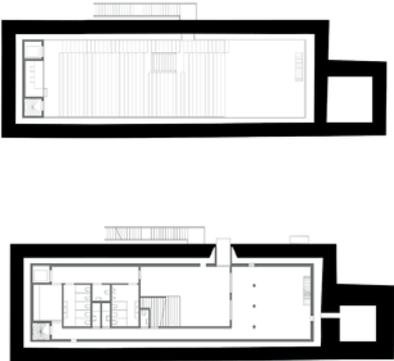
**086 De Kunstlinie, Almere, 2006**  
Sanaa



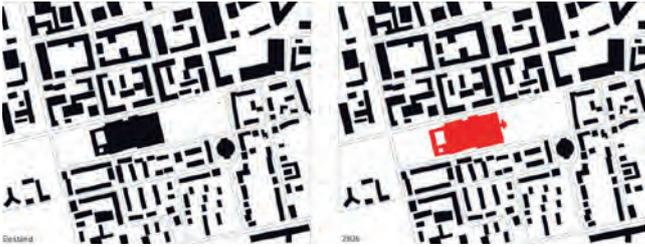
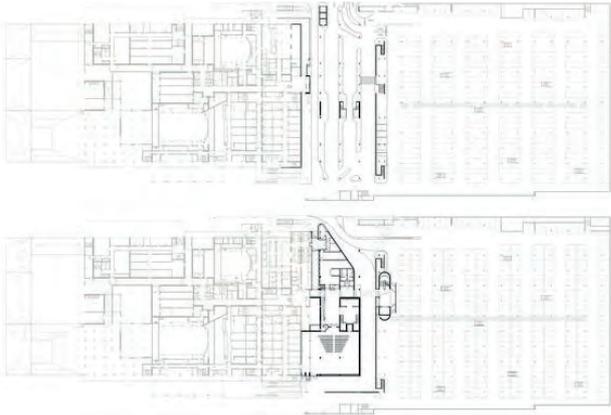
**087 Guthrie Theater, Minneapolis, 2006**  
Jean Nouvel



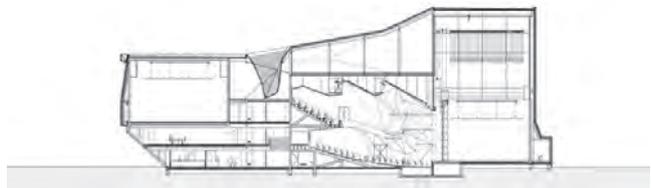
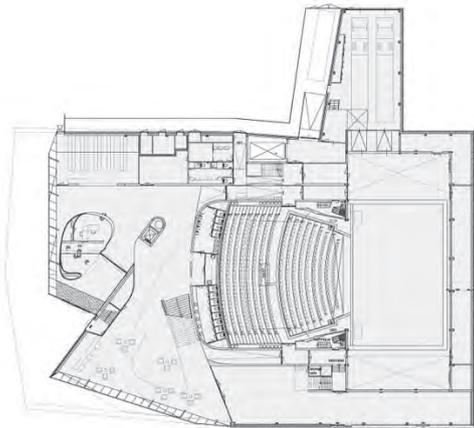
**088 Theaterburg, Riom, 2006**  
Marcel Liesch



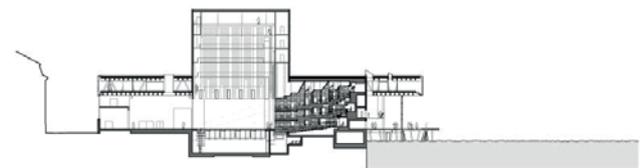
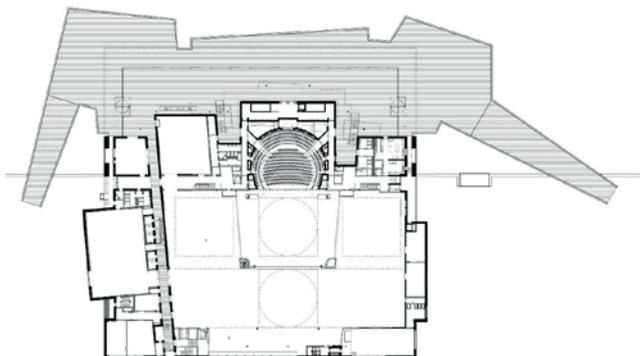
**089 Staatstheater, Darmstadt, 2006**  
Lederer Oei Ragnarsdóttir



**090 Theater Agora, Lelystad, 2007**  
**UN Studio & B+M**

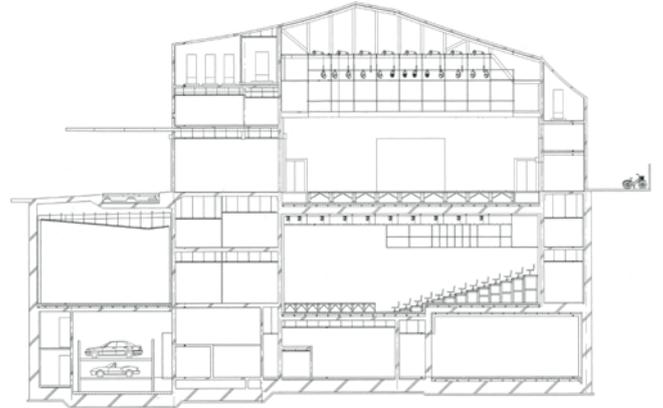
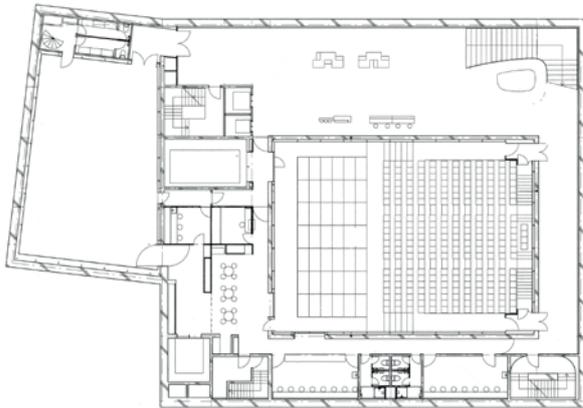


**091 Royal Danish Theatre's Playhouse, Copenhagen, 2008**  
**Lundgaard & Tranberg**

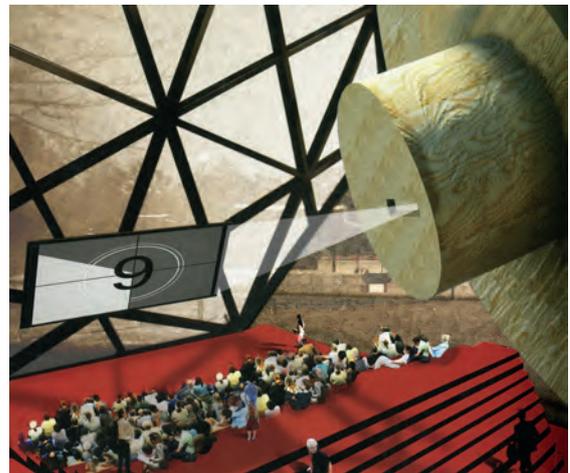
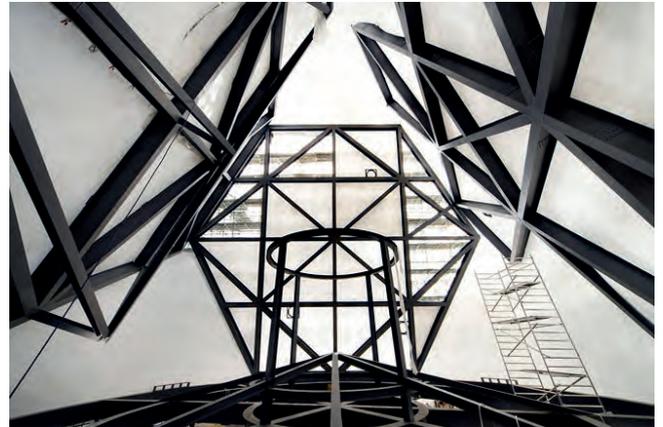


**092 Za Koenji Theatre, Tokyo, 2009**

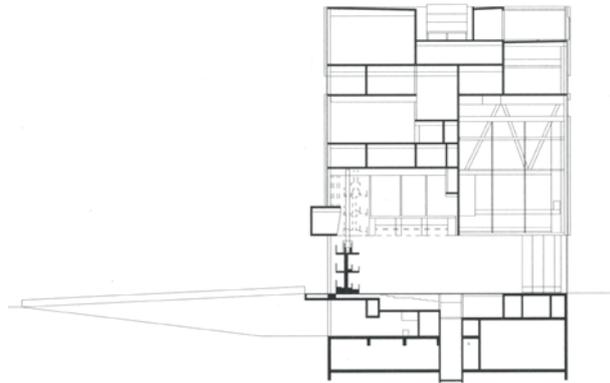
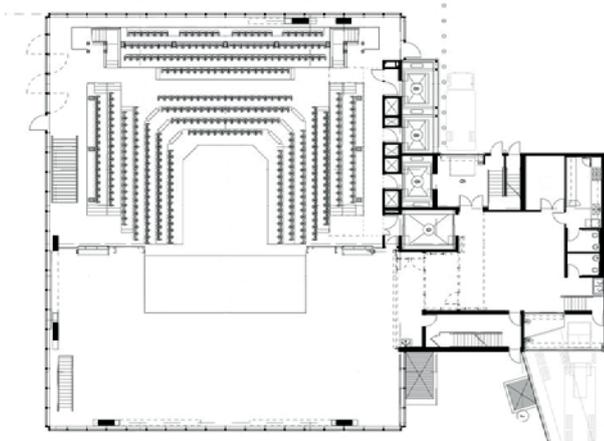
Toyo Ito

**093 Prada Transformer, Seoul, 2009**

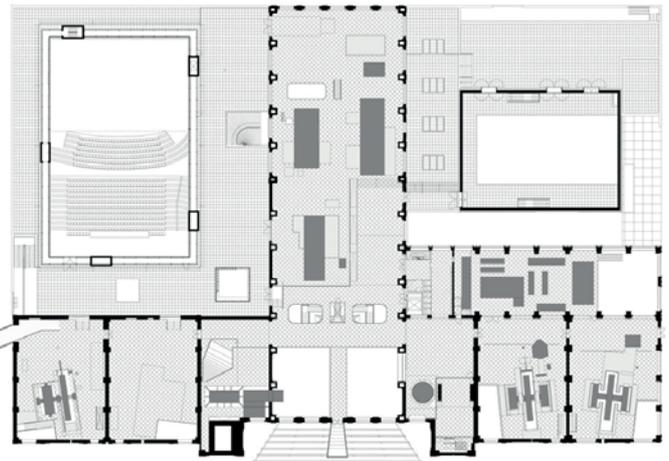
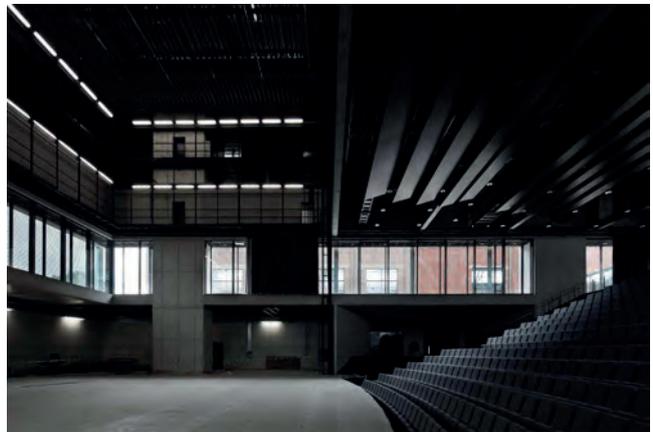
OMA



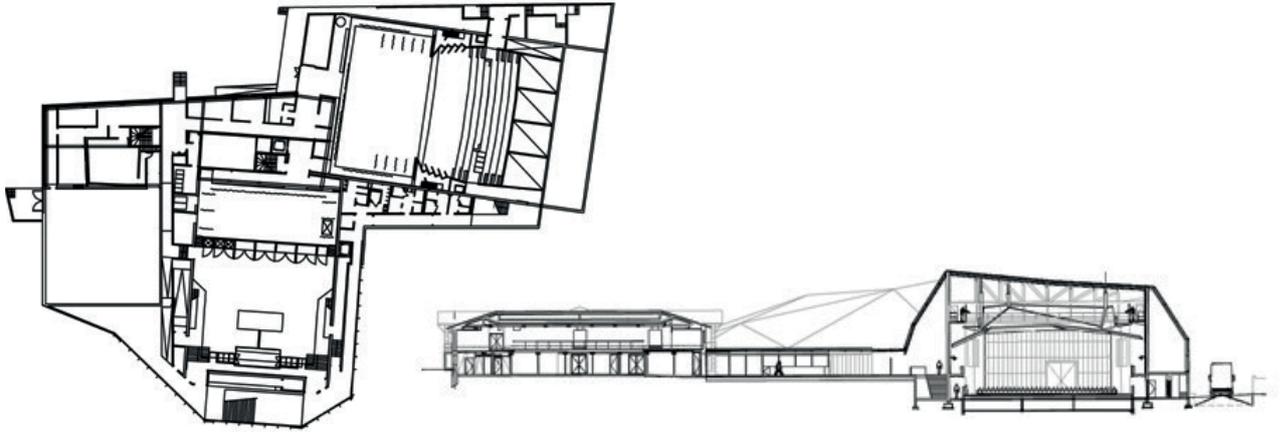
**094 Dee and Charles Wylie Theatre, Dallas, 2009**  
OMA, REX



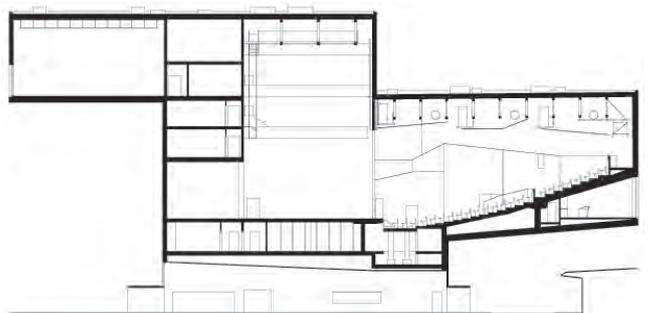
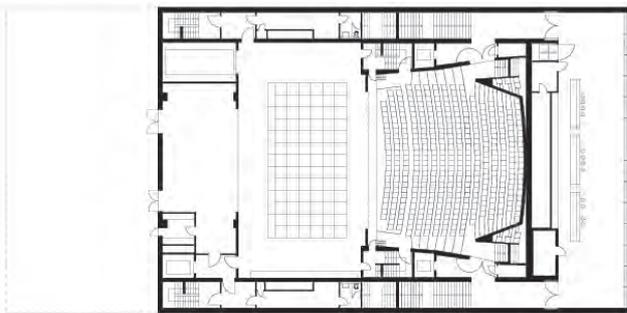
**095 C-Mine, Genk, 2010**  
51N4E



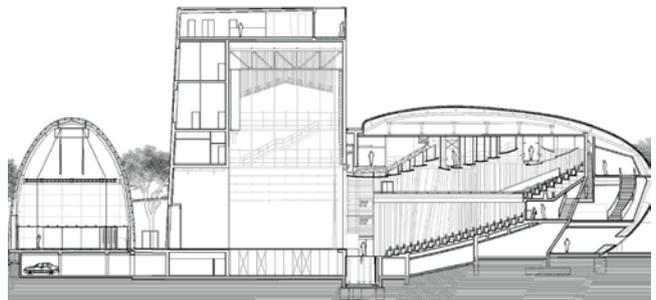
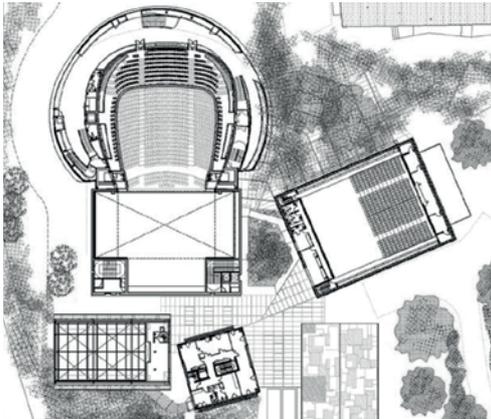
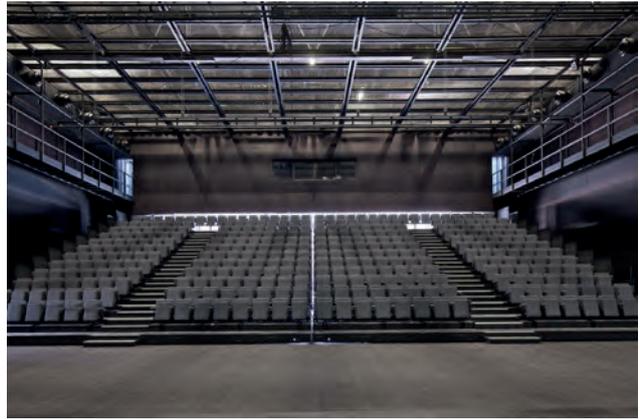
**096 Cultural Center, Bordeaux, 2010**  
Bernard Tschumi



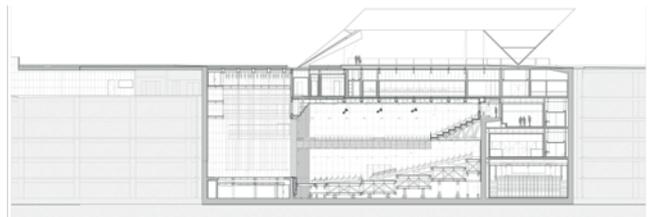
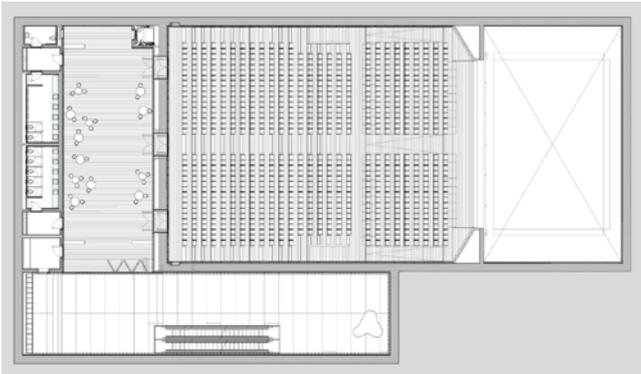
**097 Théâtre Équilibre, Fribourg, 2011**  
Jean-Pierre Duerig



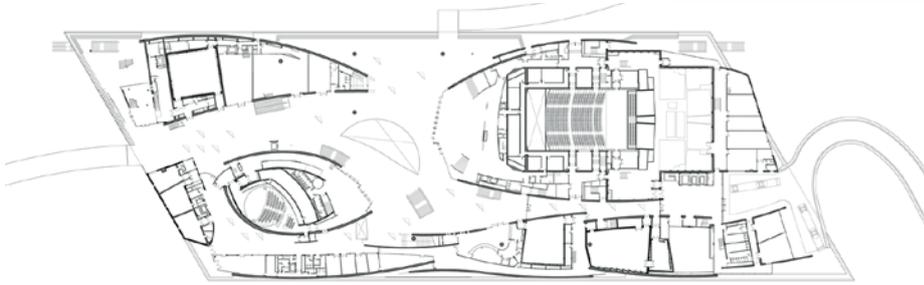
**098 Théâtre de l'Archipel, Perpignan, 2011**  
**Jean Nouvel**



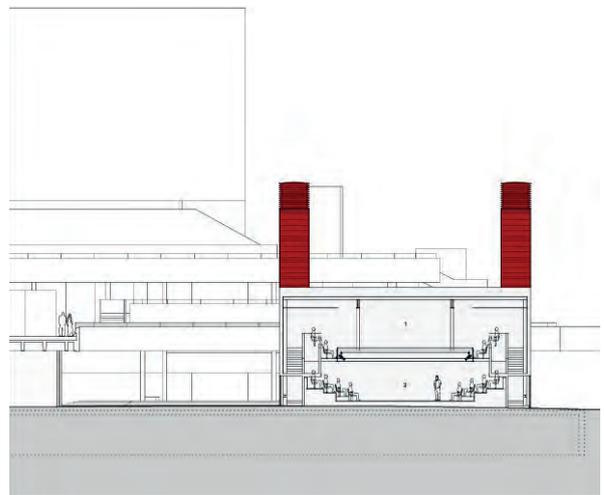
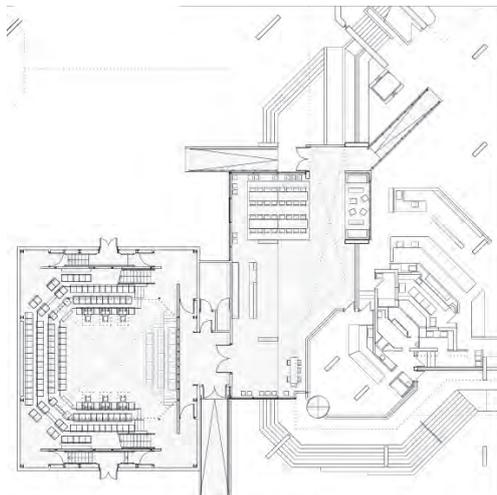
**099 Teatro Cervantes, Mexico-Stadt, 2012**  
**Ensamble Studio**



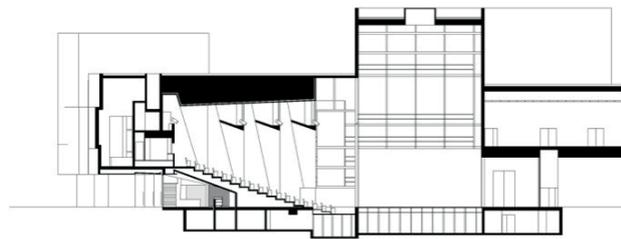
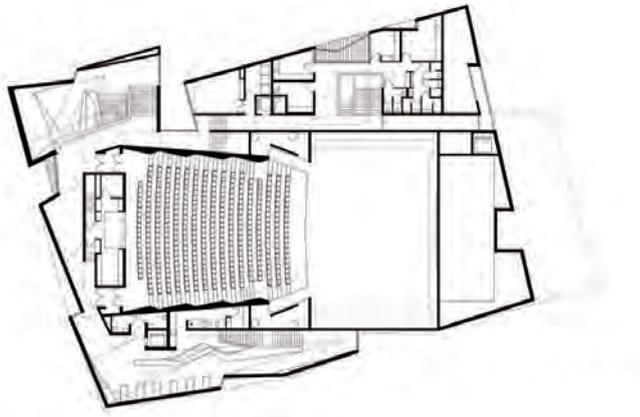
**100 Cidade das Artes, Rio de Janeiro, 2013**  
**Christian de Portzamparc**



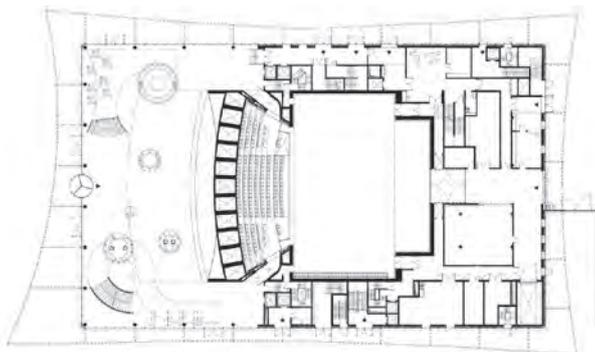
**101 The Shed, London, 2013**  
**Haworth Tompkins**



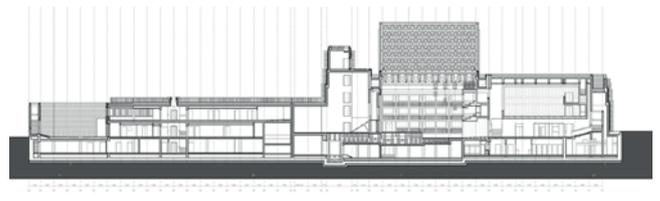
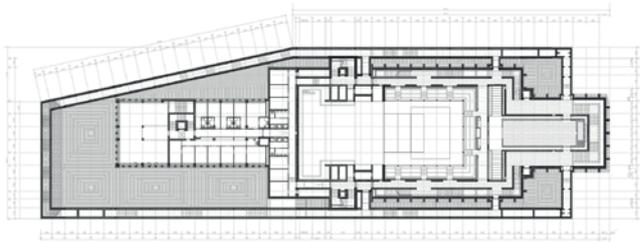
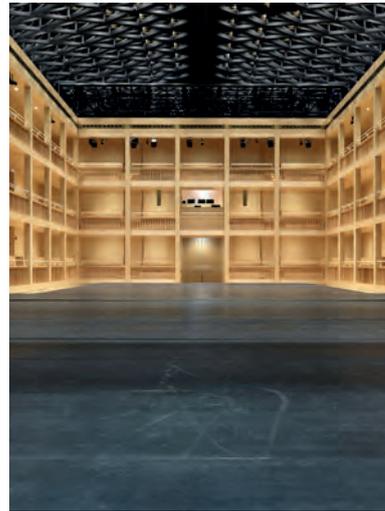
**102 Centre Dramatique National, Montreuil, 2014**  
**Dominique Coulon**



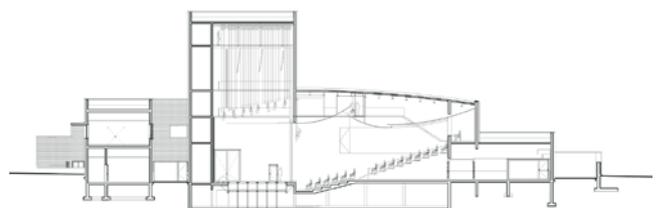
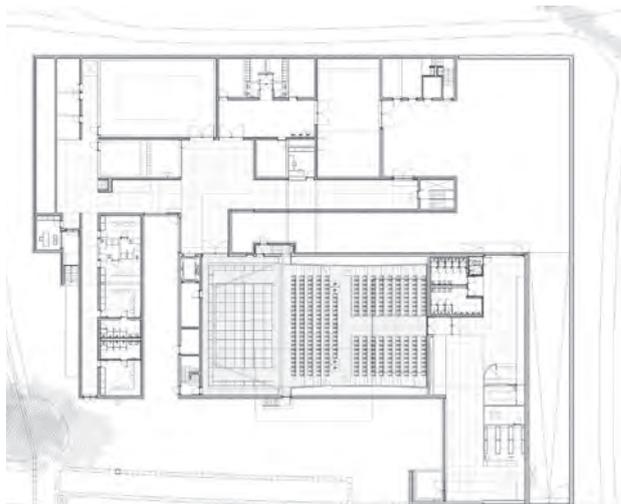
**103 Grand Théâtre, Albi, 2014**  
**Dominique Perrault**



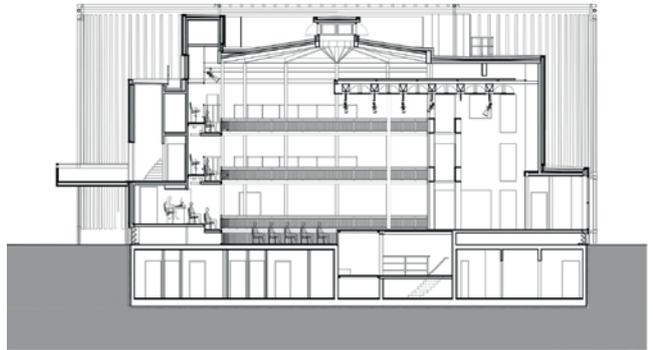
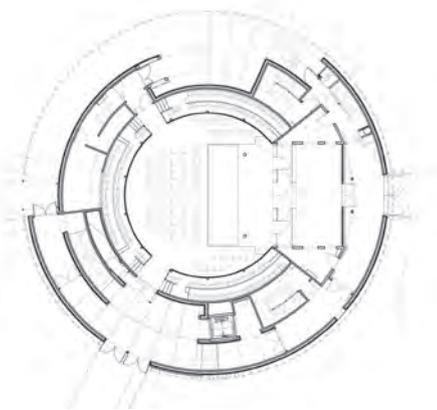
**104 Shakespearean Theatre, Gdansk, 2014**  
Renato Rizzi



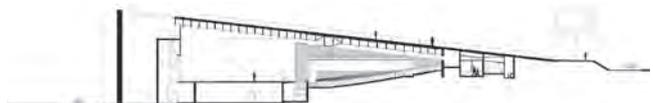
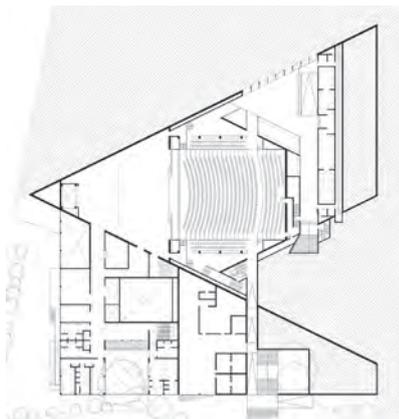
**105 Auditório, Llinars del Vallès, 2015**  
Alvaro Siza



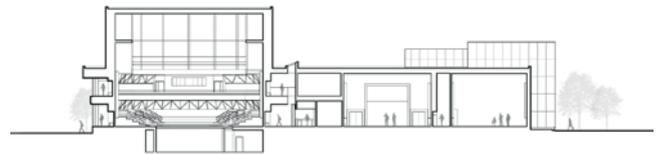
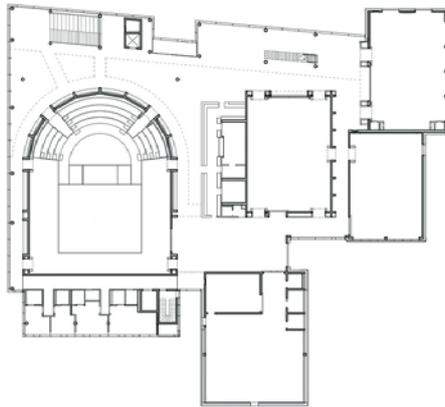
**106 Théâtre élisabéthain - Château d'Hardelot, Pas-de-Calais, 2016**  
**Studio Andrew Todd**



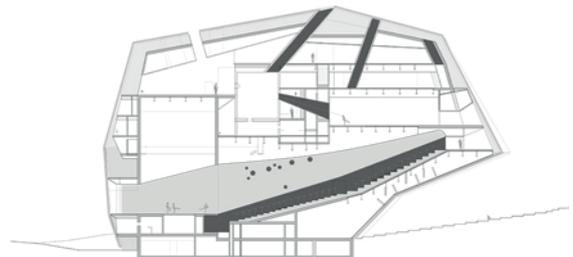
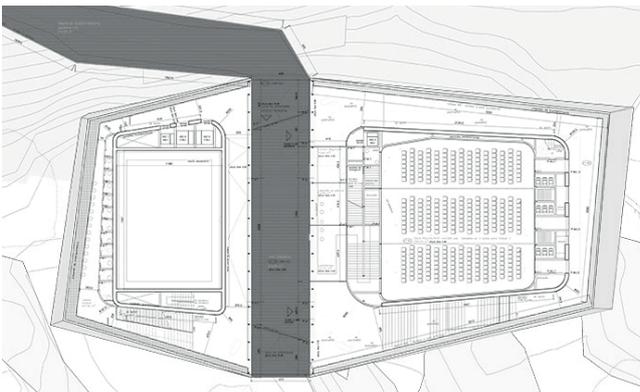
**107 Centro Cultural Teopanzolc, Cuernavaca, 2017**  
**PRODUCTORA, Isaac Broid**



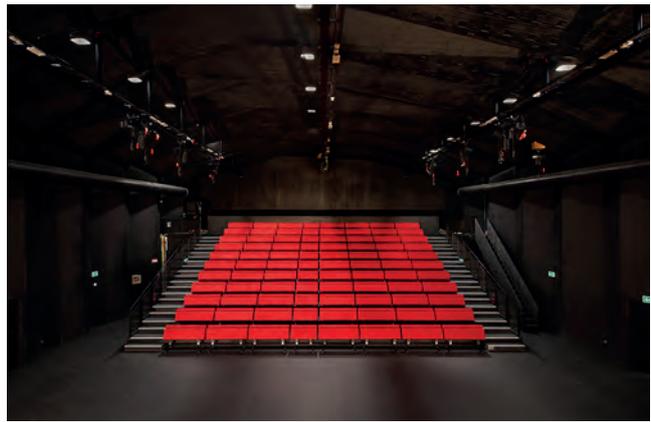
**108 Vendsyssel Theatre, Hjørring, 2017**  
Schmidt Hammer Lassen Architects



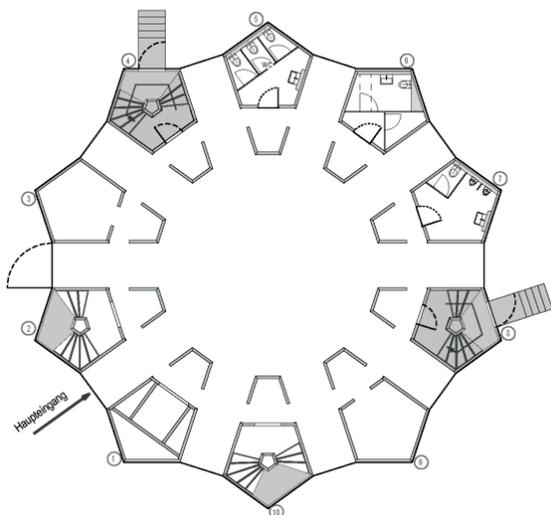
**109 Auditorium and Congress Center, Plasencia, 2017**  
SelgasCano



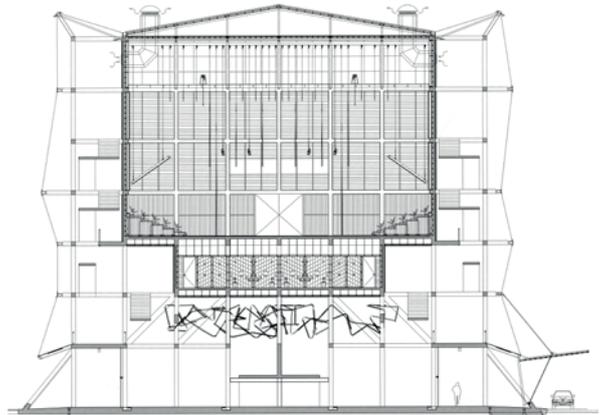
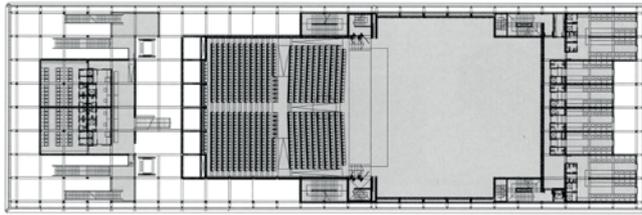
**110 Théâtre Vidy, Lausanne, 2017**  
**Atelier Cube**



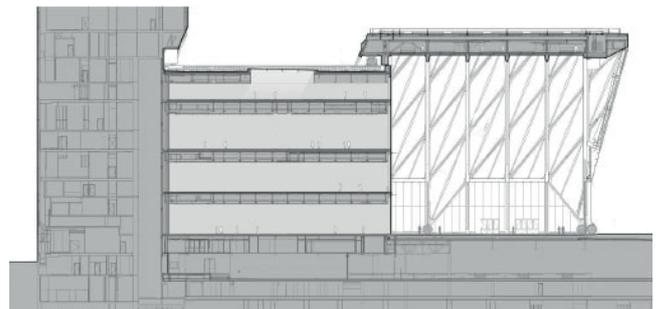
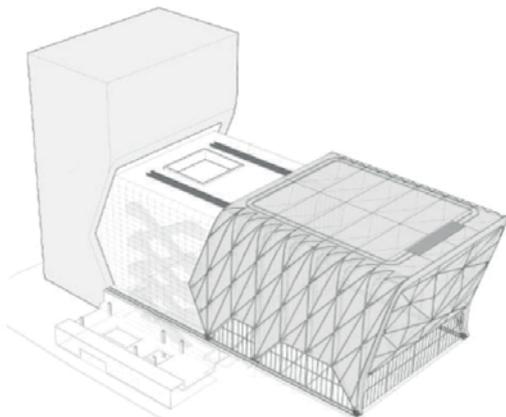
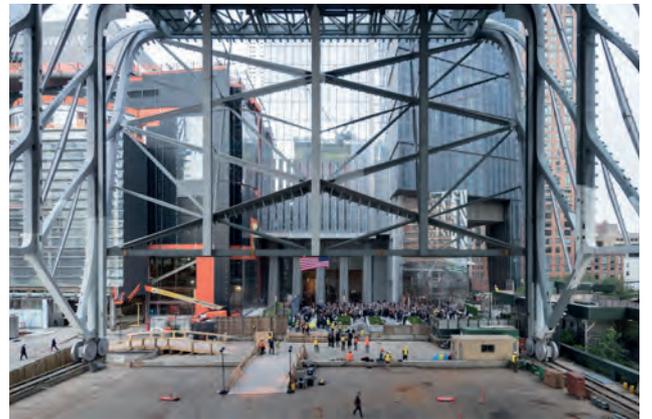
**111 Origen Theaterturm, Julierpass, 2017**  
**Walter Bieler, Giovanni Netzer**



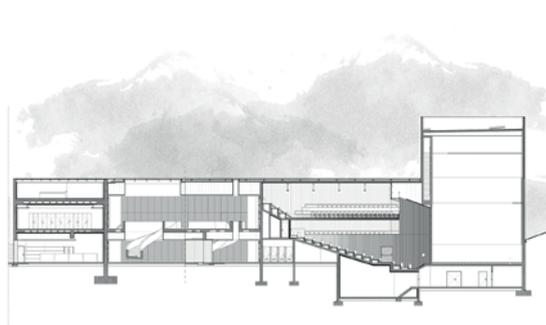
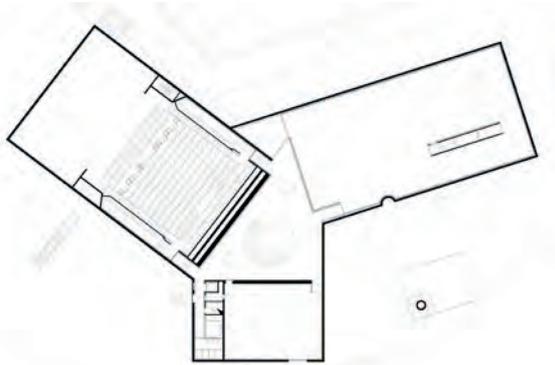
**112 Teatro Biobío, Concepción, 2018**  
Smiljan Radic



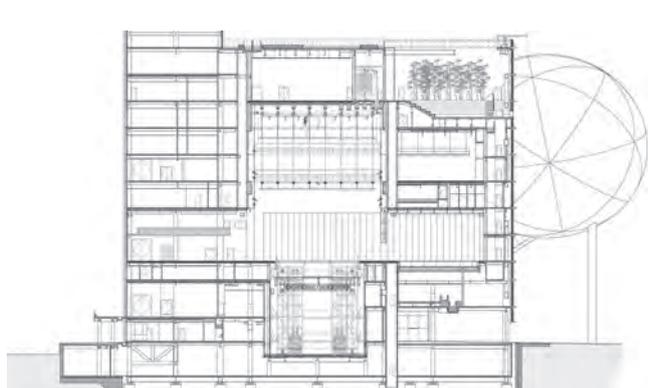
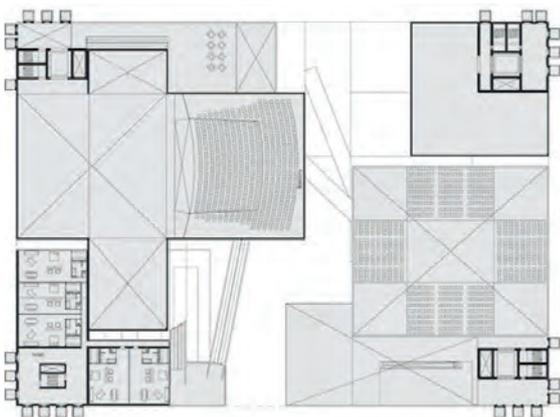
**113 The Shed, New York, 2019**  
Diller Scofidio & Renfro



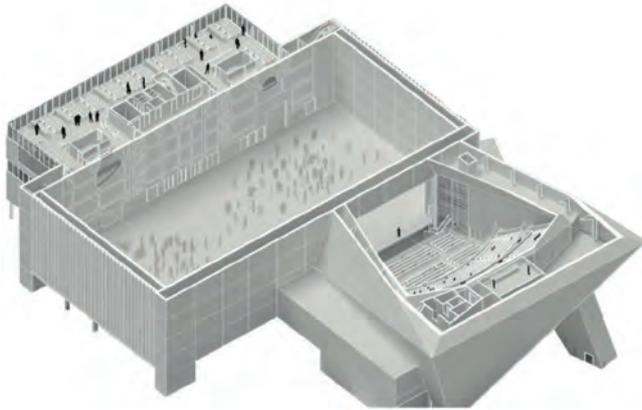
**114 CAA, Agueda, 2017**  
**AND-RE**



**115 Performing Arts Centre, Taipeh, 2019**  
**OMA**



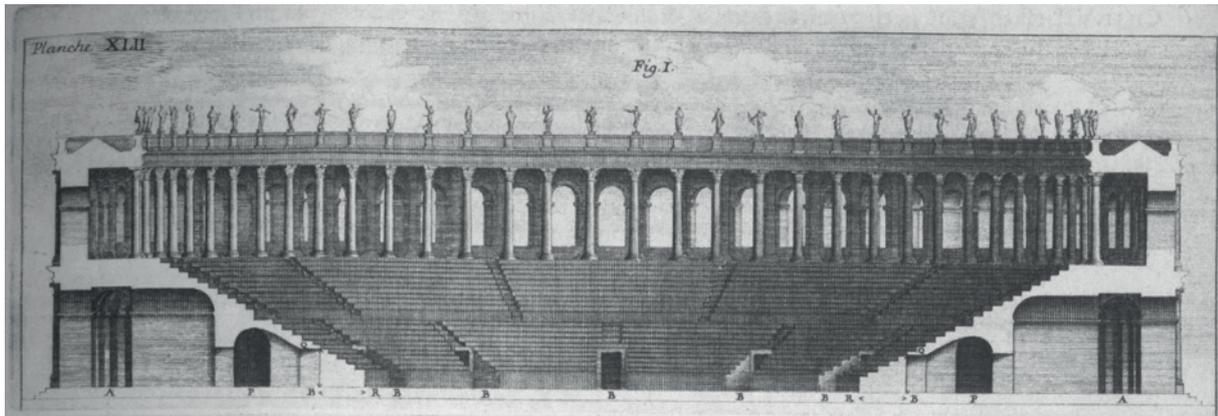
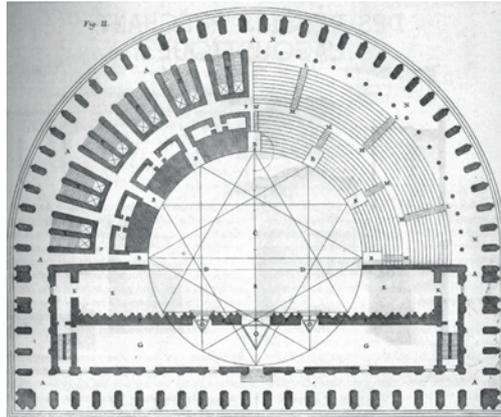
**116 The Factory, Manchester, 2020**  
**OMA**



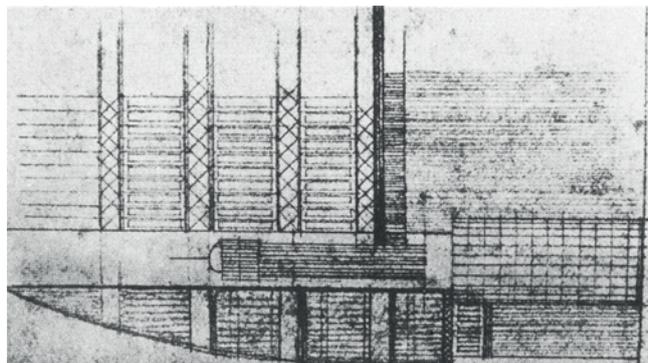
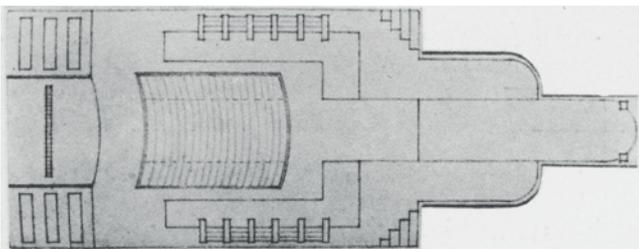
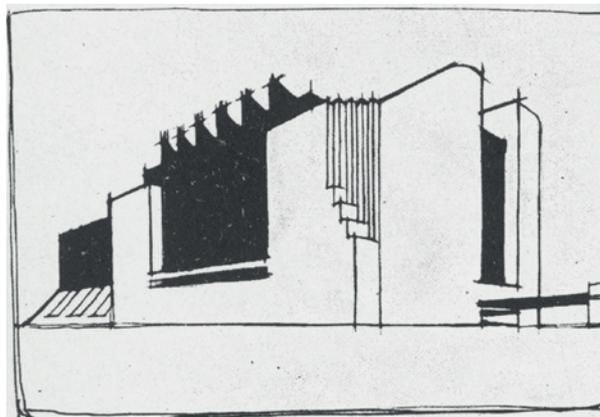


**THEATER  
UTOPIEN**

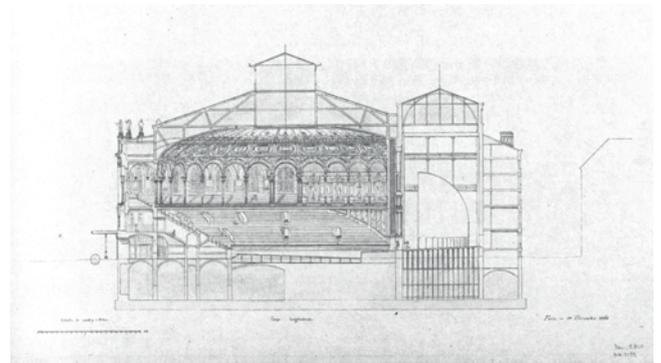
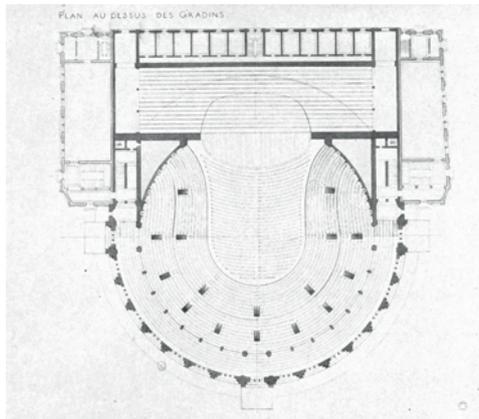
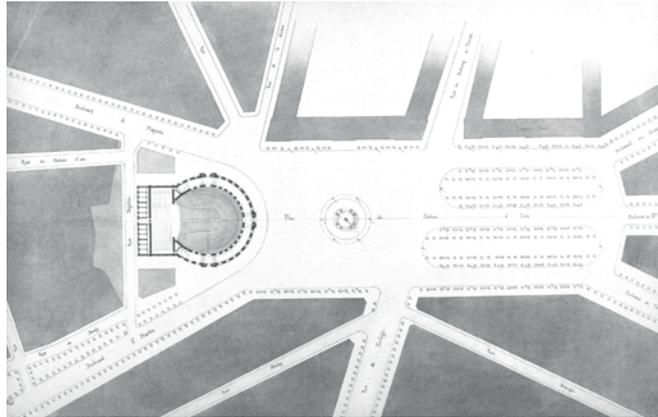
**117 Theatrum, um 25. v. Chr.**  
Vitruv



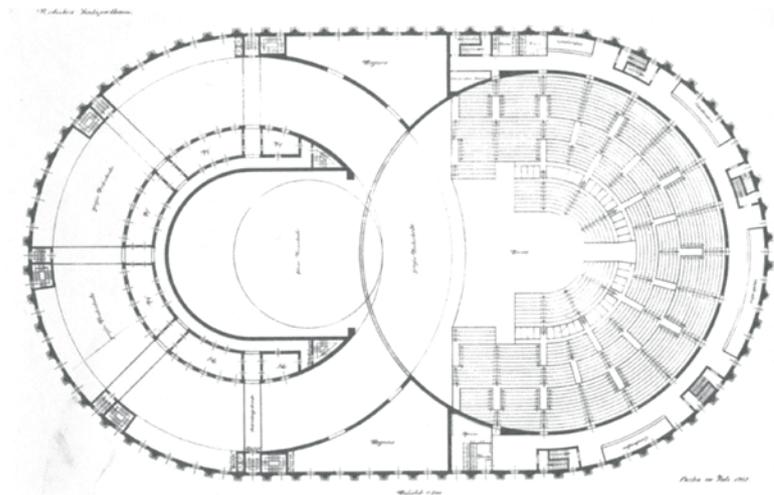
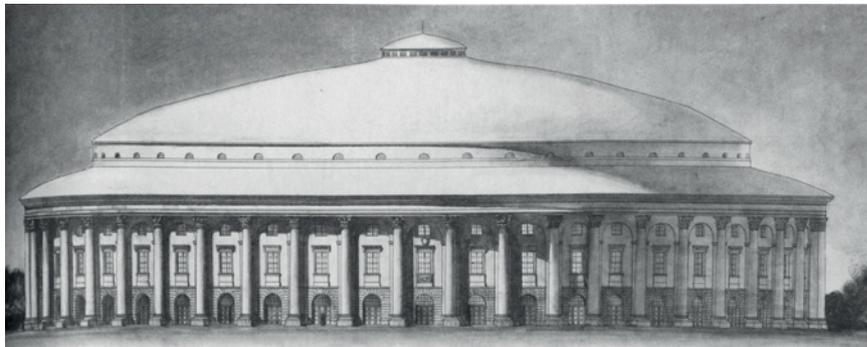
**118 Theater, 1913**  
Antonio Sant'Elia



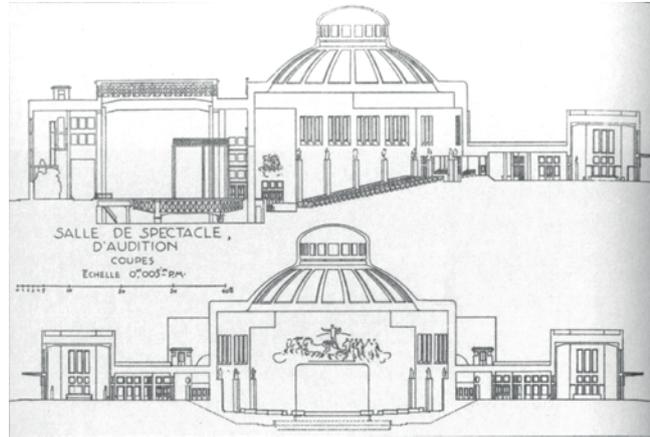
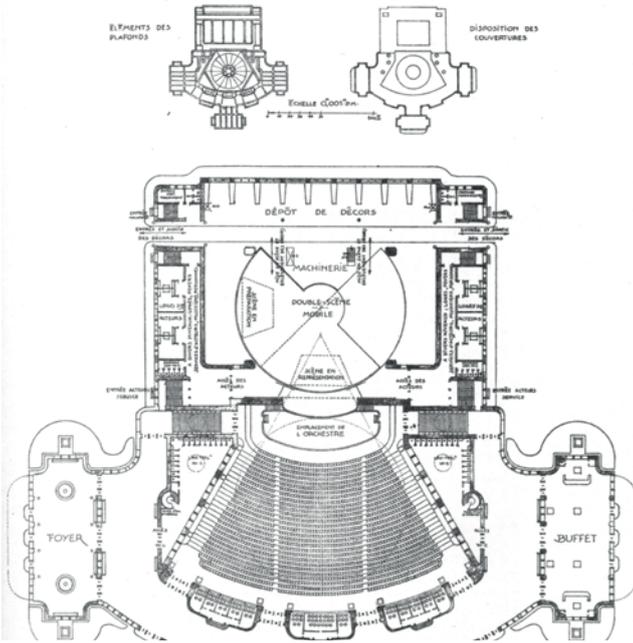
**119 Opernprojekt für zehntausend Zuschauer, 1867**  
**Gabriel Davioud**



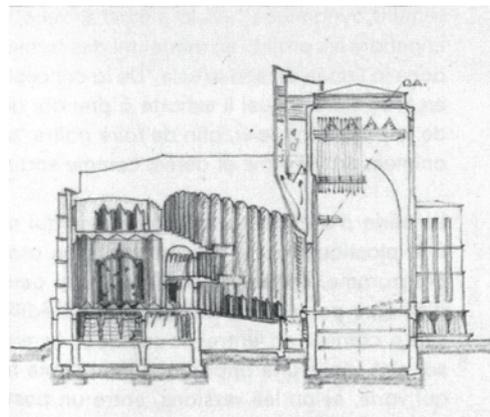
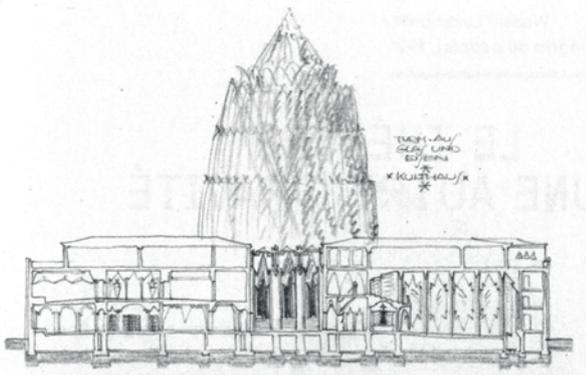
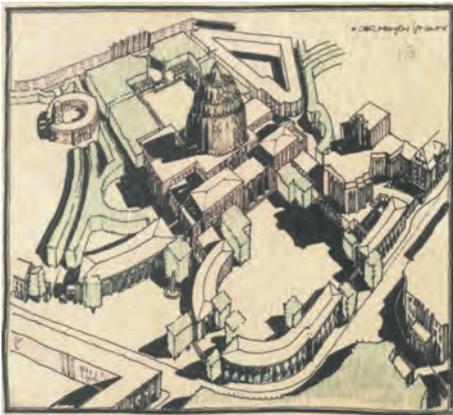
**120 Theater der Zehntausend, 1912**  
**Hermann Dernburg, Max Reinhardt**



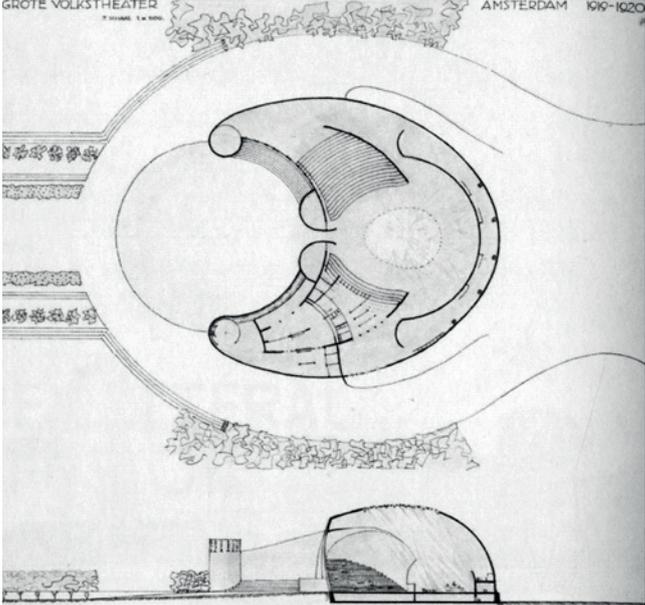
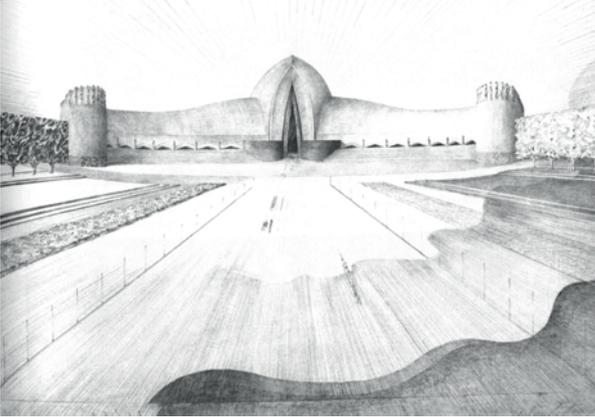
**121 Theater- und Musiksaal - Cité Industrielle, 1917**  
**Tony Garnier**



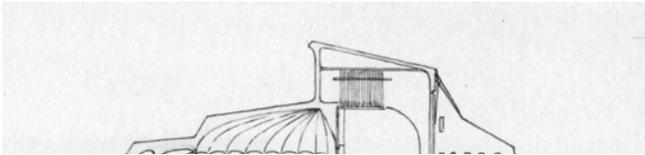
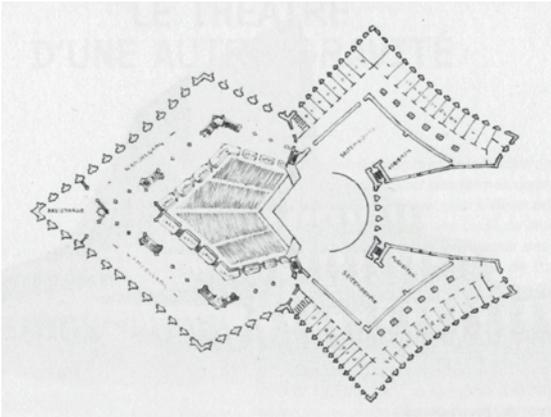
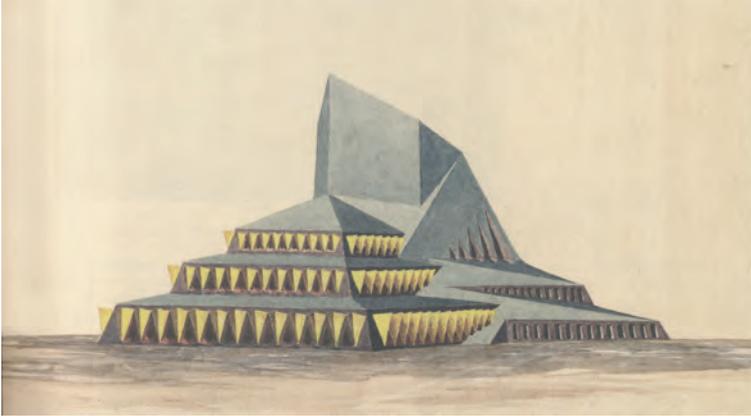
**122 Volks- und Kulthaus, 1920**  
**Hans Scharoun**



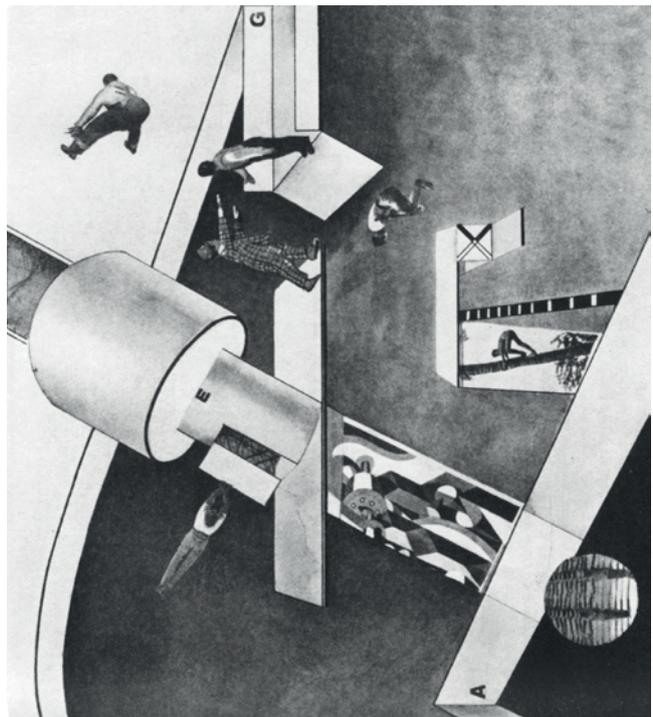
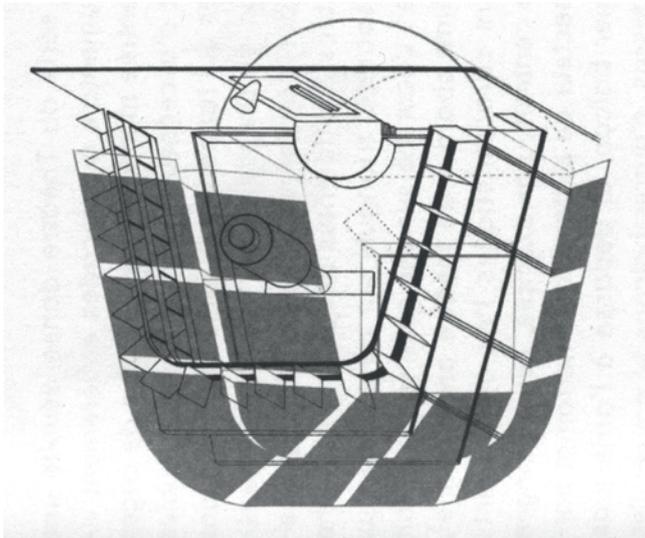
**123 Grote Volkstheater, 1920**  
**Hendrik Wijdeveld**



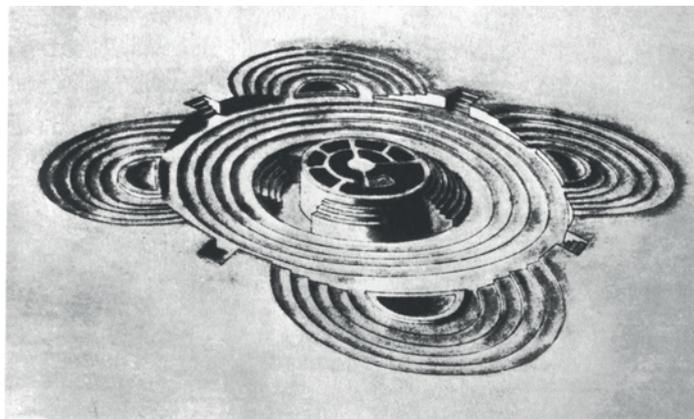
**124 Volkstheater, 1921**  
**Wassili Luckhardt**



**125 U-Theater, 1924**  
**Farkas Molnár**



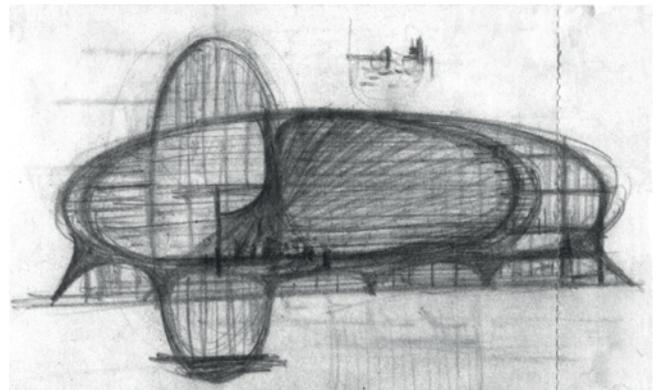
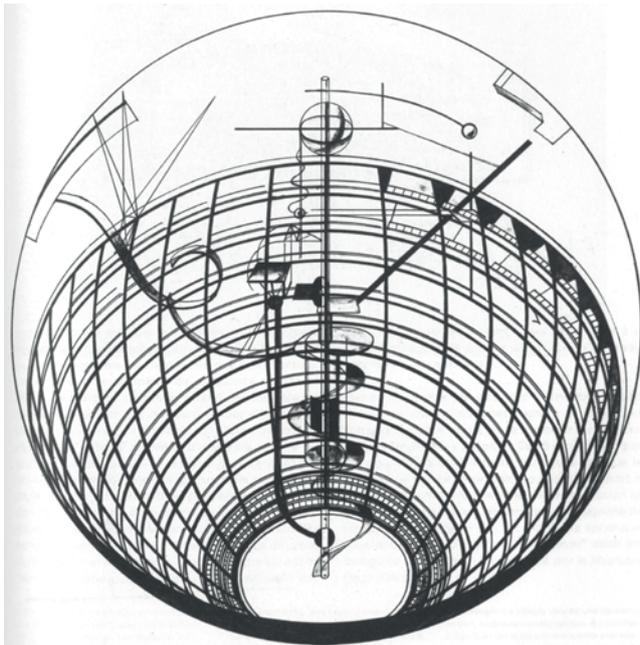
**126 Stegreiftheater, 1924**  
**Jacob Levy Moreno, Rudolf Höningfeld, Peter Gorian**



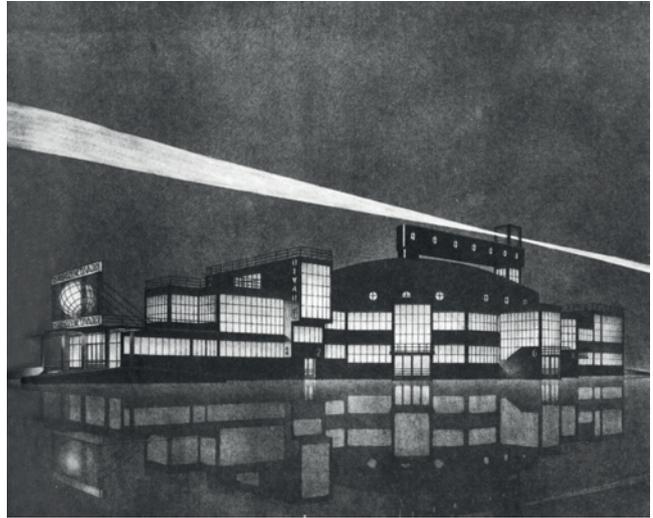
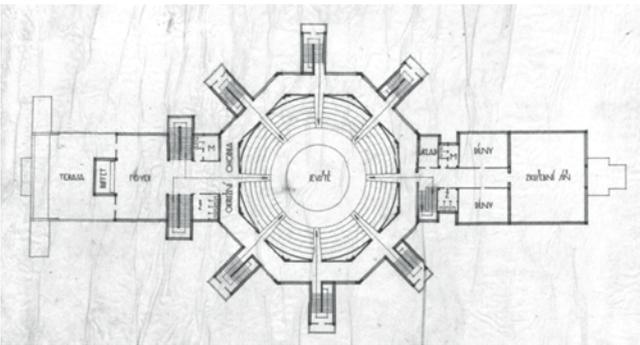
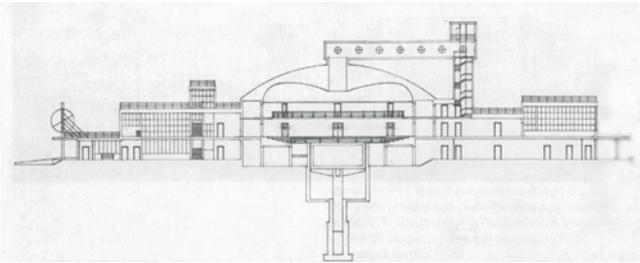
**127 Endless Theater, 1926**  
**Friedrich Kiesler**



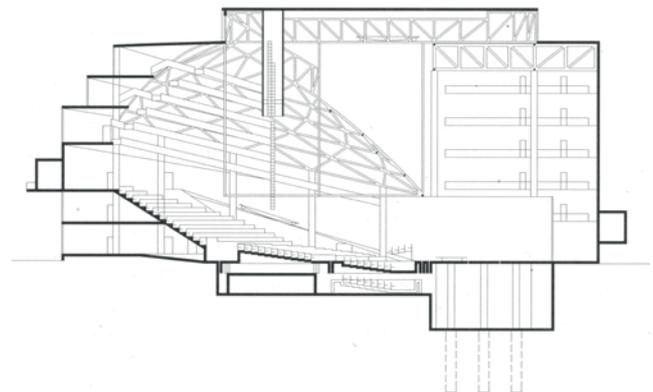
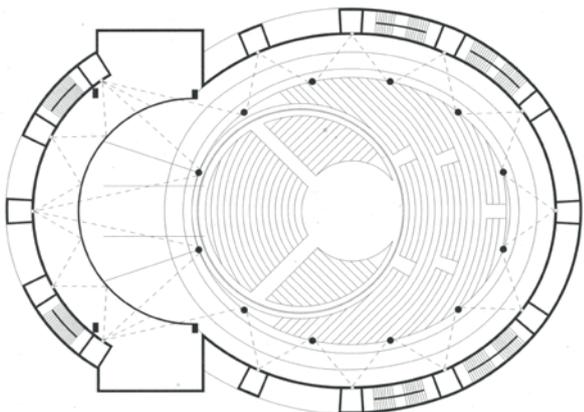
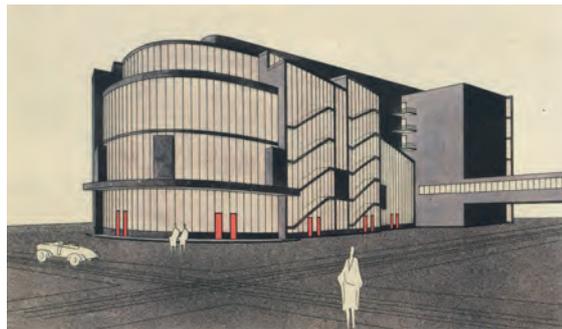
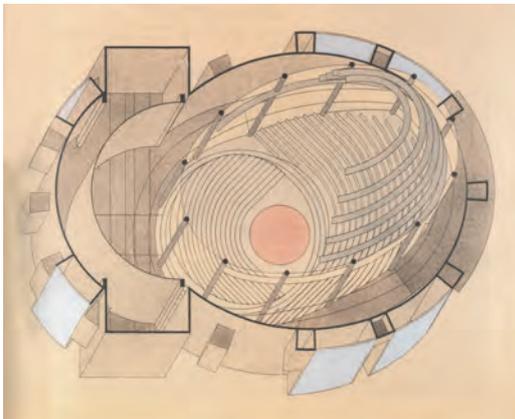
**128 Kugeltheater, 1927**  
**Andor Weininger**



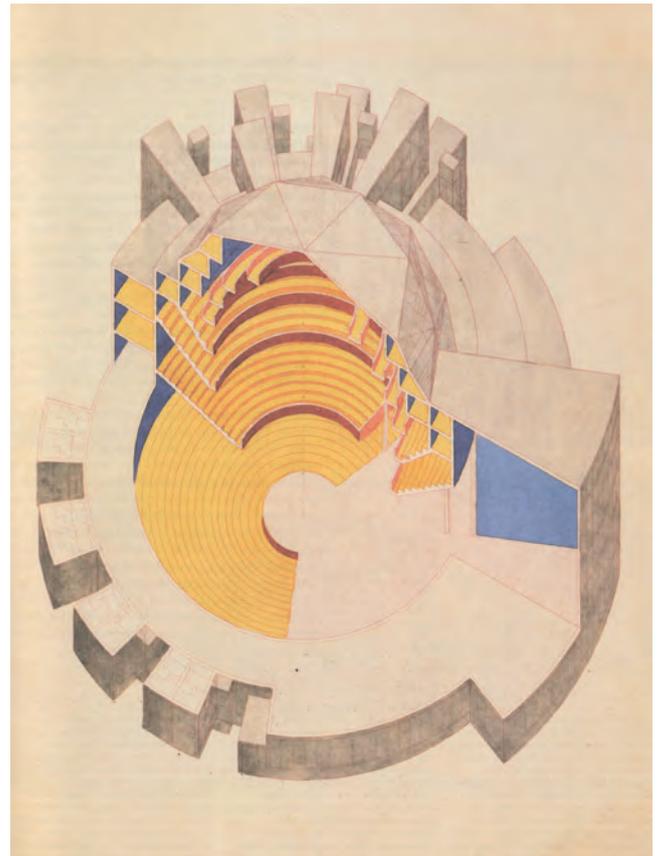
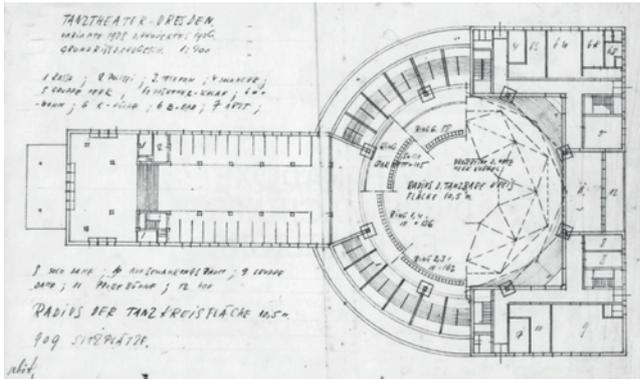
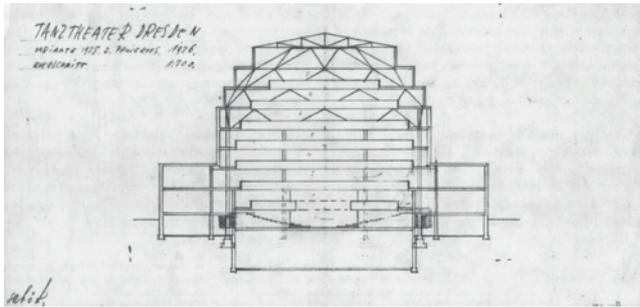
**129 Befreites Theater, 1927**  
**Josef Chochol, Jiří Frejka**



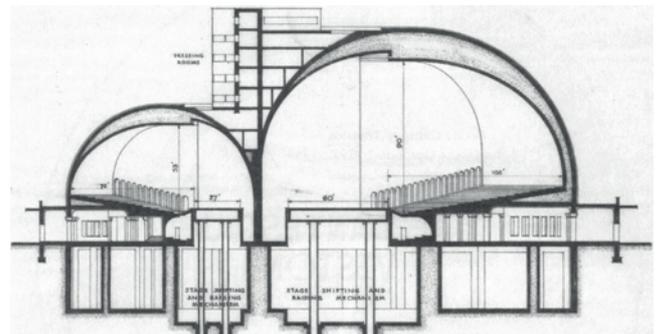
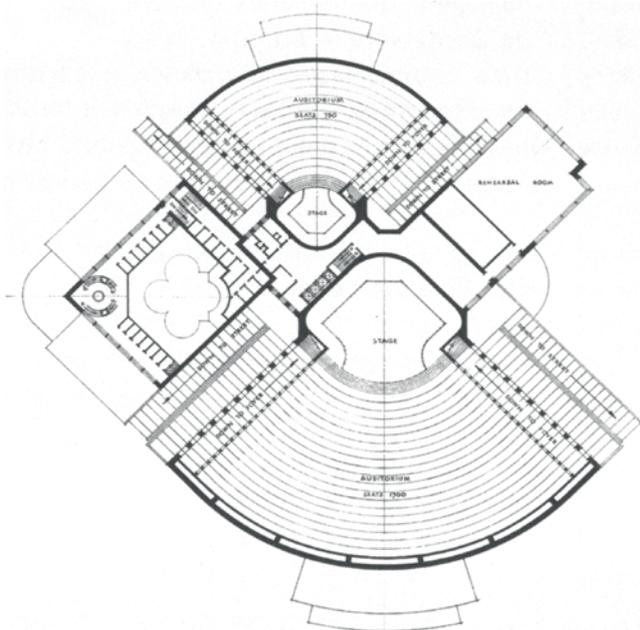
**130 Totaltheater, 1927**  
**Walter Gropius, Erwin Piscator**



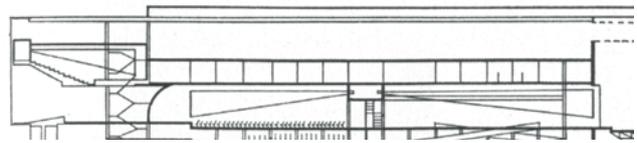
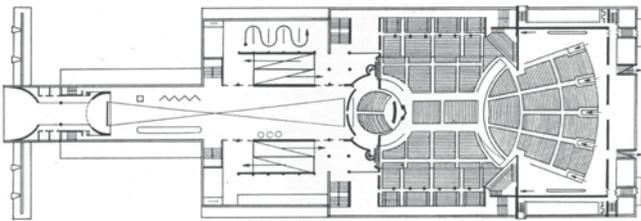
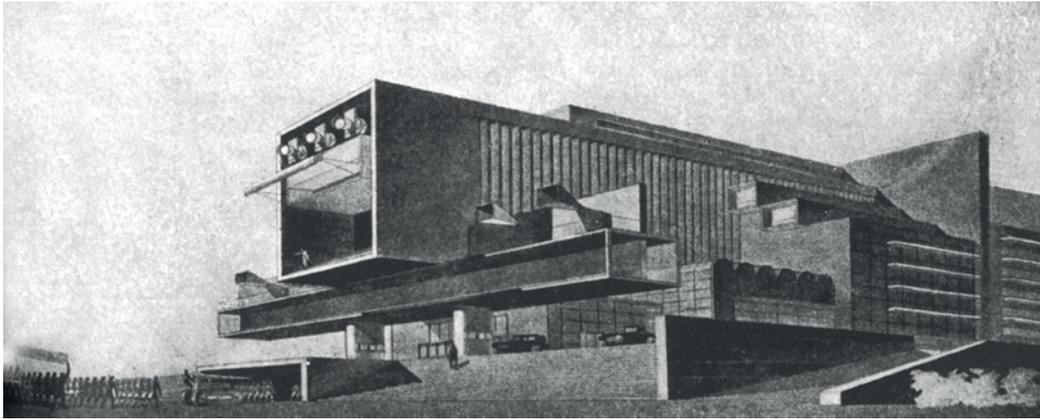
**131 Tanztheater, 1928**  
István Sebök



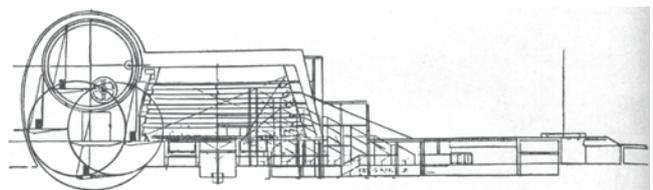
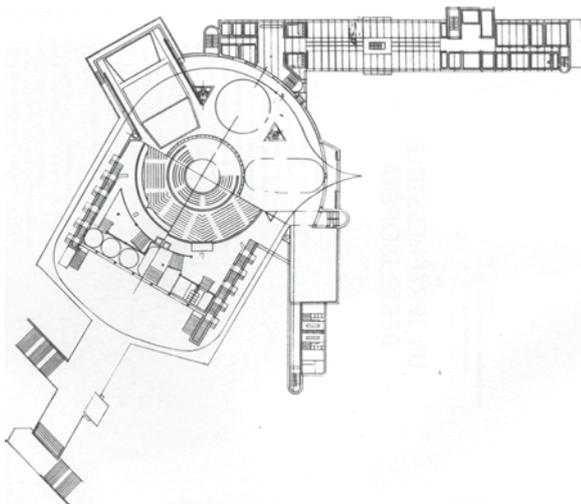
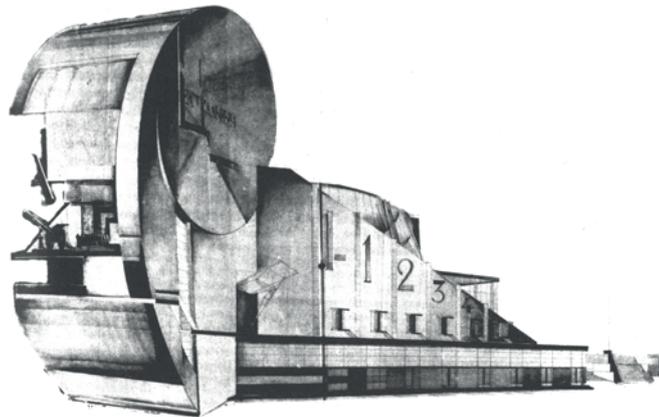
**132 Repertory Theater, 1929**



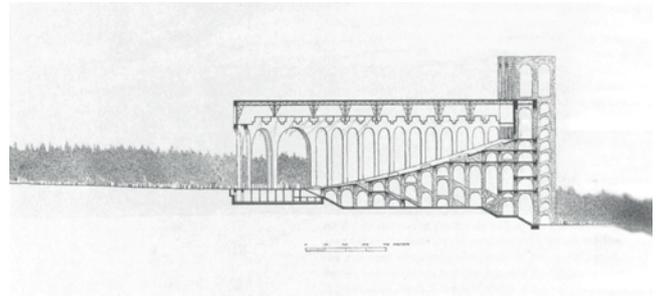
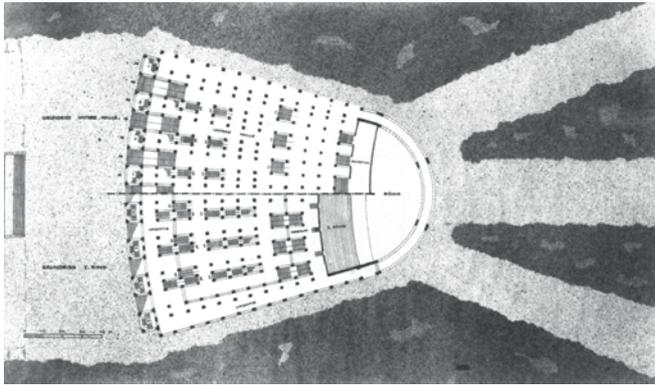
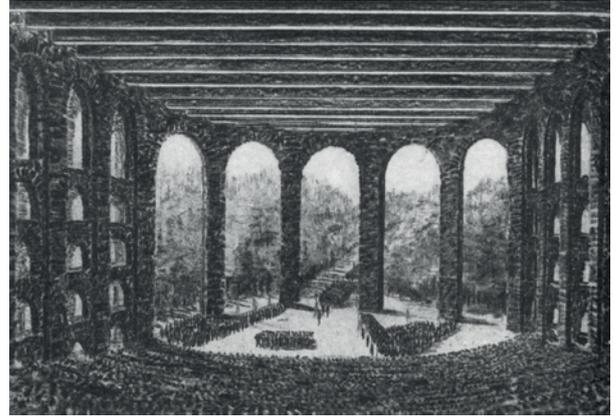
**133 Synthetisches Grand-Théâtre, 1931**  
**Ilya Golosow**



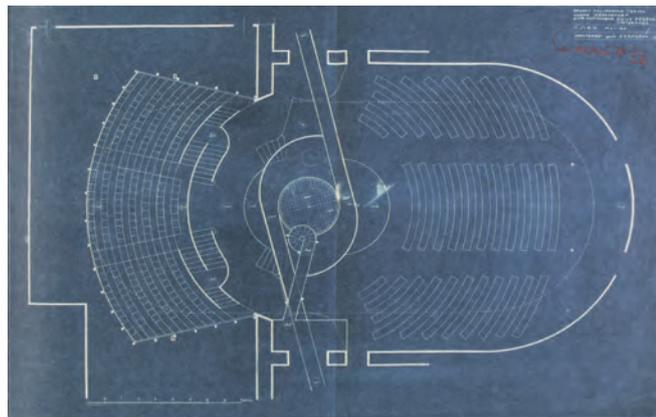
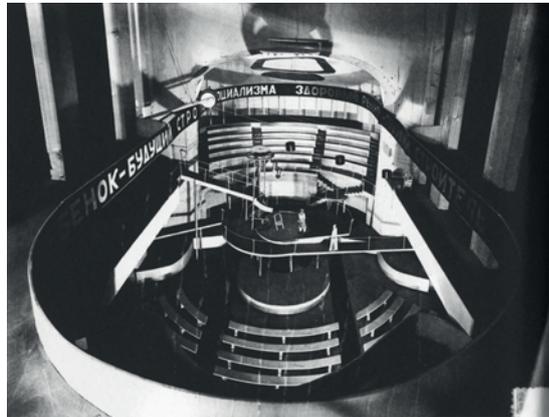
**134 Theater MOSPS, Moskau, 1931**  
**Konstantin Melnikov**



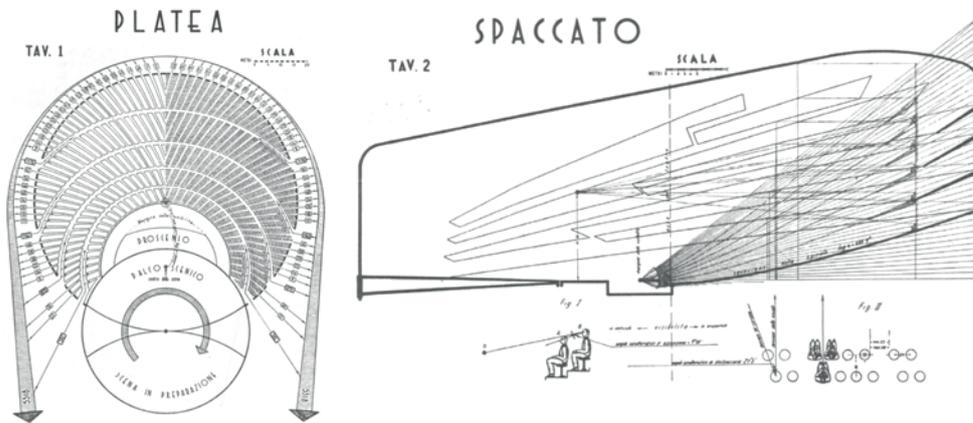
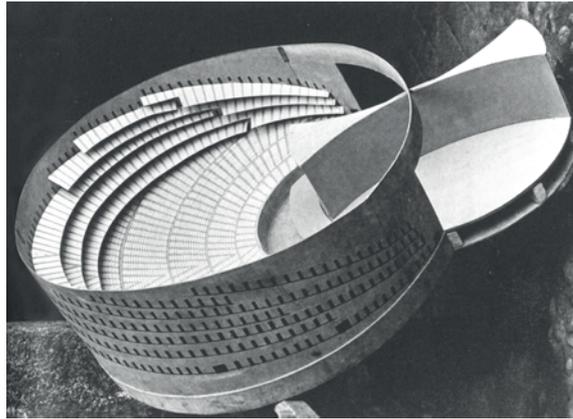
**135 Schauburg, 1932**  
Hans Poelzig



**136 Theater für Theaterstück ‚Ich will ein Kind‘, 1933**  
Vsevolod Meyerhold, El Lissitzky, Sergei Tretyakov

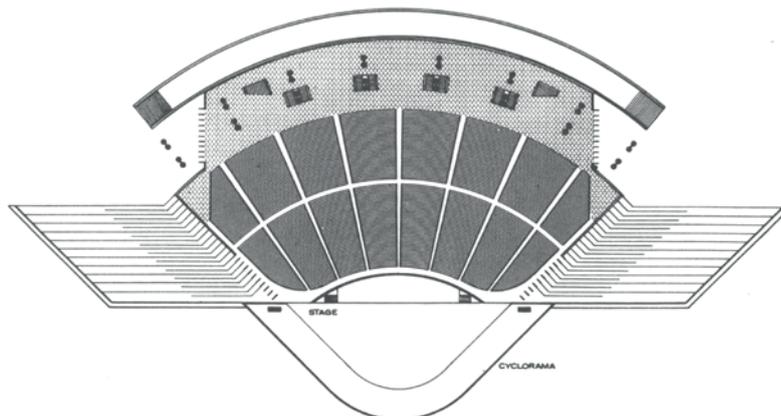
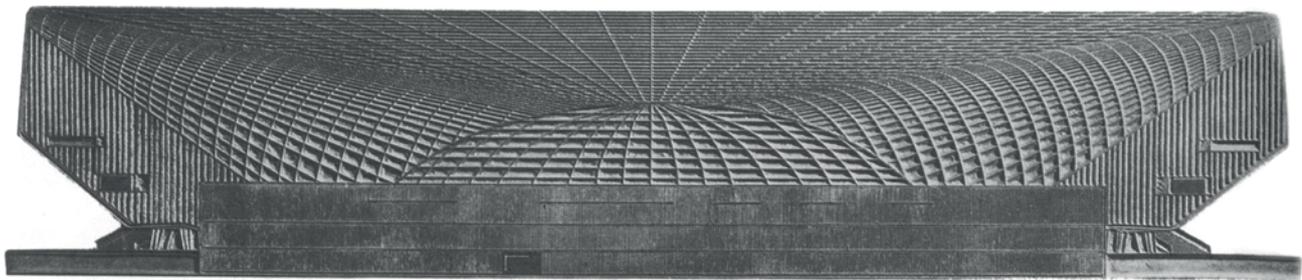


**137 Teatro per le masse, 1935**  
Gaetano Ciocca

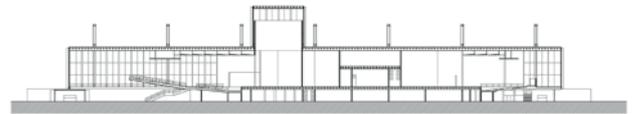
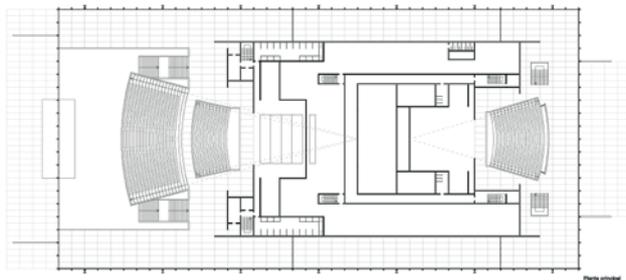
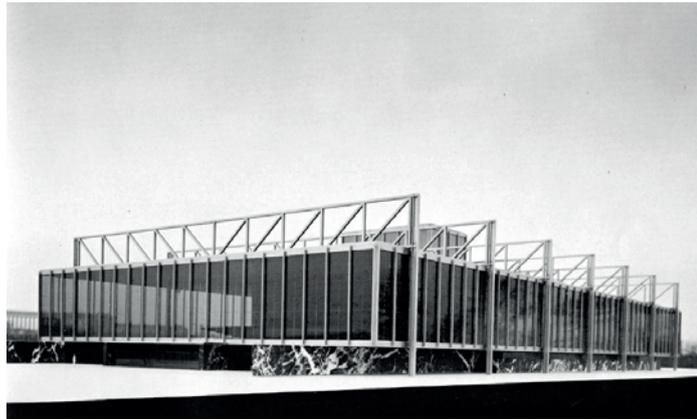


**138 Teatro Auditorium, 1948**

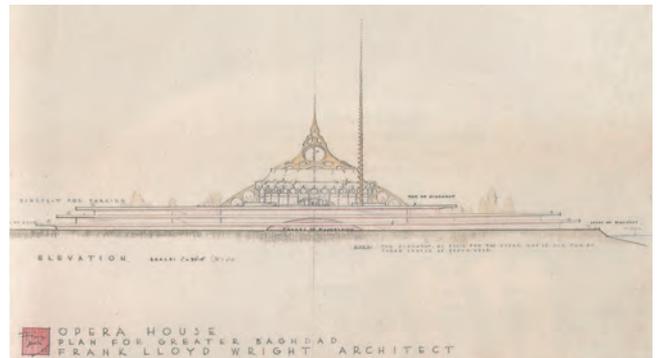
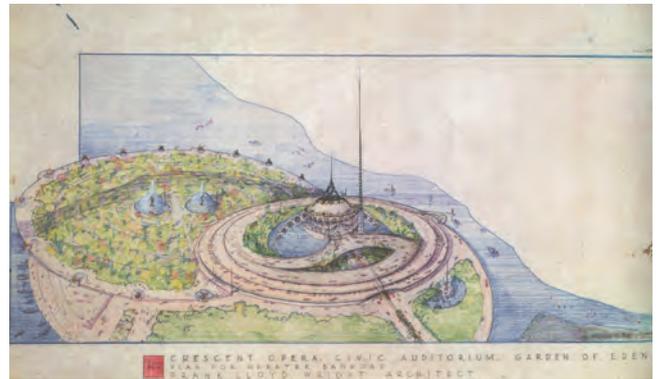
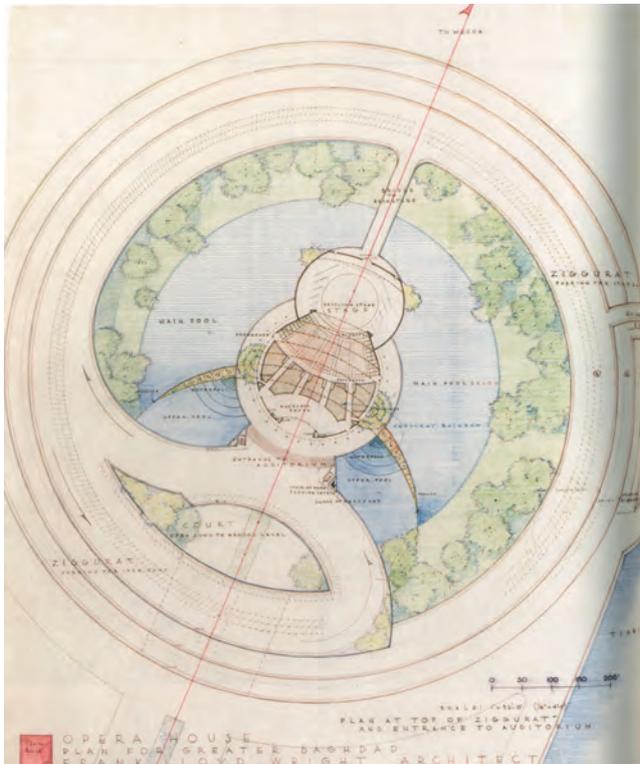
Eduardo F. Catalano, Raul Oscar Grego, Rene Nery, Francisco Degiorgi, Alberto Gonzalez Gandolfi, Fernando E. Lanus



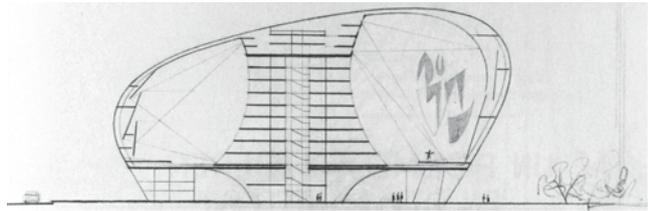
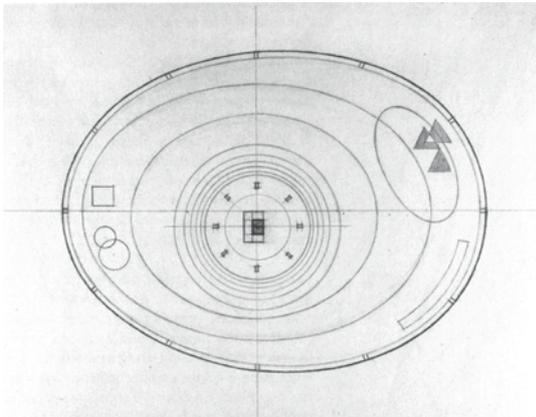
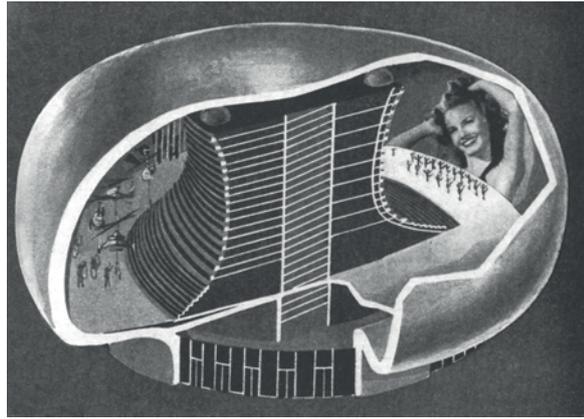
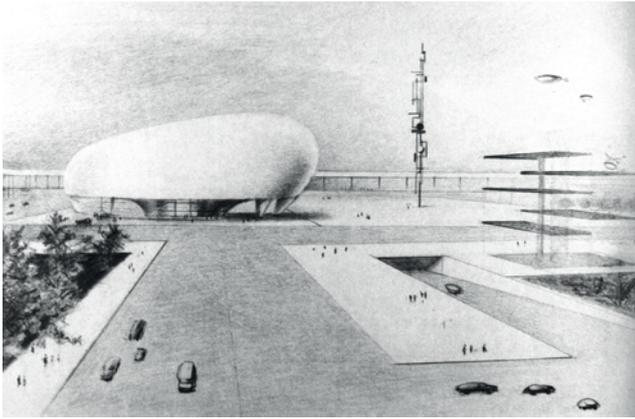
**139 Nationaltheater, Mannheim, 1953**  
**Ludwig Mies van der Rohe**



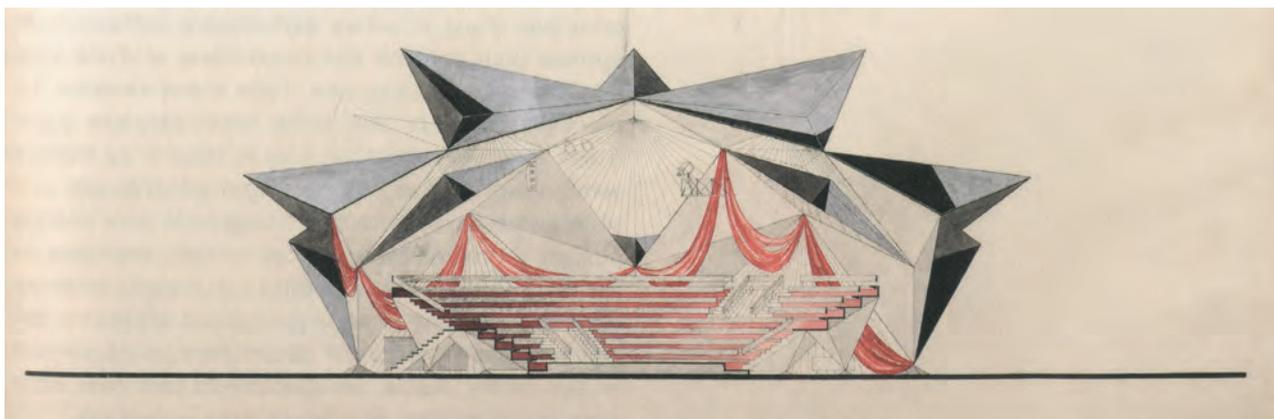
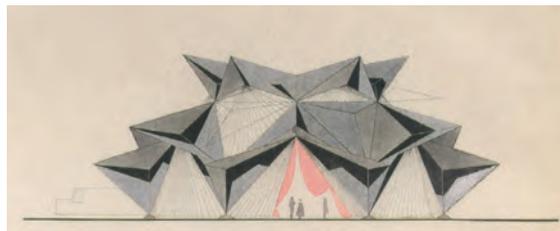
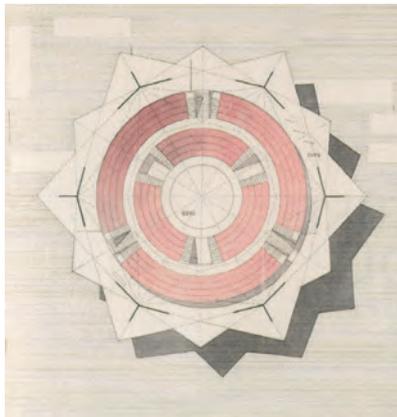
**140 Opera House Baghdad Cultural Centre, Baghdad, 1957**  
**Frank Lloyd Wright**



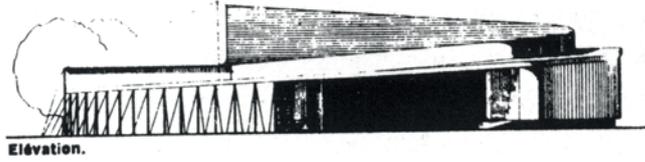
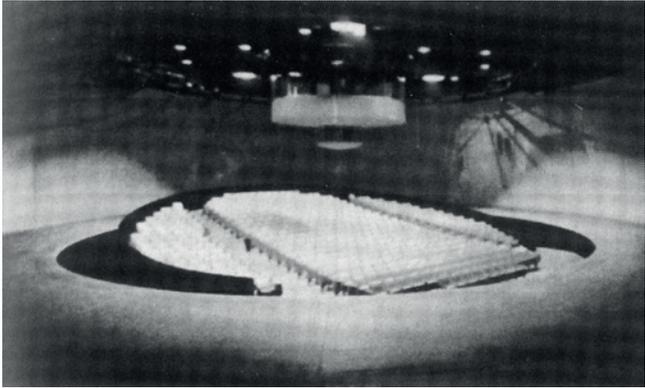
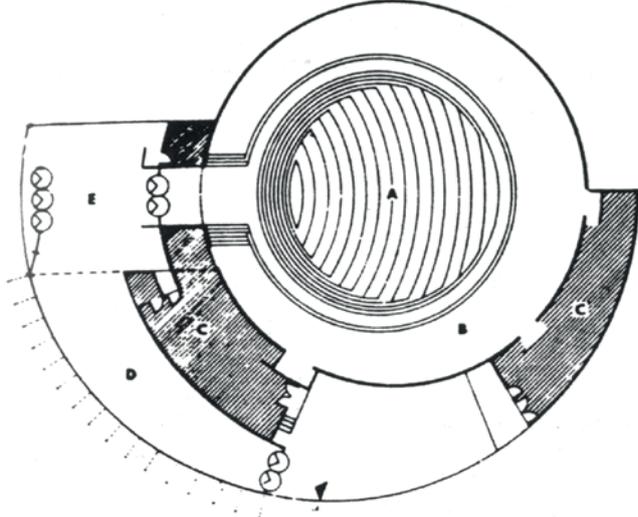
**141 Théâtre spatiodynamique, 1957**  
**Nicolas Schöffer**



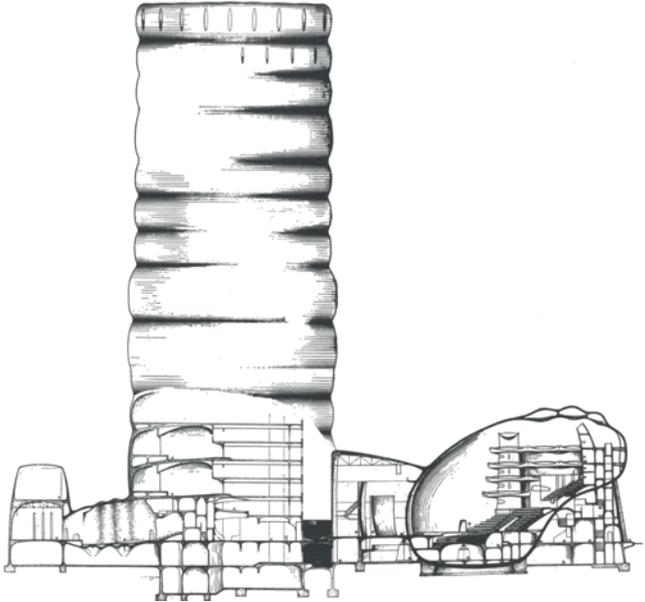
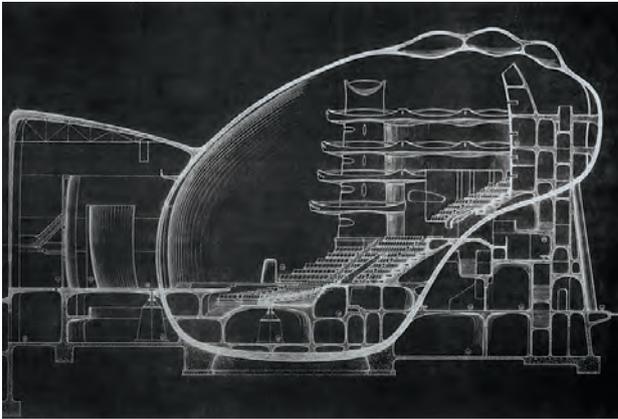
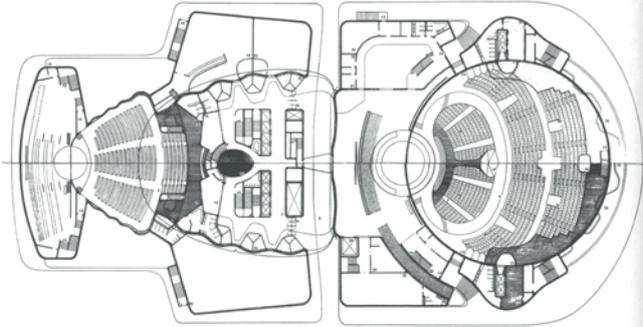
**142 Zirkus, 1958**  
**David Georges Emmerich**



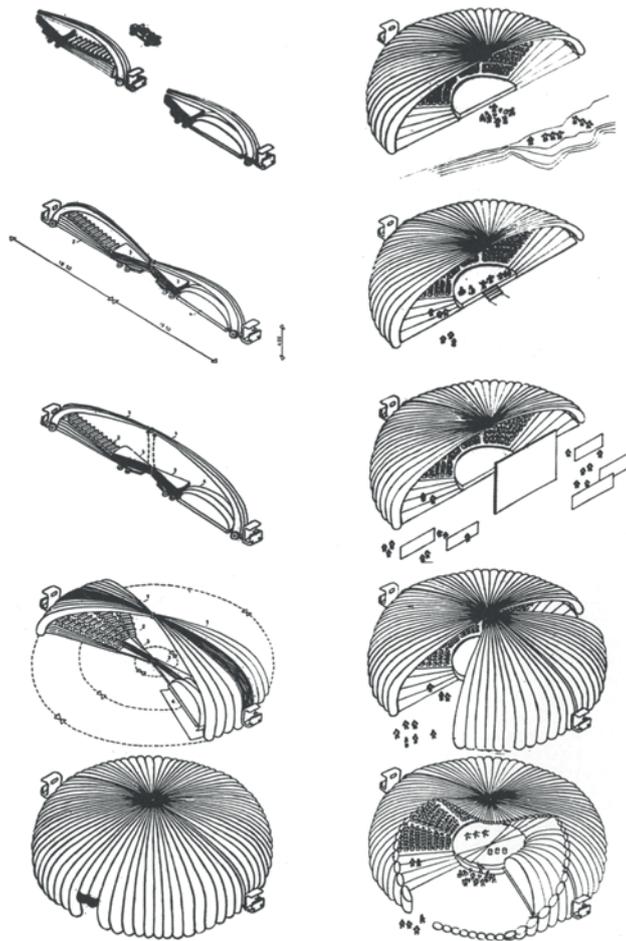
**143 Kinetisches Theater, 1960**  
**Claude Parent, André Bloc**



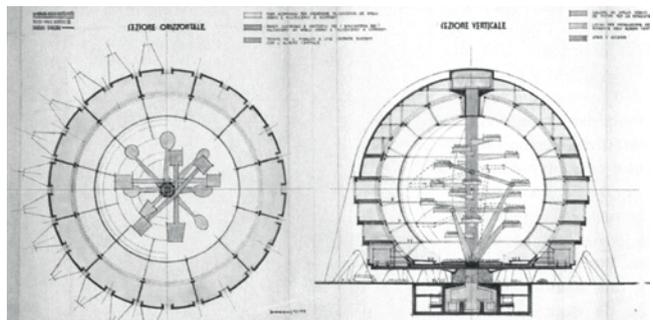
**144 Universal Theatre, 1961**  
**Friedrich Kiesler**



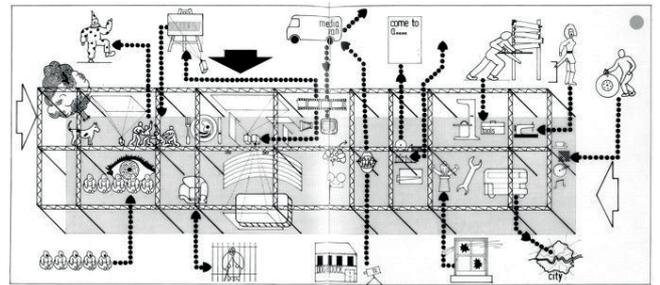
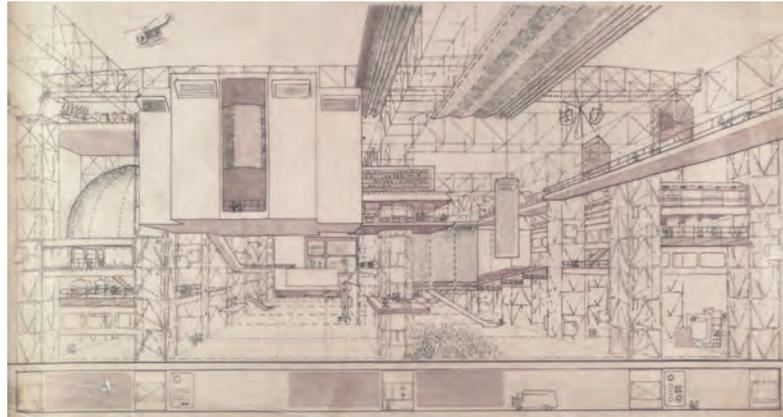
**145 Wandertheater, 1961**  
**Willi Ramstein, Herbert Ohl**



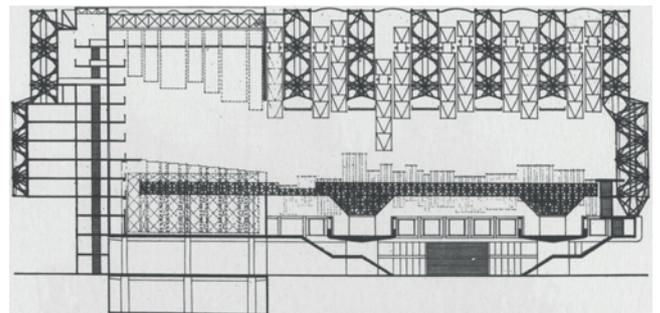
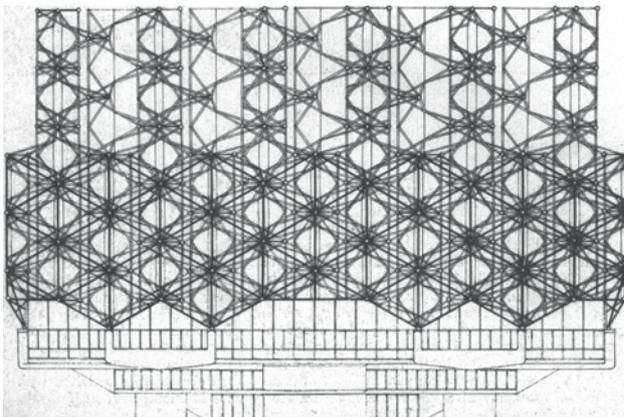
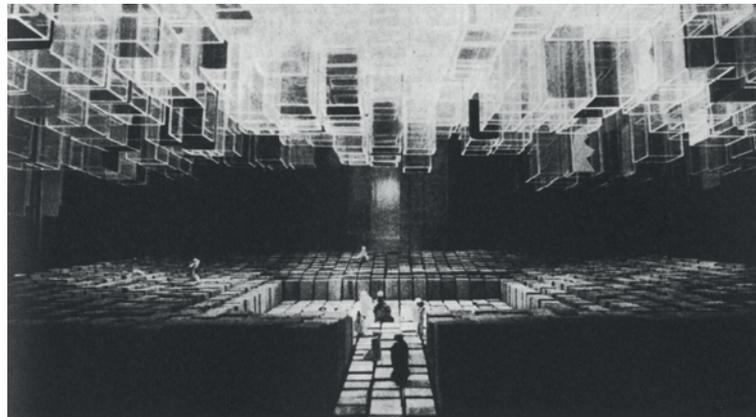
**146 Théâtre du mouvement totale, 1962**  
**Jacques Polieri, Enzo Venturelli, Pierre Vago**



**147 Fun Palace, 1963**  
Cedric Price, Joan Littlewood

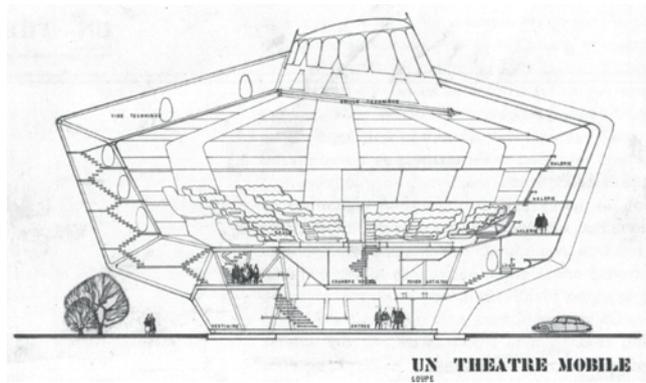
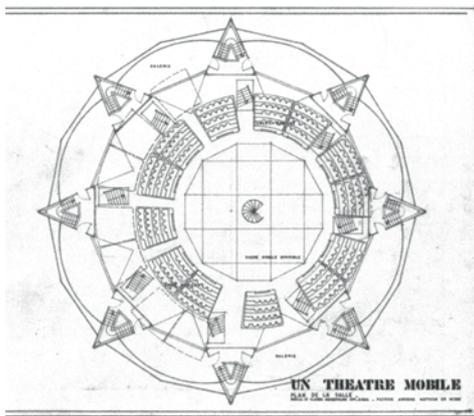
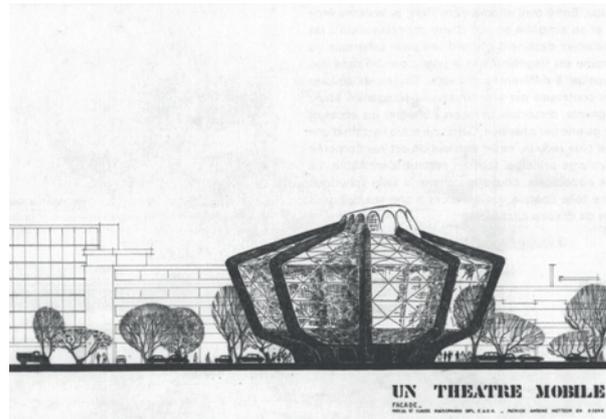


**148 Teatro totale, 1965**  
Maurizio Sacripanti



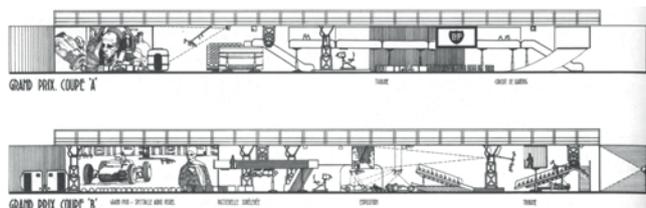
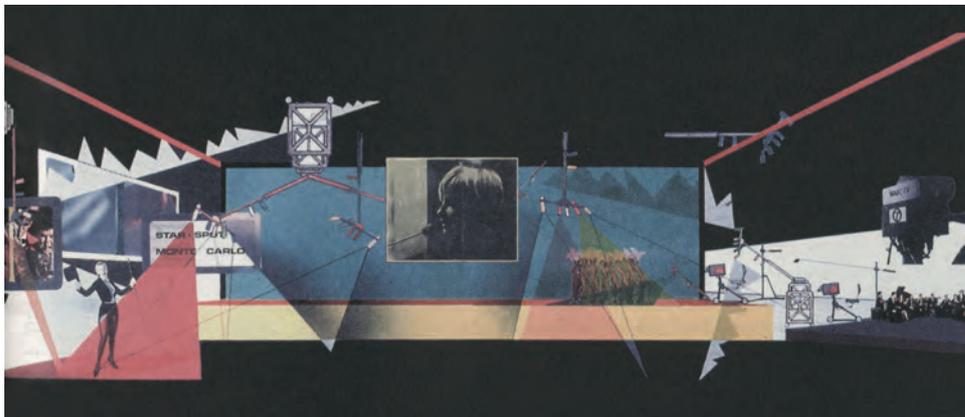
**149 Mobiles Theater, 1971**

Pascal Häusermann, Claude Häusermann, Patrick Antoin

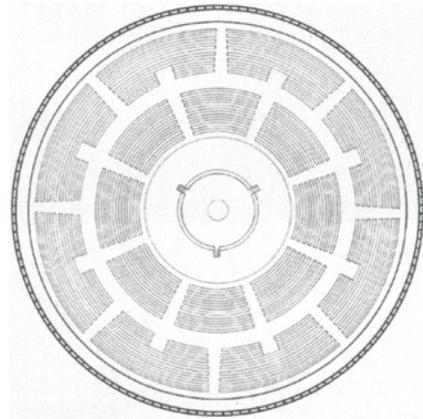
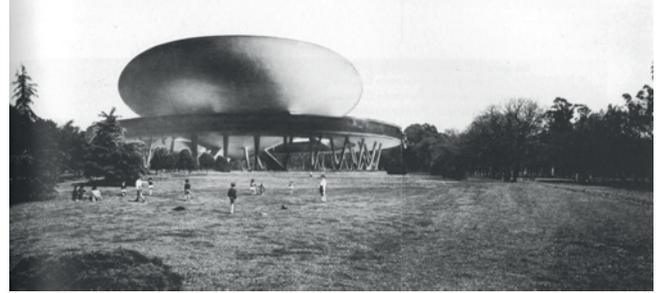


**150 Monte Carlo, 1973**

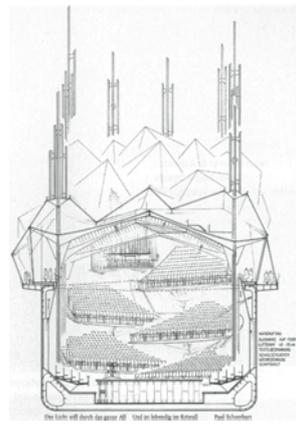
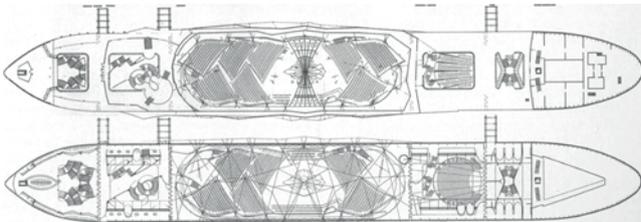
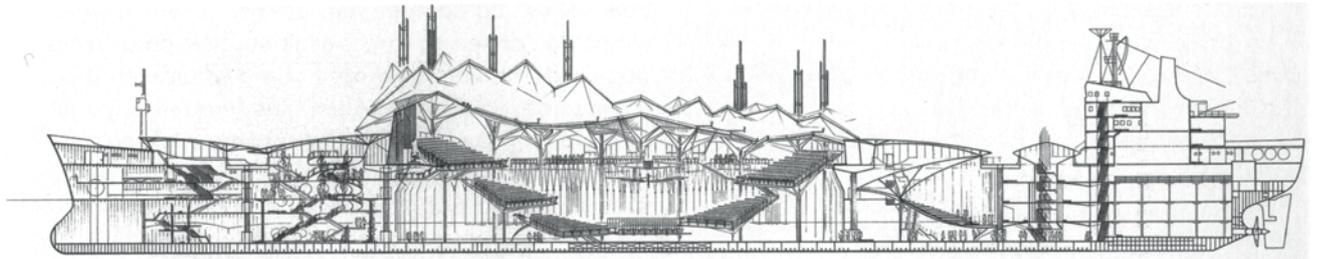
Archigram



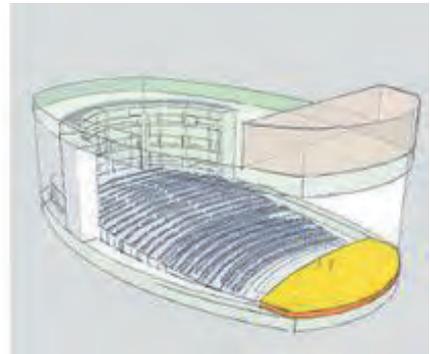
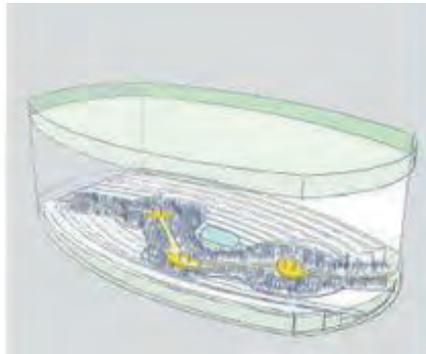
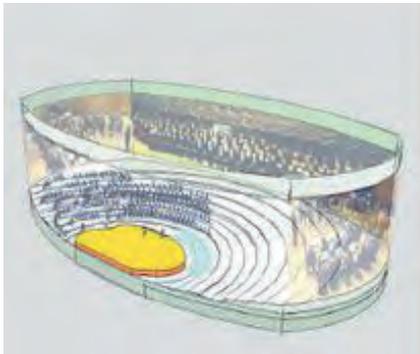
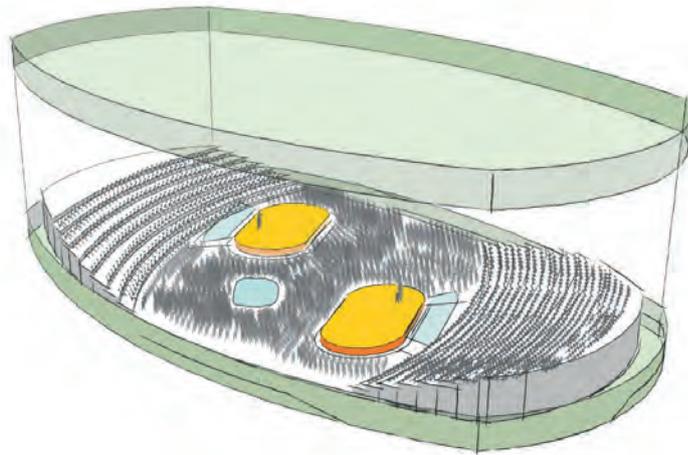
**151 Saal für ein plastisches Spektakel und für das Geräusch des Weltraums**  
**Amancio Williams**



**152 Philharmonie für Hamburg, 1986**  
**Doris Piroth**



**153 Salle Modulable, Luzern, 2016**  
Konzept







*Situation Rooms*, Rimini Protokoll (Haug, Kaegi, Wetzel: Regie), Dominic Huber (Bühne), diverse Orte, 2013-2017

# TEXTE

Stephan Trüby, *Die gesprengte Skene*, in: *Archithese*, Heft 4, Zürich 2010, S.36 - 41

Das einstige Lager für Requisiten mutierte im Laufe von 2500 Jahren zum Immersionsraum, der zunächst die Schauspieler und schliesslich auch das Publikum vereinnahmte. Für ein erweitertes Szenografieverständnis ist ein Rückblick auf die Geschichte der Bühne erhellend.

Text: Stephan Trüby

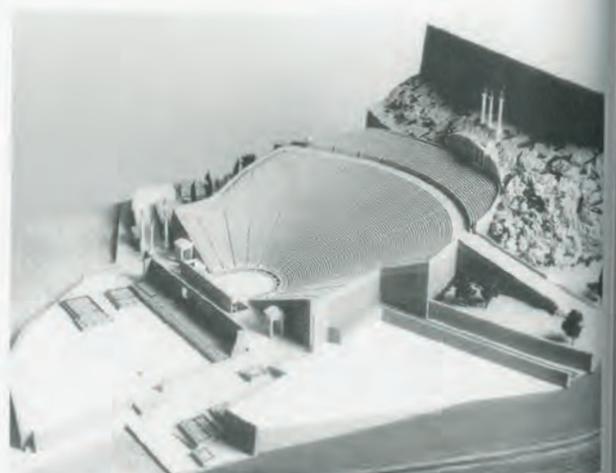
Wenn es immer so gut lief, dann könnte die Architektur vor lauter Erfolg kaum noch stehen! Die Geschichte der Szenografie kann als die überaus bemerkenswerte Karriere eines spezifischen Einzelraums beschrieben werden: der *skene*. Anfänglich kaum mehr als ein uneinsehbares, aber prominent im Herzen des Theater platziertes Lager für Bühnenrequisiten, mauserte sie sich im Lauf einer über 2500-jährigen Evolution zum Ereignisraum schlechthin. Es ist wohl nicht übertrieben zu behaupten, dass die Aufwertung der *skene* zur Szene einer Art architektonischen Vom-Tellerwäscher-zum-Millionär-Geschichte gleichkommt: vom Abstellraum zum feierlichen Ort sublimer Spektakel, vom Dunklen zum kalkulierte Erhellten, vom Raum des «Off» zum Raum des perfekt ausgeleuchteten «On», und vom Exklusiven zum Inklusiven. Denn die Szenografie, einstmals lediglich die Kunst der Bemalung (*graphein*) der *skene*, bietet seit geraumer Zeit Künstlern und Akteuren unterschiedlicher Provenienz ein Betätigungsfeld, auf dem sich nach und nach die Konturen einer Hyper-Disziplin aus Architektur, Theaterwissenschaften, Bühnenbild, Installationskunst, Eventmanagement und kuratorischer Praxis abzeichnen: «Die szenografischen Künste, genealogisch allesamt Künste zeitgebundener Spiel- und Raumgestaltung, wachsen [...] zusammen. Ausstellungsmacher inszenieren Musiktheater, Choreografen die Eröffnungsveranstaltungen eines Sportevents, Kommunikationsdesigner Expo-Pavillons, Bühnendramaturgen den Christopher Street Day.»<sup>1</sup>

Als Schlüsselwort, das die Karriere der *skene* auf den Begriff bringt, hat sich in den letzten Jahren die Immersion etabliert. Immersionsräume sind Räume, in denen Körper und Bilder sich optisch überblenden.<sup>2</sup> Entsprechend kann Immersion als eine «Ästhetik des Eintauchens» definiert werden, mit der sich eine Verwischung von Bildraum und Realraum vollzieht.<sup>3</sup> In der Geschichte der Szenografie lassen sich zwei Immersionsphasen unterscheiden: In der ersten taucht der Bühnenakteur in die Szene ein, in der zweiten auch noch der Zuschauer. Letztere Phase korreliert mit einer allgemeinen kulturellen Verschiebung weg vom *play* und hin zum *game* und kann an dieser Stelle nicht weiter vertieft werden.<sup>4</sup> Jedenfalls: Betrachtet man die Geschichte der Szenografie, dann scheint es, als hätte der Immersionsdruck, der seit je-

her auf der *skene* gelastet hat, nicht nur zu ihrer gründlichen Perforation, sondern auch zu ihrer Sprengung und, damit einhergehend, zu einer Verteilung der Skenen-Splitter jenseits des antiken Skenen-Geviets geführt – mit dem Resultat, dass szenografische Praktiken längst nicht mehr nur auf der Bühne zu finden sind, sondern ebenso etwa im Museum oder im öffentlichen Raum. Kurzum: Während man in der Antike noch vor der *skene* agierte, sind wir es nun gewohnt, uns in Szenen zu bewegen.

#### Von der *skene* zur Kulissenbühne

Die ersten Skenengebäude werden auf die zweite Hälfte des 6. Jahrhunderts v. Chr. datiert.<sup>5</sup> Sie stellten kaum mehr als temporäre, mit Segeln bespannte Holzgerüste dar und dienten als Umkleideräume und Requisitenkammern für die Akteure des Dionysoskults – jenes religiösen Theatervorläufers zu Ehren des Gottes der Freude, des Weines und der Fruchtbarkeit. Mit der Emanzipation des Theatralischen vom Kultischen gegen Ende des 5. Jahrhunderts v. Chr. gingen auch aufwändigere und feste Bühnengebäude einher, die mit einfachen Mitteln den Handlungsort andeuteten.<sup>6</sup> Die entscheidende Revolution führte insbesondere Aischylos herbei, der in seinen Tragödien – erstmals in der *Orestie* 458 v. Chr. – den Ort der Handlung genau festlegte und damit räumliche Identifikationsmittel benötigte. Diese Revolution führte am Zentralort abendländischer Theaterkunst, dem athenischen Dionysostheater, zum Bau eines festen, hölzernen Skenengebäude.



bäudes.<sup>7</sup> Nicht zufällig ist aus dieser Zeit auch der legendär schnelle Maler Agatharchos als erster *Skenograph*, als erster Bemaler des Skenengebäudes überliefert.

Die Immersionswirkung der griechischen *skene* war – mit heutigen Augen betrachtet – von äusserst bescheidener Wirkung. Dies lag vor allem an der Tatsache, dass das griechische Theater stets an einem Hang errichtet war und der panoramatische Blick in die umliegende Landschaft eine grosse Konkurrenz für eine etwaige Tiefenillusion der Skenographie darstellte. Diese beruhte in vorhellenistischer Zeit, also vor circa 340 v. Chr., fast ausschliesslich auf bemalten und oftmals wandelbaren Türprospekten, den sogenannten Periakten. Mit dem Hellenismus trat häufig die Reliefwirkung der offenen, Proskenien genannten Seitenrisalite der Skenengebäude hinzu. Letztere sind auf einer griechischen Gefässscherbe gut dokumentiert: Das tarentinische Kraterbruchstück aus dem vierten Jahrhundert v. Chr., das im Würzburger Martin von Wagner Museum aufbewahrt wird und mit grosser Sicherheit ein reales Gebäude darstellt, zeigt in der Rekonstruktion von Heinrich Bulle eine Skenen-Schauwand mit fünf ionischen Halbsäulen.<sup>8</sup> An beiden Enden der Wand sind deckenhohe Flügeltüren zu erkennen, die in die dahinter liegenden und durch einen Hintereingang erschlossenen Requisitenraum aufschlagen. Geht man davon aus, dass vieles an dieser Gefässscherbe repräsentativ für das restliche Baugeschehen des Hellenismus ist (wofür es gute Gründe gibt),<sup>9</sup> dann beruht der Immersionseffekt der griechischen *skene* lediglich auf der Tiefe der Proskenien und einiger mehr oder weniger tiefenillusionistisch dekorierten Türen, die bei Auf- und Abtritten kurze Blicke ins Off des Bühnenhauses erhaschen liessen.

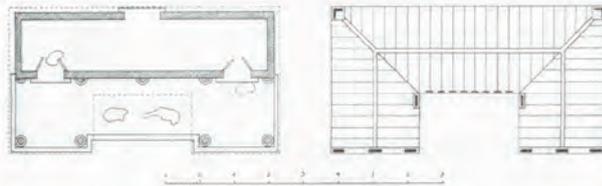
In der römischen Antike entwickelte die Schauwand des Skenenhauses ein stärkeres Eigenleben – und damit auch mehr Tiefe. Die im griechischen Theater noch weitgehend getrennten Bauteile der *skene*, des *theatron* (Zuschauerrund) und der *orchestra* (zentrale Bühne) «wuchsen» nun zu einem grossen Gebäude zusammen, und, um der Gefahr einer psychologisch zu einschliessenden Wirkung des Theaterinnenraums zu begegnen, geriet die Bühnenschauwand – die *scenae frons* – wesentlich elaborierter und prächtiger. Eines der schönsten und am besten erhaltenen römischen Theater vermag diese Entwicklung deutlich zu zeigen: Das Bühnenhaus von Apendos, errichtet 161 bis 180 n. Chr., ist in vollständiger Höhe erhalten geblieben. Die hinter der Bühne erhebende Innenseite des Bühnenhauses war mit reichhaltigem Säulenschmuck, Balkenwerk, Friesen, Rosetten und Ornamenten verziert, wovon die heutigen Reste noch einen guten Eindruck geben. Es überwiegt ein körperhafter Gesamteindruck. Die Anzahl der Perforationen der *scenae frons* durch Fenster und Türen nahm gegenüber den griechischen Vorläufern stark zu. Der zentrale Giebel in der Wandmitte zeigt ein Relief des Dionysos. Unterhalb der Mauerkrone sind noch die Einlassungen erkennbar, auf denen eine schräge Holzkonstruktion ruhte, welche die Bühne überspannte und die Akustik optimierte.



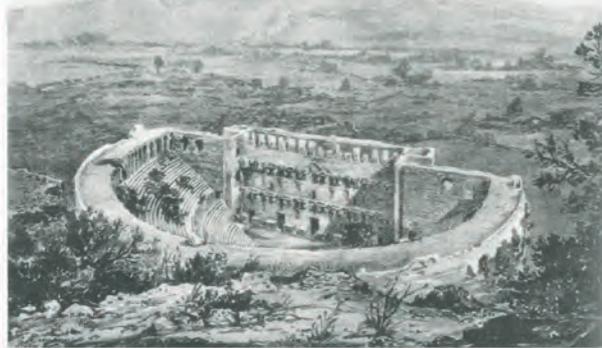
1 Dionysostheater Athen, Modell (sämtliche Bildvorlagen: Archiv Stephan Trüby)

2+3 Skenedarstellung auf einem Kraterbruchstück aus Tarent, 4. Jh. v. Chr.; Umzeichnung und Rekonstruktion durch Heinrich Bulle

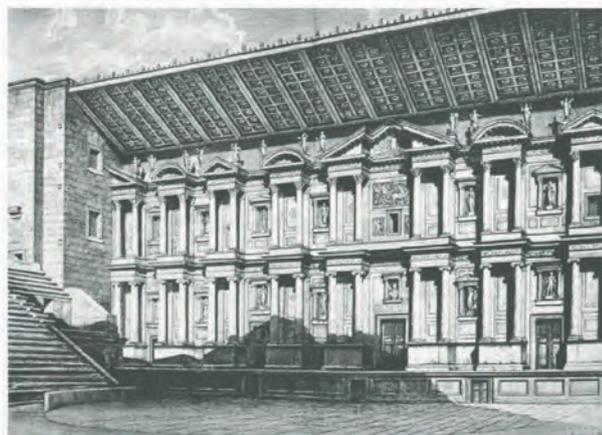
4+5 Theater von Apendos, 161–180 n. Chr.



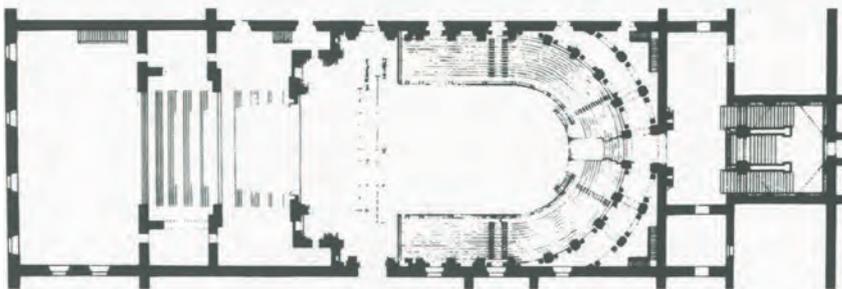
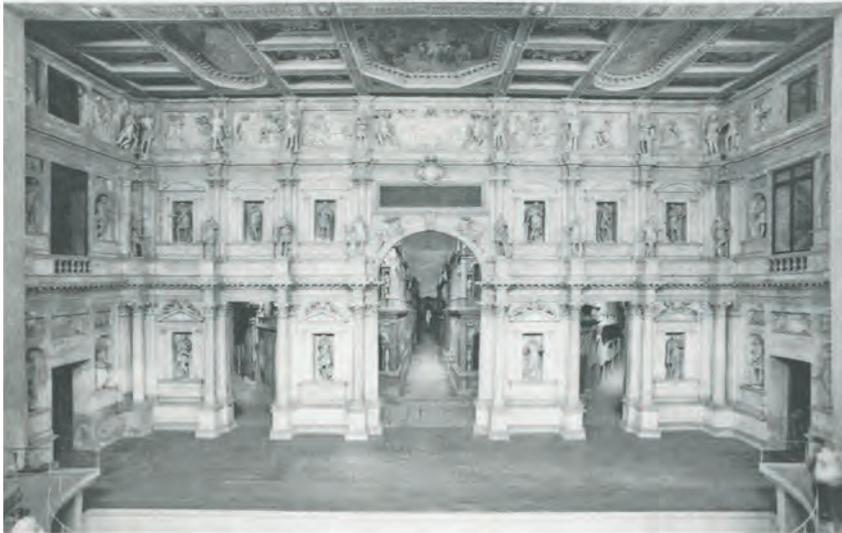
3



4



5



6, 7, 8

Das erste frei stehende autonome Theatergebäude der Neuzeit verdankt dem römischen Vorbild nahezu alles. Das Teatro Olimpico in Vicenza, entworfen von Andrea Palladio und 1585 postum fertiggestellt, erweiterte das Immersionsgeschehen, indem die *scenae frons* noch weiter «aufgebohrt» und – zum ersten Mal in der Architekturgeschichte – mit einem Triumphbogenmotiv samt zentraler *Porta Regalis* und seitlichen *Hospitalia* (Seiteneingängen) versehen wurde.<sup>10</sup> Man darf davon ausgehen, dass Palladio für die Öffnungen seiner Torbögen *Periakten* vorgesehen hatte,<sup>11</sup> doch nach seinem Tode stellten sich die Auftraggeber der Olympischen Akademie gegen die ursprüngliche Intention des Vicentiner Architekten und beauftragten Vincenzo Scamozzi mit der Errichtung einer perspektivisch verzerrten Hintergrundarchitektur, die auf alle Ewigkeit das Bühnenbild liefern sollte. Die schwierige Wahl des Stückes fiel auf den *Ödipus* des Sophokles und damit, als Kulissenarchitektur, auf die sieben Strassen von Theben – immerhin galt Theben als die irdische Heimat von Herkules, dem Patron der Akademie.<sup>12</sup> Wie in der Antike agierten die Bühnenakteure vor der Szene – und noch nicht in der Szene; dort hätten sie inmitten der nach hinten immer kleiner werdenden Häuser wie Giganten gewirkt.

Die Innovation der *scenae frons* mit Triumphbogenmotiv entpuppte sich als überaus zukunftssträchtig, denn daraus entwickelte sich die Guckkastenbühne. Wie am Beispiel des 1620 durch Giovanni Battista Aleotti erbauten Teatro Farnese in Parma zu sehen ist, blieb vom Triumphbogenmotiv des Teatro Olimpico ein knappes halbes Jahrhundert später nur noch die zentrale, nunmehr zum Proszeniums- bzw. Portalbogen vergrößerte *Porta regalis* übrig. Das Bühnengeschehen verlagerte sich dadurch vom Bereich vor der



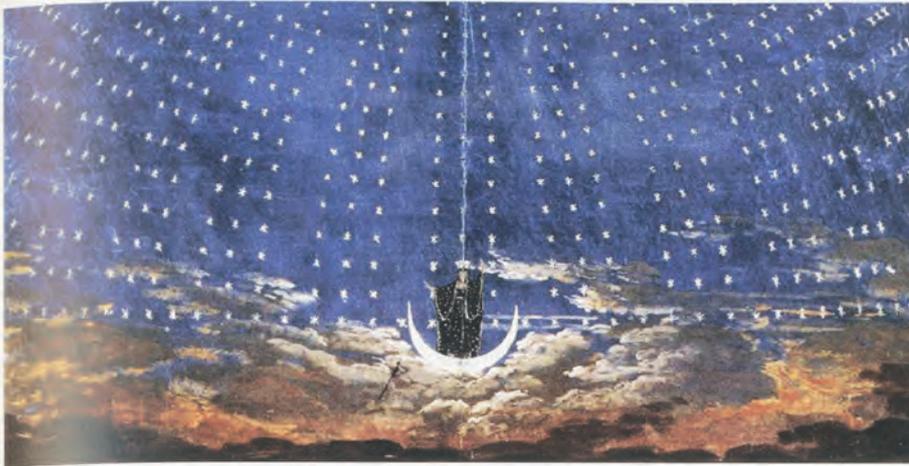
Bühnenwand in die bis dato nur sichtbare, nun aber auch betretbare Tiefe des Bühnenraums. Aus einem tendenziell zweidimensionalen Spiel wurde ein dezidiert dreidimensionales: «Hatte es im Theater der italienischen Renaissance noch völlig vor der Portalwand stattgefunden, schrumpfte diese vorgelagerte Spielfläche nun zusammen und drängte die Sänger unter den Portalbogen und in das Bühnenbild: Die Akteure wurden Teil der Bühnenbild-Illusion.»<sup>13</sup> Aus der exklusiven, uneinsehbaren und unbespielbaren *skene* war der inklusive, tief einsehbare und bespielbare Möglichkeitsraum der Szene geworden.

Vieles war nun auf der Bühne möglich geworden durch die Revolution, für die der Name Aleotti steht. Denn mit ihm ist auch die Entwicklung der Kulissenbühne verknüpft, die vermutlich erstmalig 1606 in seinem Teatro degli Intrepidi in Ferrara eingesetzt worden war und auch im Teatro Farnese zur Anwendung kam.<sup>14</sup> Aleotti versah den ganzen Bühnenraum mit Schlitzen, die parallel zur vorderen Bühnenkante verliefen und als Gleitschienen für flache, mit Leinwand bespannte Lattenrahmen dienten.<sup>15</sup> Nach hinten wurde die Bühne durch den sogenannten Prospekt abgeschlossen, nach oben durch hängende, «Soffitten» genannte Stoffbahnen. Um 1640 konstruierte Giacomo Torelli eine Maschinerie zur Kulissenschnellverwandlung, die es ermöglichte, das gesamte Bühnenbild von einem Punkt unter der Bühne simultan und in wenigen Sekunden komplett zu verwandeln – von einem Park in einen Thronsaal, von einer Strasse in ein Meeresufer usw.<sup>16</sup> Zwischen den Kulissen befanden sich Kerzen zur Beleuchtung von Kulisse und Bühne. Da diese nur in den Pausen gewechselt werden konnten, begrenzte die Brenndauer der Kerzen wesentlich die Länge der Akte.<sup>17</sup>

6–8 Andrea Palladio: Teatro Olimpico, Vicenza, mit Kulissenarchitektur von Vincenzo Scamozzi

9 Karl Friedrich Schinkel: Palast der Königin der Nacht, Bühnenbild für Mozarts *Zauberflöte*, 1816

10 Josef Hoffmann: Hundinghütte aus Richard Wagners *Walküre*, Bayreuther Festspiele, 1876



9, 10

### Vom Barocktheater zur Prospektbühne

Im Barockzeitalter entfaltete sich eine gründliche Immersion des Bühnenakteurs in die Szene. Grösste Aufmerksamkeit galt der illusionsfördernden Verwendung von Licht. Bei vielen Opernaufführungen stand nicht etwa die Handlung, sondern der technisch oft äusserst avancierte Maschinen- und Verwandlungsauber im Vordergrund: «In den zeitgenössischen Berichten wird den Beschreibungen der szenischen Effekte meist wesentlich mehr Bedeutung zugemessen als der Schilderung anderer Qualitäten der Aufführung.»<sup>16</sup> Insbesondere Nicola Sabbatini revolutionierte die Maschinerie des Barocktheaters. In seinem 1638 veröffentlichten Buch *Pratica di fabricar scene e macchine ne' teatri* zeigte er raffinierte Maschinen, um visuelle Effekte wie das Meer, Stürme, Donner, Blitze, Feuer, Hölle, fliegende Götter und Wolken vorzutauschen. Selbst die barocke Entwicklung hin zum Logen- oder Rangtheater, in dem die Aufmerksamkeit nicht nur dem Bühnengeschehen, sondern ebenso der Fürstenloge galt, konnte den Immersionseffekt kaum schwächen.

Die Aufklärung – und in der Folge das 19. Jahrhundert – brachte eine veritable Reform der Szenografie mit sich. Verwiesen die gestaffelten Bühnenbilder des höfisch-absolutistischen Theaters immer auf die zentrale Herrscherfigur in der Loge, so verlangte die aufstrebende bürgerliche Gesellschaft nicht nur gute Sichtbedingungen für alle – nicht nur für «den Einen» oder «die Eine». Insbesondere Karl Friedrich Schinkel steht für diesen Wandel. Er liess die vielen Kulissen und Soffitten der barocken Bühne abschaffen, um sie in einem einzigen gemalten Bühnenprospekt aufgehen zu lassen, auf den das Gros der Theaterbesucher recht gute Sicht hatte. Zwischen 1815 und 1828 fertigte er über hundert Bühnenbilder an, die zumeist im Berliner Opernhaus Unter den Linden zu sehen waren. Schinkels «Palast der Königin der Nacht» (1816) für Mozarts *Zauberflöte* kann wohl als sein überwältigendster Bühnenprospekt gelten. Während der Librettist der *Zauberflöte*, Emanuel Schikaneder, für diese Szene lediglich «ein prächtiges Gemach» und einen mit «transparenten Sternen» verzierten Thron vorschreibt, weitete Schinkel diesen Raum zum Weltraum auf – und steigert damit die Königin der Nacht zu einer «Gestalt von göttlicher Erhabenheit».<sup>19</sup> Der Bühnenraum, für den Schinkel und viele andere Szeno-

grafien des 19. Jahrhunderts arbeiteten, war die Prospektbühne. Deren Immersionswirkung beruhte – anders als noch im recht hellen Barocktheater – ganz auf der Verdunklung des Auditoriums: «Charles Kean experimentierte seit den vierziger Jahren [des 19. Jahrhunderts, Anm. d. Red.] mit einer zunehmenden Verdunkelung des Zuschauerraums, und Richard Wagner versetzte die Zuschauer bei den ersten Bayreuther Festspielen (1876) in völliges Dunkel.»<sup>20</sup> Doch je dunkler der Zuschauerraum und je heller der Bühnenraum wurde (auch unterstützt durch die zunehmende Verwendung von Gaslampen und später von elektrischem Licht), desto gnadenloser waren die gemalten Riesenprospekte als «Fälschungen» erkennbar.<sup>21</sup> Entsprechend künstlich wirkten auch die illustrierenden Grossgemälde Josef Hoffmanns, die das Bayreuther Publikum während der ersten Festspiele 1876 zu sehen bekam. Es hagelte scharfe Kritik, nicht zuletzt auch von Richard Wagner selbst. Der Streit zwischen Wagner und Hoffmann entzündete sich insbesondere an der Architekturdarstellung der Halle der Gibichungen aus der *Götterdämmerung* und der Hundinghütte aus der *Walküre*: «Hoffmann hatte prachtvolle historisierende Architekturen mit reichlich germanischem Dekor entworfen, die Wagners Intentionen völlig zuwider gingen. [...] Wagner verlangte [...] kein prachtvoll historisierendes oder archäologisches Muster im Sinne eines illustrierenden Bühnenbildes, sondern ein phantastisches Muster.»<sup>22</sup> Mit der Kritik an seinem Szenografen nahm der deutsche Komponist das interpretierende Bühnenbild des 20. Jahrhunderts vorweg.<sup>23</sup>

### Revolutionen: Appia, Meyerhold, Kiesler

In einem Punkt waren sich die aufklärerisch-bürgerliche Prospektbühne und die höfisch-absolutistische Kulissen- und Soffittenbühne durchaus ähnlich: Immersionseffekte sollten vor allem mithilfe flächiger Bilder erreicht werden. Dies änderte sich fundamental um 1900, und zwar durch die Arbeit von Adolphe Appia, deren Sprengkraft durch eine Kritik an den Bayreuther Festspielen gezündet wurde. Appia setzte gegen Hoffmann und seine Geistesgenossen eine abstrakte Szenografie sogenannter «Praktikablen», also beweglicher Objekte auf der Bühne. Damit «entdeckte» er – als letzte der insgesamt sechs Flächen des Skenenkubus – den Bühnenbo-



11, 12, 13

den als szenografisches Terrain. Das Resultat waren Treppen- und Plattformarchitekturen, die nach hinten nur noch durch Vorhänge oder abstrakte Lichtflächen begrenzt waren, und vor allem im Festspielhaus Hellerau, dem sächsischen «Anti-Bayreuth» des Émile Jacques-Dalcroze, realisiert wurden. Der britische Theaterregisseur und Bühnenbildner Edward Gordon Craig, der in vielem als Appias Bruder im Geiste gelten kann, aber künstlerisch weniger einflussreich war, schrieb einmal: «Wir beide feigten den Boden, bis er glitzerte – das heisst, er polierte, und ich hielt den Besen.»<sup>24</sup> Die Verehrung, die Appia bis heute aus der szenografischen Zunft entgegen schlägt, spricht auch aus Lee Simonsons Vorschlag, die Theatergeschichte vor Appia einfach als «v. A.» zu bezeichnen.<sup>25</sup>

Der modellierte und polierte Bühnenboden Appias wurde von nachfolgenden Generationen rigoros zerstört – und mit ihm der gesamte zur Guckkastenbühne «ausgehöhlte» Skenenkubus. Es ist, als könnten die tiefen Perforationen, die das Skenenhaus seit der Antike und insbesondere seit der Renaissance über sich ergehen lassen musste, rückblickend als Bohrlöcher für Dynamitladungen betrachtet werden. Während des ersten Drittels des 20. Jahrhunderts wurde – analog zu Frank Lloyd Wrights «destruction of the box» – der distinkte Bühnenraum, der einmal die *skene* war und dann zur Szene im Guckkasten wurde, gnadenlos gesprengt. Zumindest verbal. Die Folge war das Projekt einer totalen Immersion von Zuschauer und Akteur in einem grossen, vereinigten szenischen Raum. Von entscheidender Bedeutung war hierbei die russische Revolution, die sich vor allem im «Theateroktober» Wsewolod Emiljewitsch Meyerholds und – zeitlich etwas nachgeordnet – in den Theaterexperimenten Friedrich Kieslers niederschlug.

Wie Appia gliederte auch Meyerhold die Bühne nach raumplastischen Gesichtspunkten, doch seine eigentliche Hoffnung war es, die Theatergebäude zu verlassen, eine «Vereinigung von Agierenden und Zuschauern» herbeizuführen und damit «das Theater aus der schwülen Enge der Guckkastenbühne auf die Weite der Plätze hinauszuführen».<sup>26</sup> Diesem anti-institutionellen Projekt schloss sich insbesondere Kiesler an, der aber – etwa mit seinem Manifest *Das Railway-Theater* (1924) – die sozialistische Grundierung der Meyerhold'schen Theaterrevolution in ein in letzter Konsequenz kapitalistisches

inspiriertes Achterbahnspektakel umdeutete. Kiesler behilderte sein Railway-Theater-Projekt nie, doch darf seine berühmt-berüchtigte «Raumbühne» als ihr gedachtes Zentrum gelten: «Die Raumbühne des Railway-Theaters, des Theaters der Zeit, schwebt im Raum. Sie benützt den Boden nur mehr als Stütze für ihre offene Konstruktion. Der Zuschauerraum kreist in schleifenförmigen elektromotorischen Bewegungen um den sphärischen Bühnenkern. Die von alters her gebräuchliche Szene hat mit dem modernen Problem der Raumbühne nichts zu tun. Eine Zentralbühne oder ein Zentraltheater ist keine Raumbühne oder ein Theater der Zeit.»<sup>27</sup> Der von Appia noch nobilitierte Guckkastenboden wurde von Kiesler in einer Orgie frei flottierender Bühnentechnik aufgelöst: «Der Boden verschwindet, denn er ist nur der Abschluss eines Stockwerks. Ich sause schachtief abwärts. Ein Seilanker reisst mich in die Höhe und setzt mich in einen Fahrkorb, in dem ich wieder langsam zu Boden schwinde.»<sup>28</sup> Kieslers Raumbühne wurde 1924 im Mozartsaal des Wiener Konzerthauses errichtet, doch dort entpuppte sich die Rampenarchitektur für einen normalen Theaterbetrieb als ungeeignet, sodass Karl Kraus lästerte, dass die Raumbühne sich wohl nur für Stücke eignen dürfte, in denen eine Raumbühne vorkommt.<sup>29</sup>

Der avantgardistische Affekt gegen den Illusionismus des Theaters und dessen gebaute Institutionen, der die gesamte Happening-, Performance- und Living-Theater-Bewegung der Fünfziger-, Sechziger- sowie Siebzigerjahre durchzog und nicht zuletzt in den architektur skeptischen Schriften Peter Brooks anklingt,<sup>30</sup> sollte sich erst wieder in den Achtzigern erschöpfen. Ein Rückzug des Theaters ins Theater fand in dieser Zeit statt. «Nach seiner Diaspora», so schreibt Georges Banu, «nach seinem Aufenthalt an fremden Orten hat nun die Rückkehr an den heimischen Herd stattgefunden.»<sup>31</sup> Doch die zurückgekehrten Regisseure finden in den intakt gebliebenen Theaterhäusern nur noch Spolien vor – Architekturfragmente, die sich einer Gedächtnisleistung anbieten und Bestandteile eines grösser gewordenen szenografischen Terrains bilden. So behandelte beispielsweise Giorgio Strehler als einer der ersten die Rampe nicht nur als Begrenzung des Bühnenraumes, sondern als inszenierte Grenze innerhalb eines erzählten Werkes.<sup>32</sup> Oder: Patrice Chéreau verwendete den Orchestergraben als mystischen Abgrund.<sup>33</sup> Andere Regisseure begrif-

11 Adolphe Appia: Bühnenbildentwurf für das Festspielhaus Hellerau

12 Friedrich Kiesler: Raumbühne im Mozartsaal des Wiener Konzerthauses, 1924

13 Robert Wilson: Bühnenbild zu *Einstein on the Beach* von Philip Glass, Avignon 1976

fen den Theatervorhang nicht als Ende, sondern als Teil eines szenografischen Betätigungsfeldes.<sup>34</sup> Von der Szenografie als eine Art kulturelles Readymade vereinnahmt, konstituierte sich die Theaterarchitektur auf diese Weisen als ein Raum voller mnemonischer Reserven, in dem sich «ein Verlangen nach Kontinuität» unter Beweis stellte.<sup>35</sup>

### Rückkehr des Theaters?

Die Rückkehr des Theaters ins Theater, die eine Inkorporation der Architektur in die Szenografie mit sich brachte, markiert zweierlei: erstens ein Verständnis von Szenografie im erweiterten Sinne, und zweitens eine Emanzipation des Szenografen von der traditionellen Rolle des Ausstatters, wofür vor allem das sogenannte «Bildertheater» steht, also das Theater der Bühnenbildner seit den Achtziger- und Neunzigerjahren. Letzteres wird bis heute am exponiertesten von den beiden Szenografen-Regisseuren Achim Freyer und Robert Wilson vertreten. Und als wollten beide den Triumph der Szenografie an eine Rückbesinnung auf die Schauwand der antiken *skene* binden, stehen beide für ein screenhaftes, ein dezidiert zweidimensionales Bildertheater. Durch abstrakt-distanzierte *tableaux vivants* erteilen sie szenografischen Environments eine Absage. «In meiner Arbeit», so bekannte einmal Wilson, «benutze ich gerne die traditionelle Guckkastenbühne. Ich mag die Distanz, wenn der Zuschauer im Dunkeln sitzt und etwas Helles betrachtet, das er nicht berühren kann, das aber trotzdem nah erscheint.»<sup>36</sup>

So kommt eine kurze Geschichte der Szenografie an ihr relatives Ende: jene eines *skene* genannten Abstellraums in einem Theater, der nach und nach perforiert wurde, um räumliche Tiefe zu entwickeln, der im Barock zum Immersionsraum für Bühnenakteure und dann als gesprengte Guck-

kastenszene zu Beginn des 20. Jahrhunderts zum Immersionsraum des Publikums wurde – und der dann schliesslich, gegen Ende desselben, den Triumph der Szenografie als eine Feier der Zweidimensionalität mit sich brachte. Letztere bildet nach wie vor die Messlatte – auch für ein erweitertes Szenografieverständnis, wie es sich in den letzten Jahren zu etablieren vermochte. Die *expanded scenography* findet nicht nur auf der Bühne, sondern ebenso im Museum, auf Expos oder im öffentlichen Raum ihr Betätigungsfeld. Als grösstes Unterscheidungsmerkmal zwischen der Bühnenszenografie und den anderen Spielarten des Szenografischen zeichnet sich nach und nach der Umgang mit Bildern ab: Während es auf der Bühne für Szenografen seit Beginn des 20. Jahrhunderts so etwas wie ein Illustrationsverbot zu geben scheint (ein im Libretto vermerkter «Adler» führt auf der Bühne zu allem Möglichen, nur nicht zu einem Adler), neigt insbesondere die Museumsszenografie, aber auch manche Expoarchitektur zu didaktischer und manchmal auch allzu schnell lesbarer Architektur-Metapherologie. Ausstellungsarchitekturen wie jene von Holzer Kobler, die behutsam die Balance halten zwischen autonomer Installationskunst und Lern-Environment, gehören derzeit noch zur Ausnahme. Die Hyperdisziplin der *expanded scenography*, die für ein progressives Manövrieren zwischen Architektur, Neuen Medien und kuratorischer Praxis steht, steckt noch in den Kinderschuhen – und wird von den Verfeinerungen der Bühne, die in einem Zeitraum von über 2500 Jahren erarbeitet wurden, noch eine Zeit lang lernen müssen.

Autor: Stephan Trüby ist Architekt und Theoretiker sowie Direktor des Postgraduierten-Programms MAS Szenografie der Zürcher Hochschule der Künste.

<sup>1</sup> Heiner Wilharm/Ralf Bohn, «Einführung», in: dies. (Hrsg.), *Inszenierung und Ereignis. Beiträge zur Theorie und Praxis der Szenografie*, Bielefeld 2009, S. 22.

<sup>2</sup> Laura Bieger, *Ästhetik der Immersion. Raum-Erleben zwischen Welt und Bild. Las Vegas, Washington und die White City*, Bielefeld 2007, S. 9.

<sup>3</sup> Vgl. ebd.

<sup>4</sup> Vgl. Claus Plas, *Computer Spiel Welten*, München 2002.

<sup>5</sup> Enno Burmeister, *Antike griechische und römische Theater*, Darmstadt 2006, S. 20.

<sup>6</sup> Vgl. ebd.

<sup>7</sup> Vgl. Burmeister 2006, a.a.O., S. 29.

<sup>8</sup> Heinrich Bulle, *Eine Skenographie*, Berlin/Leipzig 1934.

<sup>9</sup> Vgl. ebd.

<sup>10</sup> Vgl. Andreas Beyer, *Andrea Palladio. Teatro Olimpico*, Berlin 2009, S. 10.

<sup>11</sup> Vgl. Beyer 2009, a.a.O., S. 53.

<sup>12</sup> Beyer 2009, a.a.O., S. 74.

<sup>13</sup> Carsten Jung, «Wie es jetzt üblich ist: Theaterbau und Aufführungspraxis als Ausdruck ihrer Zeit», in: Ulf Küster (Hrsg.), *Theatrum Mundi. Die Welt als Bühne*, Ausstellungskatalog, Haus der Kunst München, Wolfartshausen 2003, S. 23.

<sup>14</sup> Vgl. Klaus-Dieter Reus, «Das Operntheater erfordert etwas Grosses in dem äußerlichen der Vorstellung: Barocke Bühnentechnik», in: Ulf Küster (Hrsg.), *Theatrum Mundi. Die Welt als Bühne*, Ausstellungskatalog, Haus der Kunst München, Wolfartshausen 2003, S. 30.

<sup>15</sup> Stiftung Schweizerische Theatersammlung (Hrsg.), *Theater in Gegenwart und Geschichte*, Ausstellungskatalog Schweizerische Theatersammlung, Bern 1993, S. 120.

<sup>16</sup> Vgl. Jung, «Wie es jetzt üblich ist: Theaterbau und Aufführungspraxis als Ausdruck ihrer Zeit», a.a.O., S. 22.

<sup>17</sup> Vgl. Reus, «Das Operntheater erfordert etwas Grosses in dem äußerlichen der Vorstellung», a.a.O., S. 31.

<sup>18</sup> Vgl. Stiftung Schweizerische Theatersammlung (Hrsg.), *Theater in Gegenwart und Geschichte*, a.a.O., S. 143.

<sup>19</sup> Helmut Börsch-Supan, *Karl Friedrich Schinkel. Bühnenentwürfe*, Berlin 1990, S. 88.

<sup>20</sup> Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main 2004, S. 59.

<sup>21</sup> Vgl. Richard C. Beacham, *Adolphe Appia. Künstler und Visionär des modernen Theaters*, Berlin 2006 [1994], S. 15.

<sup>22</sup> Oswald Georg Bauer, «Reinster Idealismus und unzulängliche Realisierung. Die wiedergefundenen Entwürfe von Josef Hoffmann zum Ring des Nibelungen der ersten Bayreuther Festspiele 1876», in: *Die Szene als Modell. Die Bühnenbildmodelle des Richard-Wagner-Museums und der «Ring des Nibelungen» in Bayreuth 1876–2000*, hrsg. von der Landesstelle für die nichtstaatlichen Museen in Bayern beim Bayerischen Landesamt für Denkmalpflege, Bayerische Museen Bd. 30, München/Berlin 2006, S. 25.

<sup>23</sup> Vgl. ebd., S. 30.

<sup>24</sup> Craig, zit. nach Beacham, 2006, a.a.O., S. 221.

<sup>25</sup> Vgl. Beacham 2006, a.a.O., S. 334.

<sup>26</sup> Wsewolod Meyerhold, «Rede vor dem Kollektiv des Theater Eins der RSFSR» (1920), in: Rosemarie Tietze (Hrsg.), *Vsevolod Meyerhold. Theaterarbeit 1917–1930*, München 1974, S. 44.

<sup>27</sup> Friedrich Kiesler, «Das Railway-Theater» (1924), zit. nach Barbara Lesak, *Die Kulisse explodiert. Friedrich Kieslers Theaterexperimente und Architekturprojekte 1923–1925*, Wien 1988, S. 50.

<sup>28</sup> Friedrich Kiesler, «Theater der Zeit» (1923), zit.

nach Lesak 1988, a.a.O., S. 43.

<sup>29</sup> Vgl. Lesak 1988, a.a.O., S. 124.

<sup>30</sup> Peter Brook, *Der leere Raum*, Berlin 1994 [1968].

<sup>31</sup> Georges Banu, «Der Ort des Gedächtnisses» in: *Daidalos* (Nr. 44): Bühnen-Räume, Juni 1992, S. 66.

<sup>32</sup> Vgl. Banu 1992, a.a.O., S. 69.

<sup>33</sup> Vgl. ebd.

<sup>34</sup> Vgl. Banu 1992, a.a.O., S. 70.

<sup>35</sup> Banu 1992, a.a.O., S. 67.

<sup>36</sup> Robert Wilson, «Eine vollständige Theatersprache. Über Appia, Licht und Theater», in: Beacham, 2006, a.a.O., S. 9.

JOCHEN MEYER

## VOM BAROCKEN THEATRUM MUNDI ZUM MODERNEN THEATER KRITIK UND REZEPTION DER BAROCKEN THEATERBAUTEN IM SPÄTEN 18. UND FRÜHEN 19. JAHRHUNDERT

Die Entstehung des modernen Theaters gehört zu den faszinierendsten Kapiteln der europäischen Kunst- und Kulturgeschichte. Architektonisch manifestiert sich dieser Vorgang in der Ausbildung des Theaterbaus als autonomen Bautypus: In den seit der Mitte des 18. Jahrhunderts entstandenen Bauten und Projekten haben Kunsthistoriker und Theaterwissenschaftler die Ursprünge des modernen, erst im zwanzigsten Jahrhundert endgültig ausgebildeten Theaterbaus gesucht und auch gefunden. Im allgemeinen Bewußtsein hat sich die pauschale Bewertung der barocken Theaterbauten als »unmodern« und der nachbarocken Projekte zur Reform des Theaterbaus – etwa die von Friedrich Gilly, Karl Friedrich Schinkel oder Gottfried Semper – als »modern« verankert. Dieses Bild eines radikalen Traditionsbruchs und einer anschließenden, linearen Entwicklung des Theaterbaus ist jedoch dem teleologischen Geschichtsverständnis der Moderne verpflichtet und bedarf aus heutiger Sicht grundlegender Korrekturen. Zeitgenössische Quellen, insbesondere die Theaterbautheorien des 18. und 19. Jahrhunderts, bestätigen denn auch die Einschätzung, daß die Geschichte des Theaterbaus kein linearer, sondern ein evolutionärer, von Brüchen und Kontinuitäten gleichermaßen geprägter Prozeß gewesen ist.<sup>1</sup> Die damalige Kritik an den barocken Theaterbauten läßt die engen Verflechtungen von ästhetischen, sozial-geschichtlichen und ideengeschichtlichen Entwicklungen sehr konkret deutlich werden und kann sowohl zu einem differenzierteren Bild der barocken Theaterbauten als auch zu einem besseren Verständnis unseres heutigen Verhältnisses zum Theater beitragen.

### DIE ALLGEMEINE KRITIK AM BAROCKEN THEATERBAU IM SPÄTEN 18. JAHRHUNDERT

Die Kritik an den barocken Theaterbauten ist Teil der breiten, in der Mitte des 18. Jahrhunderts einsetzenden Diskussion über die Architektur der Theatergebäude und über den allgemeinen gesellschaftlichen Stellenwert des Theaters als Institution. Pauschal betrachtet, teilt sich diese Kritik in moderate und radikale Äußerungen. Während die moderat eingestellten Autoren an den überlieferten Konventionen des barocken Theaterbaus grundsätzlich festhalten wollen, erwecken die radikaleren den Eindruck, als habe es sich um völlig funktionsuntüchtige Bauten und noch dazu um architektonische Mißgeburten gehandelt. Sie bestätigen zunächst das Bild eines radikalen Bruchs mit der architektonischen Tradition. Am kompromißlosesten vertrat der italienische Architekturtheoretiker und Gesellschaftskritiker Francesco Milizia eine solche Auffassung. Sein Traktat »Del Teatro« wurde 1773 in Venedig veröffentlicht, nachdem eine erste Auflage 1771 von der römischen Zensur eingezogen worden war.<sup>2</sup> Milizia faßt das Theater als übergräu-

zendes kulturelles Phänomen auf: während er im ersten Teil (»Del Teatro Formale«) das Theater als Institution kritisiert und sich mit Dramentheorie, Opernreform, Ballett, dem Inszenierungswesen und schließlich mit den moralischen und ästhetisch-philosophischen Auswirkungen des Theaters befaßt, behandelt er im zweiten Teil (»Del Teatro materiale«) den Theaterbau.

Hier finden sich nunmehr alle einschlägigen Kritikpunkte an den barocken Theaterbauten versammelt: schlechte Bauweise und mangelnder Brandschutz, die daraus resultierende geringe Lebensdauer vieler Theatergebäude; die oftmals ungünstige städtebauliche Lage auf dezentral gelegenen, eng umbauten Parzellen, welche unbequem für das Publikum sei und sich im Brandfall verheerend auswirke (was – nebenbei bemerkt – der Untergang des Teatro La Fenice in Venedig im Jahre 1996 auf tragische Weise bestätigt hat). Dazu kommen gravierende funktionale Mängel: die unzulängliche Erschließung des Inneren durch unübersichtliche und zu knapp bemessene Eingänge, Treppen und Logenkorridore; fehlende Foyerräume für den Aufenthalt der Theaterbesucher in den Pausen sowie Auditorien mit vollkommen unakzeptablen Hör- und Sichtverhältnissen. Mit Blick auf das architektonisch unartikulierte Äußere trifft Milizia ein wahrlich vernichtendes Urteil: »Man muß sich schämen von den Fassaden unserer Theater zu reden. Wenn nicht darüber geschrieben steht, dies ist ein Theater, wer kann es errathen? Ja was noch schlimmer ist, der Eingang, die Treppen, die Gänge ... scheinen eher zu einem Gefängniß als zu einem Ort zu führen, wo man sich auf eine edle Art ergötzt.«<sup>3</sup>

Eine derart radikale Ablehnung der architektonischen Leistungen der vorangegangenen Generation zielt auf einen Traditionsbruch und ist ein typisch modernes Phänomen, wie es auch bei den Avantgarden des 20. Jahrhunderts beobachtet werden kann. Doch es ging schon damals nicht nur um bloße Polemik, sondern um Inhalte: Milizia kämpft für ein grundsätzlich neues Verständnis vom Theater als öffentlicher Institution und zugleich um den Rang der Architektur als öffentlicher Kunst. Schließlich sind das Theater und die Architektur aufgrund ihrer Breitenwirkung in besonderem Maße prädestiniert, das neue, demokratische Gesellschaftsideal zu verkörpern, mit dem die Anhänger des aufstrebenden Bürgertums im 18. Jahrhundert ihren politischen Machtanspruch gegenüber Aristokratie und Kirche behaupten. Das in jeder Hinsicht unerreichte Vorbild ist auch für Milizia das Theater der Antike: dem zeitgenössischen Theater stellt er nach antikem Vorbild die »magnificenza pubblica«, die Großartigkeit des Öffentlichen, als gesellschaftliches wie künstlerisches Ideal gegenüber. Folglich besteht die höchste Aufgabe der Kunst nicht mehr in der für das barocke Theater typischen Inszenierung der »potestas absoluta« (der Machtvollkommenheit des absolutistischen Herrschers), sondern in der Repräsentation des Öff-

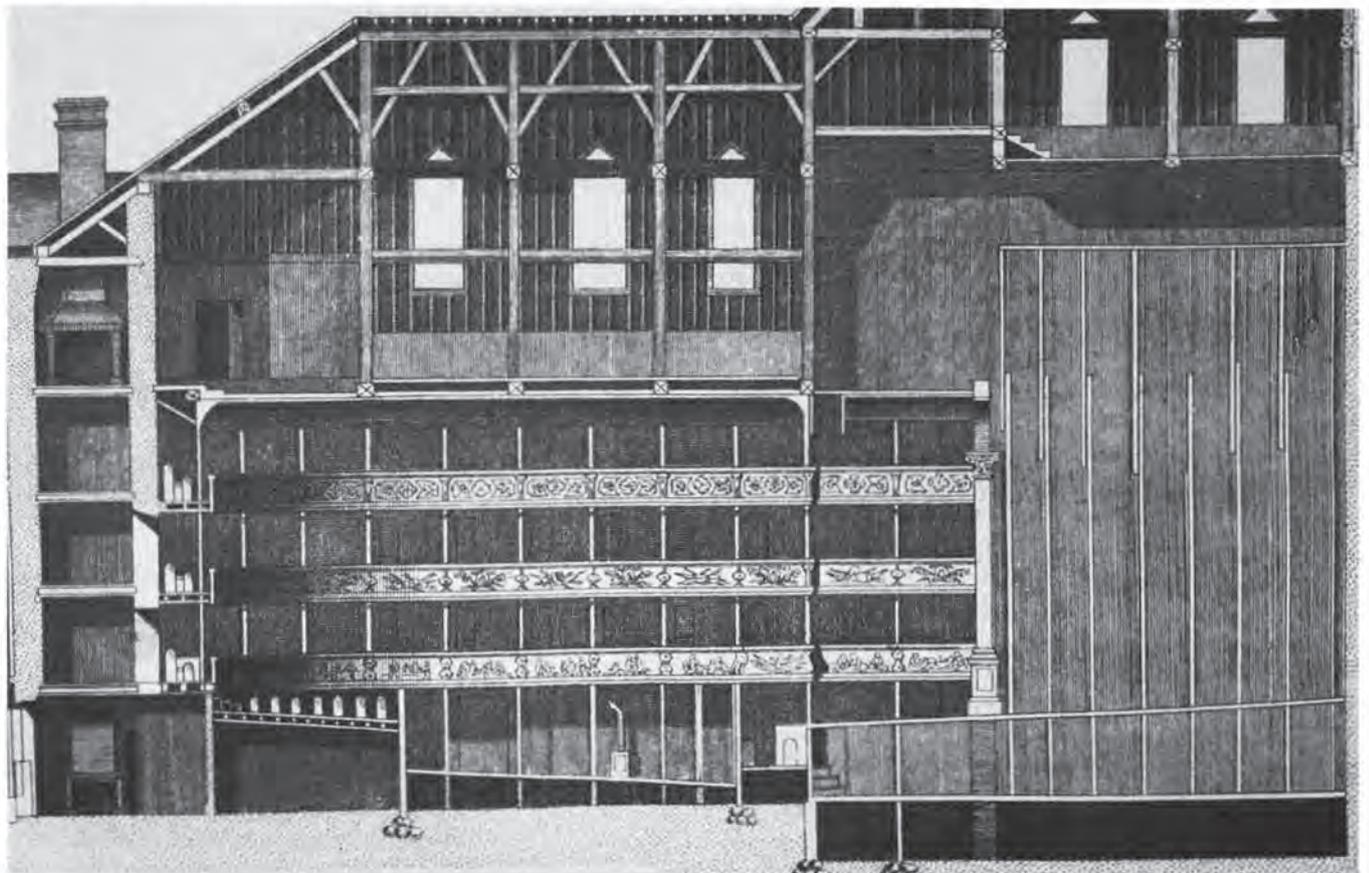
fentlichen, der Feier des demokratischen Gemeinschaftsgedankens. Das Theater soll nicht länger eine elitäre Veranstaltung des Hofes sein, sondern der gesamten Gesellschaft zugute kommen. Im Glauben an eine Reform der gesellschaftlichen Machtverhältnisse zielt Milizia letztlich auch auf eine Demokratisierung der Künste. Wie radikal Milizias Forderungen zu seiner Zeit waren, wird deutlich, wenn man sich die Positionen seiner Gegenspieler vergegenwärtigt: Vor allem die Anhänger der katholischen Kirche forderten damals unbeirrt die völlige Abschaffung des Theaters, welches sie in zahlreichen Hetzschriften als Stätte antikerlicher Äußerungen und angeblich lasterhafter Ausschweifungen verurteilten.<sup>4</sup> Milizias polemische Äußerungen vermitteln noch im Nachhinein eine Ahnung davon, welches geistige Klima geschaffen werden mußte, um durchgreifende Reformen im alltäglichen Theaterbetrieb als auch auf dem Gebiet des Theaterbaus tatsächlich durchzusetzen. Das ideologische Konstrukt eines radikalen Bruchs mit der architektonischen Tradition war notwendig, um das Ideal eines modernen Theaters zum neuen Paradigma zu erheben.

#### DIE KRITIK AM AUDITORIUM ALS KERNBEREICH DES THEATERBAUES

Im Zentrum der Kritik an den barocken Theaterbauten steht indes das Auditorium, insbesondere der Typus des Logenrangtheaters mit bis zu sechs lotrecht übereinanderliegenden Rängen und ringsum geschlossenen Logenreihen. Die-

ser Typus entstand in Italien (Teatro San Cassiano, Venedig, 1637), verbreitete sich seit der Mitte des 17. Jahrhunderts im europäischen Theaterbau und war – ganz im Gegensatz zu dem von Milizia propagierten Traditionsbruch – nach wie vor aktuell, wie etwa das 1778 eröffnete Teatro alla Scala von Giuseppe Piermarini in Mailand zeigt. Doch gerade solche Lösungen (und erst recht die älteren Bauten dieser Art) gelten nun, vor dem Hintergrund des neuen, klassizistischen Geschmacksideals als nicht mehr zeitgemäß (Abb. 2, 3). Die bisher üblichen Raumformen – Hufeisen, Glocken-, Flaschenform bzw. aus Kurvensegmenten zusammengesetzte Formen – werden wegen ihrer willkürlich scheinenden, komplizierten und uneinheitlichen Gestalt verworfen. Auf völliges Unverständnis trifft auch die festliche Ausstattung: Gerade die für barocke Auditorien so typische Dominanz des Dekorativen, gerade das gewollt Ephemere, ja Unarchitektonische stört nun die Kritiker. So behauptet Charles-Nicolas Cochin schon 1758, daß die hölzernen Auditorien der italienischen Theater nicht -den Namen Architektur- verdienen,<sup>5</sup> und ganz ähnlich beanstandet noch 1832 Quatremère de Quincy, sie seien eher Werke der -Menuiserie- als Werke der Architektur.<sup>6</sup> Auch Milizia sieht in ihrer aufwendigen Dekoration lediglich -eine kindliche Schönheit- am Werk und verweist auf die schlichte Erhabenheit antiker Theaterbauten.<sup>7</sup> Konsequenterweise verlangen die Kritiker nun Einfachheit, Übersichtlichkeit und eine klar erkennbare räumlich-architektonische Konzeption. Der Zuschauerraum dürfe nicht in Kontrast mit dem Bühnenbild treten, die Ausschmückung des Saales müsse sich der architektonischen Grundstruktur unterordnen.

Abb. 2. Paris, Comédie Française, François D'Orbay, 1687-1689, Ansicht des Auditoriums (Ausschnitt)



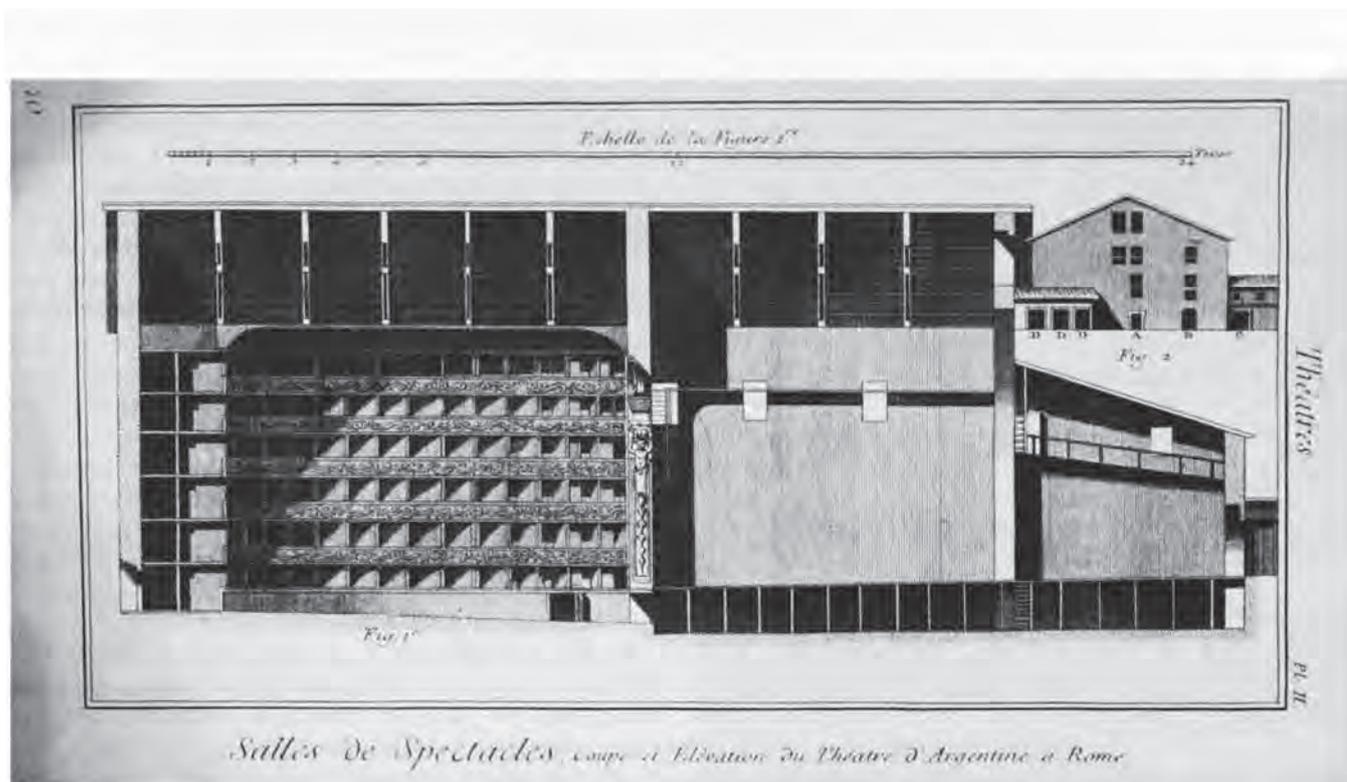


Abb. 3. Rom, Teatro Argentina, Giovanni Teodoli, 1732

Auch in funktionaler Hinsicht, in bezug auf die Hör- und Sichtverhältnisse werden die barocken Auditorien nun als ungenügend empfunden. Hier bezieht sich die Kritik in erster Linie auf die Logenränge, deren grundsätzlicher Nachteil in der mangelnden Ausrichtung der Zuschauer auf die Bühne besteht. Nur die vorn an den Logenbrüstungen sitzenden Zuschauer haben freie Sicht zur Bühne und dies freilich auch nur dann, wenn sie nicht auf den seitlichen, an das Proszenium anschließenden Rangabschnitten plaziert sind. Die Unterteilung der Logen durch seitliche Trennwände behindere nach Ansicht der Kritiker sowohl die Sicht als auch die Verbreitung des Schalles. Schließlich lägen die oberen Ränge zu hoch, um einen befriedigenden Eindruck von der perspektivischen Wirkung der Bühnenbilder zu erhalten.

Der wohl gravierendste Einwand gegen den Typus des barocken Logenrangtheaters betraf jedoch nicht die ange deuteten formal-ästhetischen und funktionalen Schwierigkeiten, sondern die soziale Dimension der Theaterarchitektur: das Publikum und seine angestammten Verhaltensgewohnheiten. Wiederum war es Francesco Milizia, der die Kritik am deutlichsten vortrug und sich nicht scheute, das zeitgenössische Theaterpublikum offen anzuprangern: «Eine noch üblere Wirkung zieht die Freyheit, aus einer Loge in die andere umher zu laufen, und nichts als Schwatzgesellschaften daraus zu machen, nach sich. ... Wie ist es möglich, ein gutes Stück, welches anhaltende Aufmerksamkeit erfordert, aufzuführen, da unsre eifrigen Theaterbesucher ... auf nichts denken, als nach ihren Schönen zu lorgniren, aus einer Loge in die andere zu hüpfen, sich bald oben bald unten zu zeigen, allenthalben Complimente zu schneiden, süße Dinge zu sagen, und Spaß zu machen. Auf die Oper giebt niemand Acht, ausgenommen wenn etwa eine Lieblingsarie oder ein Duett gesungen wird, und diesen Zwischenraum wendet man zur Erholung

an, um das Geplauder hernach mit verneuten Kräften anzufangen. ... Das Stück ist jetzt nur der Vorwand, um ins Theater zu gehen, der Hauptzweck ist Besuche machen und die Unterredung.»<sup>8</sup> Milizia beschreibt hier ein Phänomen, wie man es heutzutage in abgeschwächter Form vielleicht noch bei Premieren- oder Galavorstellungen beobachten kann. Für das Publikum des 18. und frühen 19. Jahrhunderts war es jedoch ganz normal, das Theater nicht des Schauspiels, sondern des Geschehens im Auditorium wegen zu besuchen.<sup>9</sup> Selbst wenn man einräumt, daß Milizia bei der Schilderung des Publikumsverhaltens möglicherweise etwas übertreibt: der Gedanke, daß die Zuschauer das Auditorium wie eine Bühne für ihre eigenen Auftritte in Anspruch nehmen und darin – durchaus in Konkurrenz zum Bühnengeschehen – «ein zweytes Schauspiel darstellen»,<sup>10</sup> war damals absolut geläufig. Aus diesem Grunde waren die Auditorien hell erleuchtet oder zumindest hell genug, um das von den Zuschauern gewünschte gegenseitige Sehen-und-Gesehen-Verden zu ermöglichen.<sup>11</sup> Das Auditorium diente dem Publikum als Stätte der geselligen Kommunikation, und insbesondere die Logen eigneten sich – Milizia läßt daran keinen Zweifel – hervorragend als Ort für galante Begegnungen und amouröse Abenteuer. All dies trug nicht gerade dazu bei, den Stellenwert des Schauspiels aufzuwerten, wie es die Theaterreformer wünschten, und Milizias Urteil über die barocken Auditorien mit ihrer Logenrangstruktur fällt denn auch geradezu vernichtend aus: «Die Logen vereiteln also den edelsten Endzweck des Schauspiels, und machen es zum Sammelplatz thörigter Handlungen. Der Schluß aus dieser Schilderung unserer Theater ist, daß man sie lasse, wie sie sind, wenn die Logen nicht anders als Kabinette zum leeren Geschwätz seyn sollen: man baue sie immerhin aus Holz, damit alles desto leichter ein Opfer der Flamme wird.»<sup>12</sup>

Zwar richtet sich Milizias Kritik gegen das bekanntermaßen temperamentvolle italienische Publikum, doch auch Franzosen und Deutsche hatten damals ein ähnlich ungezwungenes Verhältnis zum Theaterbesuch. Zwei Radierungen aus dem Tafelwerk *Le Tableau de la Vie ou les Mœurs du dix-huitième Siècle* von Jean-Michel Moreau le Jeune (1777) vermitteln einen Eindruck von der lebhaften Atmosphäre in den damaligen französischen Theatern: in *Les Adieux* (Abb. 4) gibt Moreau le Jeune gleichsam einen Blick hinter die Kulissen – nämlich in den Logenkorridor – und zeigt das auch von Milizia beschriebene ständige Kommen und Gehen der Theaterbesucher. *La petite Loge* (Abb. 1) illustriert eindrücklich, was C. H. Watelet und P. C. Levesque 1792 über das französische Publikum geschrieben haben: «Die Zuschauer beyderley Geschlechts glauben daher, man beraube sie eines Theils ihres Rechtes, wenn ihre respective



Abb. 4. Jean-Michel Moreau le Jeune, *Les Adieux*, Radierung, 1777

Sehbegierde nicht befriedigt wird. Sie wollen die Bühne, sie wollen die Schauspieler sehen; vorzüglich aber wollen sie selbst einander sehen, und sich, wenn man so sagen darf, gegeneinander detaillieren.<sup>15</sup> Daß es dabei allerdings nicht beim Austausch verliebter Blicke oder charmanter Komplimente blieb, lassen aufschlußreiche Details der Radierung erahnen: mit Hilfe von Rollos und Vorhang konnten die Logen vollständig abgeschlossen werden. Was dann in einem solchen Separé geschah, kann man sich leicht hinzudenken.

Auch in Deutschland war das freizügige Verhalten der Theaterbesucher durchaus üblich: verspätetes Eintreten oder frühes Gehen, auffälliges Türenschiessen, Essen, Trinken und Rauchen, Umhergehen und störende Unterhaltungen, lautes Mitlesen in Textbüchern, demonstrative Beifalls- oder Protestäußerungen und sogar Besuche von Prostituierten trugen zu beträchtlicher Unruhe im Auditorium bei.<sup>14</sup> Karl Friedrich Schinkel brachte es noch 1821 in

einer Klage über das Berliner Theaterpublikum auf den Punkt: «Man will nicht bloß das Schauspiel auf der Bühne sehen, sondern selbst Schauspiel geben ...».<sup>15</sup>

Der freizügige Gebrauch der Logen bedeutet indes nicht, daß das damalige Publikum kein ernsthaftes Interesse am Schauspiel gehabt hätte. Im Gegenteil, bei den von Milizia angesprochenen Lieblingsarien oder bei Auftritten besonders prominenter Schauspieler reagierten die Zuschauer mit sehr unmittelbaren Beifalls- oder Mißfallensäußerungen, und die gefürchteten Claqueure im Stehparterre waren Schauspielern, Autoren und Theaterreformern gleichermaßen ein Dorn im Auge.<sup>16</sup> Ob es sich privat in die Logen zurückzog oder sich öffentlich im Auditorium zeigte – das Publikum war in jedem Fall ein aktiver, handelnder Bestandteil des Theaters. Dies dürfte denn auch der eigentliche Grund dafür gewesen sein, daß es nicht zu dem von Milizia gewünschten Traditionsbruch und ebensowenig zur Verwirklichung der zahlreichen Projekte zur Reform des Theaterbaus kam.

Gleichwohl können die anscheinend so typischen Verhaltensweisen des Publikums nicht verallgemeinernd auf das barocke Theater übertragen werden. Schließlich beschreiben Milizia und Moreau le Jeune eher das vorwiegend bürgerliche Publikum der gegen Eintritt für jedermann öffentlich zugänglichen, städtischen Theater im ausgehenden 18. Jahrhundert, das im Auditorium selbstbewußt agiert und nicht auf einen anwesenden Hofstaat Rücksicht nehmen muß. Und auch in Berlin gab um 1800 im Nationaltheater, einem öffentlichen Hoftheater, das bürgerliche Publikum den Ton an – die konservative Aristokratie bevorzugt dagegen das Opernhaus als «höfischeren» Theatertypus.<sup>17</sup> Doch in den reinen Hoftheatern des 18. Jahrhunderts, in denen – wie im Bayreuther Markgrafentheater – das städtische Publikum gar nicht oder nur eingeschränkt Zutritt hatte, dominierte der Hof über das Geschehen im Auditorium. Ein derartig freizügiges Verhalten der Zuschauer, wie Milizia es beschreibt, war in deutschen Hoftheatern des 18. Jahrhunderts undenkbar. War der Herrscher im Auditorium anwesend, so standen er und seine Reaktionen auf das Schauspiel selbstverständlich im Mittelpunkt des allgemeinen Interesses, eigenmächtige Beifallsäußerungen oder Störungen rangniedrigerer Zuschauer wären nicht geduldet worden. Aristokratischen Verhaltenscodices gemäß bestimmte eine ostentativ zur Schau getragene Affektkontrolle das Verhalten der Adligen, die sich insbesondere gegenüber dem «Pöbel» und den ihres niedrigen Berufsstandes wegen ebenfalls verachteten Schauspielern betont distinktiert gaben. Würden auch Zuschauer aus der städtischen Bevölkerung in höfische Theatergebäude eingelassen, so befand sich dieser «ungebildete» Teil des Publikums unter Aufsicht der Aristokratie und war zur Anpassung an deren Verhaltensnormen gezwungen.

Im Fall des Bayreuther Opernhaus wurde dies auch durch die bauliche Anordnung des Auditoriums unterstützt, die aus der Beschreibung Johann Sebastian Königs von 1793 hervorgeht. Die Aristokratie und die Angehörigen des Hofstaates hatten demnach ihre Plätze im Parterre und auf den unteren beiden Etagen, nämlich Galerie und erstem Rang. Hier waren keine Logentrennwände eingefügt. Ungehinderte Kommunikation unter den Platzinhabern war folglich möglich und wohl auch unbedenklich, da sie mit den höfischen Umgangsformen vertraut, Störungen daher nicht zu befürchten waren. Anders dagegen in den drei

oberen Logenrängen: hier, wo »verschiedenen Ständen der gesamten Dienerschaft u. Einwohnern« einschließlich der »gemeine[n] Leute« Plätze zugewiesen wurden, waren die Logen ursprünglich »in verschiedene Plätze abgetheilt«, d. h. durch seitliche Trennwände geschlossen.<sup>15</sup> Durch diese Einschränkung sowie durch limitierte Eintrittskarten und militärisches Aufsichtspersonal wurde dafür gesorgt, daß es weder zur Überfüllung der Logen noch zu tumultartigen Ausschreitungen kommen konnte, für die das berühmte Galeriepublikum noch im 19. Jahrhundert gefürchtet war.

Eigneten sich die bürgerlichen Besucher der italienischen teatri pubblici die geschlossenen Logen selbstbewußt an, genossen sie hier ihre Freiheit, sich im Angesicht der Öffentlichkeit zu zeigen oder aber ins Private zurückzuziehen, so wurden die gewöhnlichen Bayreuther Bürger beim Besuch des Theaters von vornherein in die Rolle passiver Zuschauer gedrängt. Von einer aktiven Teilnahme am höfischen Festspektakel im Auditorium waren sie ausgeschlossen. Während die aristokratischen Besucher des Parterres und der unteren Platzkategorien umherlaufen und am höfischen Zeremoniell partizipieren konnten (und natürlich auch mußten), blieben die übrigen Zuschauer in ihre engen Logenkabinette buchstäblich eingezwängt. Sie waren lediglich pittoreske Kulisse oder lebende Garnitur für das höfische Fest. Und während die italienischen und französischen Theaterbesucher im Auditorium selbst Schauspiel gaben, wurden die Bayreuther Bürger zum Bestandteil der gleichsam perspektivisch auf den Herrscher ausgerichteten Inszenierung. Nicht ihre Reaktion auf das Schauspiel interessierte, sondern die von ihnen erwarteten Huldigungsbekundungen und Demutsgesten gegenüber dem Hofstaat. Zugespitzt darf man wohl sagen: Die italienischen Stadtbürger traten im Theater als autonome Individuen auf, das Bayreuther Volk als entmündigte, vom Hof wohlwollend geduldete Masse.

Solch verschiedenartige Nutzungsformen des gleichen Theatertypus – des Logenrangtheaters – machen verallgemeinernde Aussagen über das Theaterpublikum in dieser Zeit problematisch. Soziale, nationale und lokale Unter-

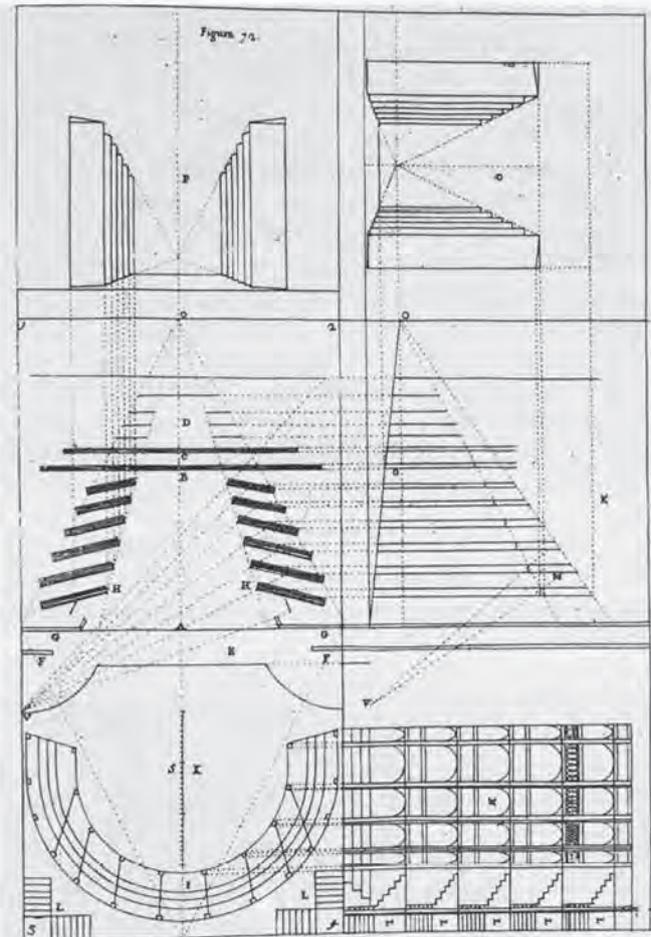
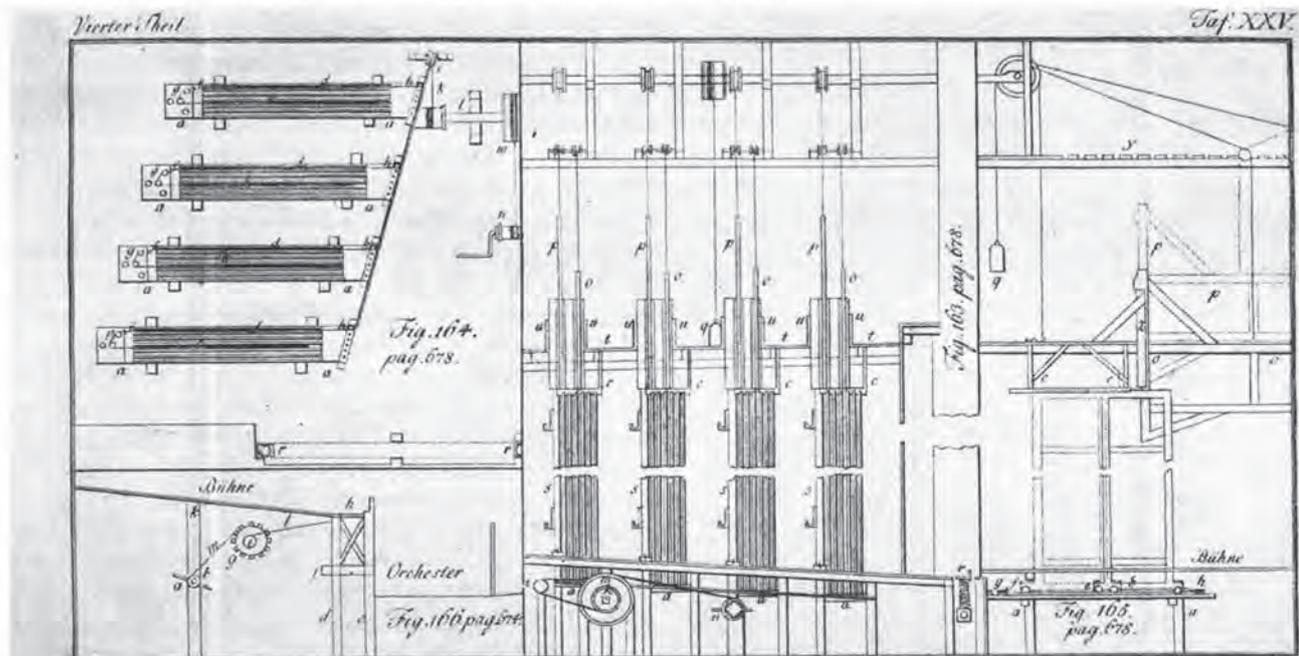


Abb. 5. Andrea Pozzo, Entwurf für die Anordnung eines Theaters mit Angaben zur perspektivischen Konstruktion der Bühne und zur Anordnung des Auditoriums, 1693

schiede, Vorgaben von seiten des Bauherren, scheinbar unbedeutende Spielplanwechsel, ja sogar die An- oder Abwesenheit des Regenten können eine verschiedenartige

Abb. 6. Christian Ludwig Stieglitz, Darstellung einer Bühnenmaschinerie, 1797



Zusammensetzung und abweichende Verhaltensformen im Publikum bedingen. So verdeutlicht die Gegenüberstellung der italienischen und französischen Theater in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts mit dem nur wenig älteren Bayreuther Opernhaus die gesellschaftliche und politische Rückständigkeit der deutschen Territorialstaaten. Sie vermittelt einen Eindruck von der verspäteten Emanzipation des deutschen Bürgertums und gibt darüber hinaus eine Vorstellung davon, welch enorme Aufholjagd nötig war, um in den deutschen Residenzstädten die Öffnung der Theater für das städtische Publikum durchzusetzen, wie sie in italienischen und französischen Provinzstädten bereits in der Mitte des 18. Jahrhunderts selbstverständlich war. Es scheint bezeichnend für die Situation in Deutschland, daß mit dem Niedergang des Hofes in Bayreuth auch der Spielbetrieb im markgräflichen Opernhaus zum Erliegen kam. Die Bevölkerung der Stadt war offenbar nicht imstande, den Betrieb eines Theaters von dieser Größe aufrecht zu halten, und es kam noch nicht einmal zum Bau eines kleineren städtischen Theatergebäudes. Anders als das italienische und französische hatte das deutsche Bürgertum in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts nur selten die Kraft, ein bürgerliches Theater aus eigenen Mitteln zu finanzieren und durch repräsentative Theaterbauten zu institutionalisieren. Und es ließ sich von wohlwollenden Regenten dabei gern unterstützen.<sup>19</sup> Die sich nur allmählich vollziehende Lösung der Theater aus dem Einflußbereich des Hofes zeugt von den enormen Schwierigkeiten, ein emanzipiertes Verständnis von Öffentlichkeit in Deutschland durchzusetzen.

DIE ABKEHR VOM BAROCKEN THEATRUM MUNDI  
 UND DIE ENTSTEHUNG DES MODERNEN THEATERS  
 ALS AUTONOMER KUNSTFORM

Die Idee des theatrum mundi basierte auf der neuzeitlichen Maschinentheorie, der Vorstellung der Welt als rationalem System, in dem alles seinen exakt zugeordneten Platz innehat und ein jeder seine vorherbestimmte Rolle spielt. Diese Vorstellung war eingebettet in das mechanistische und rationalistische Weltbild, wie es durch Gelehrte wie Johannes Kepler, Athanasius Kircher und René Descartes seine naturwissenschaftliche, religiöse und philosophische Grundlegung erfahren hatte. Die alles vereinigende Klammer dieses Weltbildes war die Mathematik, insbesondere die euklidische Geometrie. Wenn nach derartiger Überzeugung der gesamte Kosmos durch mathematische Gesetze harmonisch in sich geordnet war, so lag es nahe, diese vermeintlichen Naturprinzipien auch auf al-

le übrigen Lebensbereiche zu übertragen. Ob im Gesellschaftstanz oder in der Kriegsführung: die allem zugrundeliegende euklidische Geometrie kann treffend als «barocke Verhaltensnorm» bezeichnet werden.<sup>20</sup> Dies gilt natürlich auch für alle mit dem Theater in Beziehung stehenden Künste: für musikalische Kompositionslehren, für choreographische Anweisungen, für architektonische Proportionsgesetze und nicht zuletzt für die perspektivisch konstruierten Bühnenbilder. Gerade die zugrundeliegende Zentralperspektive (Abb. 5), die Erwin Panofsky als «symbolische Form» für das geschlossene Weltbild der frühen Neuzeit interpretiert hat,<sup>21</sup> ist Ausdruck des Systemraumgedankens und veranschaulicht, warum das barocke Theater als gleichnishafte Abbild der Welt, eben als theatrum mundi verstanden werden konnte. So bestätigt die barocke Bühne mit ihrer präzise arbeitenden Maschinerie (Abb. 6) die Vorstellung eines mechanisch funktionierenden, in sich harmonischen Universums. Doch auch das Auditorium war ein Systemraum eigener Art: Die hierarchische Gliederung der Theaterbesucher nach ständischen Kategorien in den

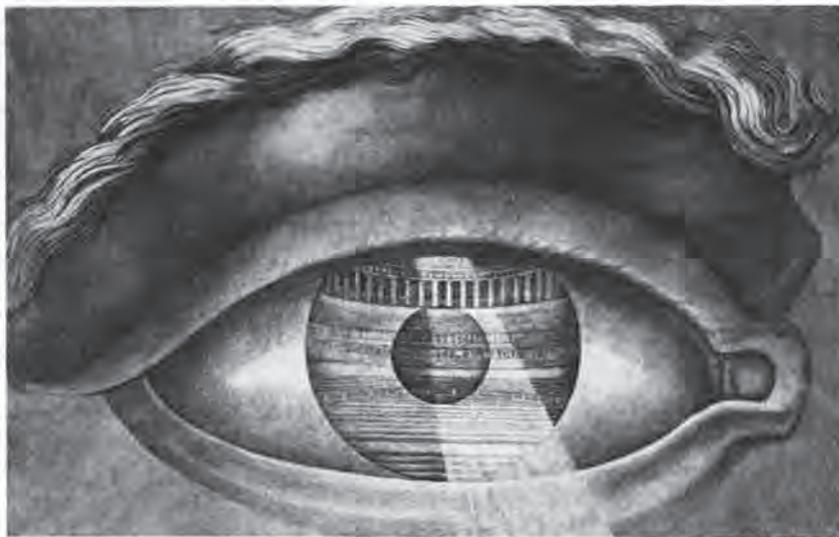


Abb. 7. Claude-Nicolas Ledoux: «Coup d'œil du Théâtre de Besançon», 1804

Logenrängen ist ihrerseits Ausdruck eines statischen Gesellschaftsverständnisses, – analog etwa zu Leibniz' Lehre der «Prästabilierten Harmonie», wonach alle gottgeschaffenen Substanzen miteinander in jedem Augenblick in vollkommener Übereinstimmung stehen. So wie das Räderwerk der Bühnenmaschinerie auf scheinbar wunderliche, in

Wirklichkeit jedoch genau vorausberechnete Weise für Theatereffekte und Verwandlungen sorgte, kann analog dazu das von Milizia beschriebene «Hüpfen» der Theaterbesucher von Loge zu Loge wie ein selbsttätiges «Spiel» der Zuschauer im Auditorium betrachtet werden, als ob auch hier alles nach übergeordneten Gesetzen abliefe. Inbegriff der Vorstellung des theatrum mundi ist denn auch die für das barocke Theater so typische Grenzüberschreitung von Auditorium und Bühne, von Illusion und Realität. Wie am Beispiel des Bayreuther Markgrafen theaters ersichtlich, begann das Spektakel bereits mit dem Eintritt des Hofstaates ins Theatergebäude und fand mit dem höfischen Festakt im baulich und funktional vereinigten Raum von Auditorium und Bühne seine konsequente Fortsetzung. Doch der barocke Illusionismus blieb nicht auf den Bereich des Theaters beschränkt. So vermitteln die repräsentativen Säle des neuen Bayreuther Residenzschlosses mit ihren unterschiedlichen Ausstattungsprogrammen den Eindruck, als lebte man in einer kontinuierlichen Welt von Bühnenbildern, die hier anders als in der Theateraufführung nicht in zeitlicher, sondern in räumlicher Abfolge hintereinandergeschaltet sind. Die Welt

als Bühne, das Leben als Spiel, als permanentes Fest: So war das barocke Theater Sinnbild für das Universum und – im theologischen Sinn – den Schöpfungsplan.

All diese mit dem barocken Theater verbundenen Vorstellungen werden im Zuge der Entwicklung des modernen Theaters seit der Mitte des 18. Jahrhunderts über Bord geworfen. So war bereits die Annahme einer harmonischen, nicht verbesserbaren Welt für aufgeklärte Denker ein Unding. War dem barocken Theater ein affirmativer Grundzug eigen, indem es die eigene Weltanschauung vorbehaltlos bestätigte, so hat dagegen das moderne Theater zumindest dem Anspruch nach einen deutlich gesellschaftskritischen Charakter und zielt auf die Veränderung der herrschenden Verhältnisse. Aufgehoben wird nun auch die dem *theatrum mundi* eigene Einheit von Naturwelt und Kunstwelt. Das moderne Theater ist eine reine Kunstwelt, durchdrungen von dem aufklärerischen Anspruch, der banalen Realität Idealvorstellungen einer potentiell möglichen, besseren Welt gegenüberzustellen. Die strikte Trennung der Realitätsbereiche von Auditorium und Bühne, von der »realen Welt« der Zuschauer und der »idealen Welt« der Bühne, wie es Richard Wagner später formuliert hat,<sup>22</sup> ist eine logische Konsequenz dieser veränderten Auffassung vom Theater.

Sehr eindrücklich äußert sich das neuartige Verständnis vom modernen Theater im Verhältnis zur sinnlichen Wahrnehmung. Die sinnfrohe Pracht, die das barocke Theater als Teil der höfischen Festkultur entfaltete, bedurfte im Grunde keiner intellektuellen Rechtfertigung. Das moderne Theater hat dagegen ein gebrochenes Verhältnis zur Sinnlichkeit: Das Schauspiel soll nicht dem Genuß als solchem dienen, sondern durch sinnliche Anschauung zur individuellen und kollektiven Erkenntnis beitragen. Eine grundsätzlich neue Aufgabe der Kunst besteht insofern darin, den Zugang zur Erkenntnis (anders als Philosophie und Religion) nicht über den Weg des Denkens, sondern sinnlich durch unmittelbare Anschauung zu ermöglichen.<sup>23</sup> Erst wenn man bedenkt, daß Kunstphilosophen wie Goethe, Schopenhauer oder Carl Friedrich Rumohr, aber auch Künstler wie Karl Friedrich Schinkel und Gottfried Semper der sinnlichen Wahrnehmung eine dem Denken ebenbürtige Erkenntnisfunktion zusprechen, erschließt sich die vollkommen neuartige Bedeutung des Sehen und Hören im Theater. Sie liefert den Hintergrund für die ausführlichen Debatten über Akustik und Optik in zahlreichen Theaterbautheorien. Claude-Nicolas Ledoux thematisiert in seiner berühmten Radierung *Coup d'Œil du Théâtre de Besançon* (1804, Abb. 7) das Sehen als Erkenntnisform im metaphorischen Sinne. Der deutsche Theaterbautheoretiker Johann Wetter dagegen vermittelt mit den stocksteif dasitzenden Figuren im Längsschnitt seines Projektes für ein Auditorium (1829, Abb. 8) den Eindruck, daß seinen Theaterbesuchern jeglicher sinnliche Genuß abhanden gekommen zu sein scheint. Während sich hier ein mechanistisches Verständnis der Beziehung von Publikum und Bühne äußert, ist bei Ledoux das einzelne Auge, welches sieht, was alle sehen, das Tor zur Welt und damit der Schlüssel zur individuellen und kollektiven Erkenntnis: In der Anschauung der Kunst erkennt der Mensch sich und seinesgleichen.

Mag derartigen Vorstellungen auch der aufklärerische Glaube an die Vernunft der Sinne zugrundeliegen, so ist die Betonung der Sinnlichkeit zugleich eine massive Kritik am

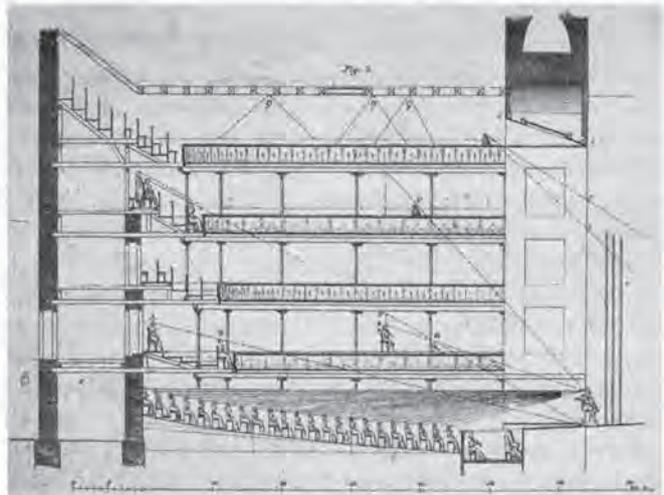


Abb. 8. Johann Wetter, Projekt für ein Auditorium, Längsschnitt, 1829

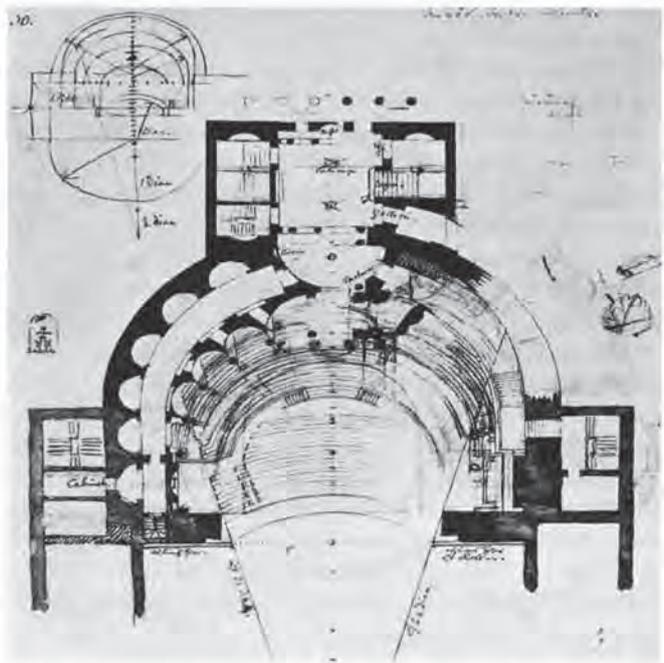
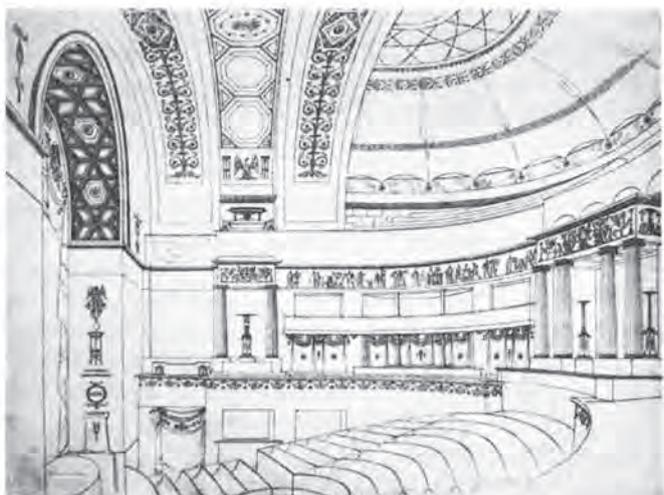


Abb. 9. Friedrich Gilly, Entwurf für das Berliner Nationaltheater, 1798, Grundriß

Abb. 10. Friedrich Gilly, Ansicht des Auditoriums



mechanistischen Weltbild des Rationalismus und zugleich an einem funktionalistischen, antimetaphysischen Kunstverständnis, wie es im frühen 19. Jahrhundert verstärkt aufkommt. Denn im Zuge der zunehmenden Verwissenschaftlichung werden die klassischen Inhalte der Kunst, die Darstellung des Schönen, Wahren und Guten grundsätzlich in Frage gestellt. Demgegenüber soll nun die Kunst als Anwältin metaphysischer Ideen auftreten. Das Schauspiel soll daher auf Authentizität, Klarheit und Wahrhaftigkeit zielen, wogegen der barocke Illusionismus und sein virtuelles Spiel mit Realität und Illusion als wirklichkeitsfremdes Lügengebilde abgelehnt wird. Damit kommt der Kunst eine quasireligiöse Aufgabe zu: Das Theatergebäude wird zum Tempel – am konsequentesten wird dieser Gedanke in Karl Friedrich Schinkels Berliner Schauspielhaus (1818-1821) formuliert –, und das Schauspiel soll nach dem Willen der idealistischen Kunsttheoretiker vom Publikum wie ein heiliges Geschehen verehrt werden. Um diesen Absolutheitsanspruch verwirklichen zu können, muß das Schauspiel zur autonomen Kunstform erhoben werden: Alles muß in den Dienst des Schauspiels gestellt werden, und das Publikum muß sich dem Bühnengeschehen andachtsvoll hingeben.

Dank dieser Aufwertung des Bühnengeschehens zum Kunstwerk soll das Theater nun erstmals der gesamten Gesellschaft dienen. Ähnlich wie Friedrich Schiller in seinen «Briefen zur ästhetischen Erziehung des Menschen» von 1795, sehen auch viele Architekten die Aufgabe des Theaters darin, dem Bürger soziale und moralische Ideen vor Augen zu stellen.<sup>24</sup> Dabei wird jedoch vom Publikum die bereitwillige und aktive Auseinandersetzung mit Form und Inhalt des Schauspiels verlangt. Doch genau hier, zwischen dem ästhetischen Bildungsanspruch der Künstler und dem Selbstdarstellungs- und Unterhaltungsbedürfnis des Publikums liegt ein für die modernen Avantgarden typischer Konflikt: Die Künstler wollen etwas anderes als das Publikum, und das Publikum verweigert sich dem Anliegen der Künstler. Um aber die Zuschauer zur Aufnahme der modernen Theaterkunst zu bewegen, mußte ein Traditionsbruch anderer Art erzwungen werden: Beim Publikum mußten ein neuartiges Interesse am Schauspiel geweckt und seine althergebrachten Umgangsformen verändert werden. Aus handelnden Akteuren, die im Auditorium selbst «Schauspiel geben», mußten empfangende, aufmerksam teilnehmende Zuschauer und Zuhörer werden. Um dies zu erreichen, lag die Abschaffung des Logenrangtheaters nahe. An seiner Stelle forderten radikale Kritiker wie Francesco Milizia die Entwicklung eines modernen Typus, der auf die Cavea der griechischen Theatergebäude zurückging. Auf halbkreisförmig angeordneten, stufenweise ansteigenden Sitzreihen plazierte, sollten die Zuschauer stärker auf das Schauspiel ausgerichtet und zugleich der Möglichkeit beraubt werden, ihren privaten Unterhaltungsinteressen in abgeschlossenen Logenkabinetten nachzugehen. Wiederum ist es der Glaube an die Macht des Öffentlichen, der solchen Vorstellungen zugrundeliegt: «Einer der großen Vortheile öffentlicher Schauspiele ist, daß man sich im Angesicht des ganzen Publikums befindet. ... Ein jeder soll öffentlich ein gewisses gesittetes Wesen und eine Höflichkeit zeigen ... und sich zwingen, wenigstens so zu scheinen, als er wirklich seyn sollte. ... Dieser äußere Zwang und das anscheinend gute Betragen ist für die Societät von großem

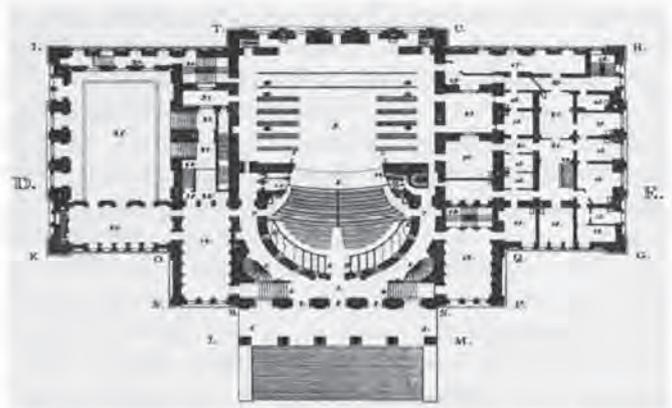


Abb. 11. Karl Friedrich Schinkel, Berlin, Schauspielhaus. Grundriß auf der Höhe des Parterre

Nutzen: die Menschen berühren sich gleichsam nur mit der Oberfläche, und es würde kein geringer Vortheil seyn, wenn man lasterhafte und lächerliche Menschen dahin bringen könnte, daß sie es nur innerlich wären.<sup>25</sup> Francesco Milizia dreht hier das Argument der Gegner des Theaters einfach um: Nicht die angeblich amoralische Scheinwelt des Theaters verdirbt die Sitten, sondern umgekehrt trägt der von der Öffentlichkeit erzwungene Anschein zur Bildung des Individuums bei. Entscheidend ist nicht der innere Kern, sondern die Oberfläche, die nach Außen hin sichtbar ist. Kurzum, der Schein bestimmt das Sein. im Spiel enthüllt sich das wahre menschliche Wesen. Hier vollzieht sich, was Johann Wolfgang v. Goethe 1786 beim Besuch der antiken Arena von Verona visionär erfaßte: Das im Auditorium versammelte Volk, «... das vielköpfige, vielsinnige, schwankende, hin und her irrende Tier ...», erlebt sich aufgrund der architektonischen Disposition «... zu einem edlen Körper vereinigt, zu einer Einheit bestimmt, in eine Masse verbunden und befestigt, als eine Gestalt, von einem Geiste belebt.»<sup>26</sup> Hier herrscht das Öffentliche über das Private, das Kollektiv über das Individuum, hier triumphiert die «magnificenza pubblica». Transparenz und Überschaubarkeit werden zu demokratischen Kardinaltugenden, als die sie auch heute noch gelten. Angesichts derartiger Idealvorstellungen waren die barocken Theatergebäude und insbesondere die Logenrangtheater für radikale Kritiker nicht allein aus geschmacklichen Gründen überholt. Sie konnten für das neue, moderne Theater, welches auf den Bruch mit allen bisherigen künstlerischen und sozialen Traditionen zielte, grundsätzlich nicht mehr in Frage kommen.

#### KRITIK IN THEORIE UND PRAXIS:

FRIEDRICH GILLYS ENTWURF FÜR DAS BERLINER NATIONALTHEATER UND KARL FRIEDRICH SCHINKELS BERLINER SCHAU SPIELHAUS

Doch der Weg zum modernen Auditorium, wie wir es heute kennen, verlief nicht so linear und auch keineswegs so zielstrebig, wie es auf den ersten Blick erscheinen mag. Bekanntlich blieben – von einzelnen Ausnahmen abgesehen – alle radikalen Projekte zur Reform des Theaterbaus im 18. und frühen 19. Jahrhundert unverwirklicht. Aller noch so radikalen Kritik zum Trotz wurde der Typus des barocken Logenrangtheaters nicht durch einen «modernen» Alterna-

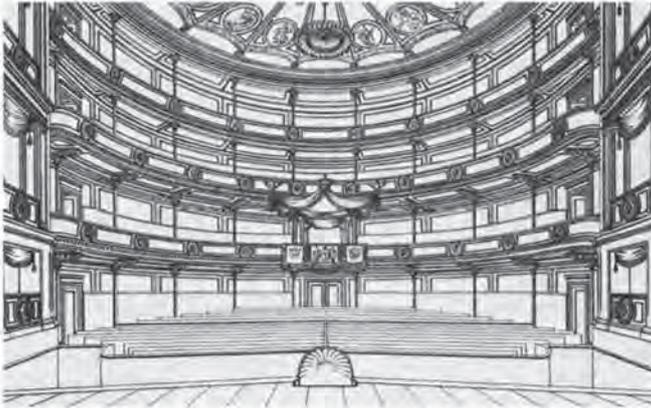


Abb. 12. Karl Friedrich Schinkel, Berlin, Ansicht des Auditoriums (Ausschnitt)

tivtypus ersetzt und der von den Theaterreformern gewünschte Traditionsbruch blieb aus. Vielmehr wurde der Logenrangtheatertypus in einem langwierigen und äußerst komplizierten Prozeß schrittweise transformiert, wobei die entscheidenden Impulse von französischen Architekten ausgingen: Er wurde zum Rangtheater umgewandelt, dessen spezifische Charakteristika – Wegfall der geschlossenen Logen und Staffelung der Ränge erstmals 1752 beim Theater im Lyon von Jacques-Germain Soufflot realisiert wurden. Diese französischen Reformgedanken wurden in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts auch von deutschen Architekten übernommen: So konnten derartige Innovationen in »bürgerlichen« Stadttheatern – etwa in Koblenz (Peter Joseph Krahe, 1766-1787) und Frankfurt am Main (Johann Andreas Liebhardt, 1780)<sup>27</sup> – eher verwirklicht werden als in zeitgleich entstandenen Hoftheatern, deren konservative Bauherren lieber an den althergebrachten Konventionen festhielten. Doch allmählich wurde auch hier durch zahlreiche Veränderungen in der baulichen Struktur der Auditorien und nicht zuletzt auch durch polizeiliche Reglements die gewünschte »Erziehung« allzu lebhafter Theaterbesucher in disziplinierte, aufmerksam das Schauspiel rezipierende Zuschauer befördert.<sup>28</sup>

Das Projekt Friedrich Gillys für das Berliner Nationaltheater aus dem Jahre 1798 (Abb. 9-10) entspricht ganz den Intentionen radikaler Theaterreformer und steht für den ersehnten Traditionsbruch. Im Parterre, wo sich im barocken Auditorium Stehplätze befanden, sind nun Sitzreihen angeordnet: Ein denkbar schlechter Treffpunkt für Claqueure. Die Zuschauer sind frontal zur Bühne ausgerichtet, die für die barocken Auditorien typischen seitlichen Plätze sind nahezu vollständig weggefallen. Die Möglichkeit der Zuschauer, einander gegenseitig zu sehen, wird damit massiv eingeschränkt. Ein Umherlaufen während der Vorstellungen wäre nicht ohne massive Störungen möglich gewesen; und abschließbare Logen für ein privates tête-à-tête fehlen ganz. Anklänge an die barocken Auditorien sind zwar in Gestalt der Balkone und Emporen noch vorhanden, doch die Staffelung dieser Bereiche zeigt, daß hier weniger das Logenrangsystem, als vielmehr die Cavea des antiken griechischen Theaters zum Vorbild gedient hat.

Mit der schreinerwerkartigen Struktur der barocken Auditorien, die von den Kritikern so sehr bemängelt wurde, hat der konsequent tektonisch aufgebaute Raum Friedrich Gillys nichts mehr zu tun. Hier herrscht nicht der festlich-

dekorative Charakter der barocken Auditorien, sondern der Eindruck monumentaler Architektur, welcher vor allem durch die massiv ausgebildeten Sockel-, Wand- und Wölbungszonen hervorgerufen wird.

Friedrich Gilly vereinigte somit die damaligen Idealvorstellungen eines neuen Typus für die Bauaufgabe »Auditorium«. Ausgeführt wurde sein Projekt bezeichnenderweise nicht; weder der königliche Bauherr, noch der Intendant und erst recht nicht das Berliner Theaterpublikum wären damals bereit gewesen, sich in einen so ungewohnten Raum einzufügen.

Auch zwanzig Jahre später, beim Neubau des Berliner Schauspielhauses, konnte selbst ein Architekt wie Karl Friedrich Schinkel seine Vorstellungen vom modernen Theater nur bedingt durchsetzen. Auf den ersten Blick erscheint sein Auditorium (Abb. 11-12) ganz in der Tradition des barocken Logenrangtheaters zu stehen, und es ist daher abwertend als konventionell bezeichnet worden. Diese Einschätzung muß jedoch revidiert werden.

Aus den überlieferten Textdokumenten geht hervor, daß nicht Schinkel, sondern sein Bauherr, der preußische König Friedrich Wilhelm III. höchstpersönlich, die Konzeption des Auditoriums maßgeblich mitbestimmt hat. Ursprünglich wollte der Regent am konventionellen Typus des barocken Logenrangtheaters festhalten, denn er ordnete an, die Logen nach italienischem Vorbild durch seitliche Trennwände zu schließen. Diese Einrichtung wurde jedoch als derart beengend empfunden, daß der Monarch bereits bald nach Eröffnung des Theaters erlaubte, einige dieser Trennwände wieder zu entfernen.<sup>29</sup>

Das entscheidende Element sind indessen die Balkons, die Schinkel nach dem Vorbild französischer Auditorien vor den ersten und zweiten Rang gelegt hat. Schinkel selbst hat beschrieben, welche Folgen dies für die Logen hatte: »Diese Balkons nehmen nun freilich eine große Masse von Zuschauern mehr auf und bieten die angenehmsten Plätze dar; indes ist von der anderen Seite nicht zu leugnen, daß die Logen selbst insofern verlieren, als sie mehr in den Hintergrund zurücktreten und die darin befindlichen Personen weniger vom übrigen Publikum gesehen werden und selbst weniger dasselbe übersehen können ... Dagegen mögen diese Räume der Logen für andere, die gern unbemerkt und zurückgezogen sich nur dem Genusse der Darstellung hingeben wollen ... viel Angenehmes haben. Eitelkeit und Zerstreuungssucht wohnt dem größeren Teil des theaterliebenden Publikums bei, und deshalb hatte man sich im Anfange häufig gegen die mehr versteckt liegenden Logenplätze erklärt, mit der Zeit aber hat sich auch eine andere Partei gebildet, und gerade die allerverstecktesten Logenplätze im Parterrerang sind die gesuchtesten geworden.«<sup>30</sup> Damit haben die Logen – denken wir zum Vergleich noch einmal an Milizias Schilderung des italienischen Theaterpublikums – einen vollständigen Funktionswandel durchgemacht: Sie werden nicht mehr als Ort der geselligen Kommunikation, sondern – im Gegenteil – gerade zum andachtsvollen Genuß des Schauspiels in Anspruch genommen.

An diesem Beispiel wird deutlich, wie mit der architektonischen Konzeption auf das Verhalten des Publikums eingewirkt wurde und wie dieses Publikum wiederum flexibel auf die architektonische Struktur reagierte. Schinkel gelang es demnach, das Selbstdarstellungsbedürfnis der Zuschauer

in beträchtlichem Umfang zu unterdrücken. Seine Konzeption richtete sich an ein passiv empfangendes und nicht an ein aktiv handelndes Theaterpublikum.<sup>51</sup> Sein Berliner Auditorium ist daher ein durchaus beachtenswerter Beitrag zu einer moderaten, im Rahmen der herrschenden Verhältnisse durchsetzbaren Reform des Theaterbaues. Das komplexe Ineinandergreifen an sich widersprüchlicher barocker Traditionen und moderner Innovationen macht einmal mehr deutlich, daß die Vorstellung einer linearen Entwicklung vom barocken zum modernen Theaterbau ein idealisiertes Wunschbild ist. Schinkel konnte zwar keinen Traditionsbruch und keine radikale Modernisierung des Theaterbaues durchsetzen – mit seinen Reformideen ist er ähnlich gescheitert wie Friedrich Gilly vor und Gottfried Semper nach ihm. Eine ebenso entscheidende Reform des Theaters – nämlich die »Modernisierung« des Publikums – gelang ihm dennoch.

Die von Gilly, Schinkel und Semper entwickelten Ideen zur Begründung eines neuen Typus für das moderne Auditorium wurde bekanntlich erst von Richard Wagner mit seinem 1876 eingeweihten Bayreuther Festspielhaus umgesetzt. Doch auch dieser Bau war zu seiner Zeit ein absoluter Ausnahmefall, der sich keineswegs allseitiger Zustimmung erfreute: so hält der Wiener Kunstschriftsteller Joseph Bayer – ein erklärter Gegner des Wagner-Theaters – das Logenrangtheater barocker Herkunft auch im Jahre 1892 noch ganz selbstverständlich für den geläufigen Typus im modernen Theaterbau: »Für eine Gesellschaft, die nach Rangunterschieden der Stände gegliedert war, und in welcher man auf die Repräsentation der sozialen Stellung stets sehr viel hielt, ... war eine Anordnung nach einem anderen System kaum denkbar.«<sup>52</sup> Mit diesem Argument rechtfertigt Bayer denn auch unbeirrt die hierarchische Gliederung der Zuschauer im Kaiserlichen Hofopernhaus an der Wiener Ringstraße! Und mit skeptischem Blick auf Milizias Plädoyer für ein modernes, demokratisches Theater heißt es an anderer Stelle: »Auch das moderne Publikum bildet ... den lebendigen Zierat des Theaters; es ist – wie es nach Rängen sich sondert – ganz wesentlich in den Eindruck des Saales miteingerechnet und vollendet auch koloristisch den Effekt des ganzen, wohlbeleuchteten Interieurs.«<sup>53</sup> Ein gutes Jahrzehnt später waren derartige Ansichten zwar immer noch nicht völlig überwunden, doch sie erwiesen sich zunehmend als reaktionär, und es erscheint fast paradox, daß die Theaterreformer der Zeit um 1900 – allen voran Max Littmann mit dem Münchner Prinzregententheater – das barocke Logenrangtheater ein für allemal verabschiedeten und – in etwa zeitgleich mit dem definitiven Untergang der höfischen Welt – dem Typus des modernen Auditoriums nun auch baulich endgültig zum Durchbruch verhalfen.

Dieses grundsätzlich neue Verhältnis zum Theater wäre

ohne die radikale Kritik am barocken Theaterbau, doch auch ohne die moderaten Reformen im späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts nicht entstanden. Karl Friedrich Schinkel war sich seiner Verdienste bei der Beförderung dieses Umbruchs durchaus bewußt, wenn er meinte, »... daß das Publikum uns Dank wissen sollte, ihm einige so ennuyante, ganz stabile Abendgestalten aus den Augen gerückt zu haben, die ihm den Genuß am Schauspiel entweder durch ihre geschmacklosen Beifalls- oder Mißfallensgebärden oder durch das Kopfnicken beim Schlafstündchen, welches sie pro publico abhalten, so oft geschmälet haben.«<sup>54</sup> So scheint der eigentliche Traditionsbruch, welcher schließlich zur Durchsetzung des modernen Theaters führte, in den veränderten Erwartungen des Publikums an das Theater begründet; konkret in der Umwandlung eines vornehmlich aktiv handelnden in ein überwiegend passiv genießendes Publikum. Doch dieser Traditionsbruch war kein Bruch, sondern ein in seiner Komplexität kaum überschaubarer, über mehr als ein Jahrhundert währender Prozeß, in dem widersprüchliche Positionen nebeneinander stehen oder sich auch überlagern können.

Mit dem hier beschriebenen Wandel in der Inanspruchnahme der Auditorien durch das Publikum ergibt sich jedoch ein grundlegendes Problem für die gegenwärtig viel diskutierte und denkmalpflegerisch höchst problematische Bespielung der wenigen erhaltenen barocken Theatergebäude: Man kann zwar die festliche Raumwirkung eines historischen Auditoriums wiederherstellen und – mit entsprechender Bühnentechnik – auch ein barockes Schauspiel annäherungsweise rekonstruieren, doch die für das barocke und – wie sich gezeigt hat – auch nachbarocke Theater noch lange typische Einheit von Bühnengeschehen und Zuschauerverhalten, die so wesentlichen Interaktionen zwischen Theater und Publikum können nicht wieder zum Aufleben gebracht werden. Ein Publikum wie das der Zeit von Milizia oder Schinkel, welches im Theater »selbst Schauspiel« gibt, läßt sich nun einmal nicht »rekonstruieren«. Doch damit fehlt der entscheidende Anteil, den das Publikum als aktiver, handelnder Bestandteil des Theaters damals hatte. Und das ist gut so, denn so erweist sich die Annahme, man könne die authentische Atmosphäre vergangener Theaterraufführungen durch eine historisierende Bespielung historischer Theatergebäude wiederentstehen lassen, als trügerische Illusion. Was bleibt, ist die ernüchternde Erkenntnis, daß die Vergangenheit unwiederbringlich vergangen ist. Doch gerade diese Einsicht verpflichtet dazu, allen Versuchungen zu widerstehen, die letzten authentischen, im Falle der barocken Theatergebäude wirklich einmaligen Geschichtszeugnisse kurzfristigen Verwertungsinteressen unserer gegenwärtigen »postmodernen« Erlebnisgesellschaft auszuliefern und ernsthaft zu gefährden.

#### ANMERKUNGEN

1 Vgl. hierzu die umfangreiche Analyse dieser Quellen in meiner Studie »Theaterbauthorien zwischen Kunst und Wissenschaft. Die Diskussion über Theaterbau im deutschsprachigen Raum in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts«, Zürich/Berlin 1998.

2 Vgl. Harald Zieske, Logenhaus und Illusionsbühne – Problemfall im neuzeitlichen Theaterbau. Beobachtungen und Gedan-

ken zu seiner Genese, in: Der Raum des Theaters. Eine Untersuchung der Wechselwirkungen zwischen Raum, Technik, Spiel und Gesellschaft, München 1978, S. 24ff.; Michael Gollwitzer, Francesco Milizia: Del Teatro. Ein Beitrag zu Ästhetik und Kulturgeschichte Italiens zwischen 1750 und 1790, Diss. Köln 1969.

- 3 Francesco Milizia, Grundsätze der bürgerlichen Baukunst, Bd. II, Leipzig 1785, S. 309 (1. Ausgabe: Principi di Architettura civile, Finale 1781). Im Kapitel über »Gebäude zu Schauspielen« findet sich eine kurze Zusammenfassung der wichtigsten Thesen Milizias zum Theaterbau. »Del Teatro« wurde niemals ins Deutsche übersetzt.
- 4 Einen Eindruck davon vermittelt Johann Georg Sulzer, Allgemeine Theorie der schönen Künste, 2. Aufl. in 4 Bdn. (Stichwort »Theater«), Leipzig 1792-1794 (Reprint Hildesheim u. a. 1994). Vgl. auch Monika Steinhauser, Die Leidenschaft für die Tugend. Zur moralischen Theaterdiskussion der französischen Aufklärung, in: Christian Beutler u. a. (Hrsg.), Kunst um 1800 und die Folgen, München 1988, S. 61-80.
- 5 Charles-Nicolas Cochin, Voyage d'Italie, Bd. I, Paris 1758, S. 22. Außer Palladios Teatro Olimpico in Vicenza (eröffnet 1584) und dem Teatro Farnese in Parma von Giovanni Battista Aleotti (eröffnet 1628) sind alle übrigen italienischen Theater »... lediglich ein Mixtum gleichförmiger Logen in sechs Rängen übereinander, das nicht den Namen Architektur verdient: gewöhnlich sieht man kein anderes Ornament als Stützen, die die Logen tragen, und die keiner noblen Dekoration fähig sind.«
- 6 Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy, Dictionnaire historique d'Architecture. Bd. 2, Paris 1832, S. 565.
- 7 »Diesen elenden Anblick von aussen, und die fehlerhafte Einrichtung glaubt man hinlänglich zu ersetzen, wenn inwendig nur alles artig vermalt, mit Kronleuchtern und Lichtern erleuchtet, und das Auge dadurch bezaubert wird. Was ist dies aber für eine kindliche Schönheit in Vergleichung mit jener dauerhaften und männlichen bey den Alten, die ihre bedeckten Gänge oben mit Säulen und Statuen verzierten.« Milizia, Grundsätze ... (vgl. Anm. 3), S. 309-310.
- 8 Milizia, Grundsätze ... (vgl. Anm. 3), S. 313.
- 9 Die meisten Theatergebäude besaßen damals noch keine Foyerräume, in denen sich die Zuschauer hätten treffen können. Dieser Raumtypus wird erst in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts allmählich in das Raumprogramm des Theatergebäudes integriert, zunächst in Frankreich und Italien, in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts dann auch in deutschen Theatergebäuden. Vgl. Jochen Meyer, Theaterbautheorien ... (wie Anm. 1), S. 266ff.
- 10 Milizia, Grundsätze ... (vgl. Anm. 3), S. 310, hier allerdings bezogen auf das Publikum der antiken Theater.
- 11 Vgl. dazu den Beitrag von Jean-Paul Goussier.
- 12 Milizia, Grundsätze ... (vgl. Anm. 3), S. 313.
- 13 C. H. Watelet; P. C. Levesque, Dictionnaire des Arts de Peinture, Sculpture et Gravure, Paris 1792 (deutsche Ausgabe Leipzig 1793ff.), zit. nach Johann Adam Breysig, Skizzen, Gedanken, Entwürfe ... die bildenden Künste betreffend, Bd. 2, Magdeburg 1801, S. 71.
- 14 Vgl. Rudolf Weil, Das Berliner Theaterpublikum unter A. W. Iflands Direktion (1796-1814), Berlin 1932, S. 90.
- 15 Schreiben Schinkels an Karl Friedrich Zelter, zit. nach Paul Ortwin Rave, Karl Friedrich Schinkel. Lebenswerk. Bd. I, Berlin 1941 (Nachdruck 1981), S. 124.
- 16 Vgl. etwa Pierre Patte, Essai sur l'Architecture théâtrale, Paris 1782, S. 175.
- 17 Vgl. Weil 1932, S. 40f., 95f.
- 18 Vgl. Johann Sebastian König, Bayreuth. Gebäude (Manuskript), zit. nach: Ingo Toussaint, Das Markgräfliche Opernhaus. Historische Beschreibung und Rezeption, in: Peter O. Krückmann (Hrsg.): Paradies des Rokoko, Bd. II: Galli Bibiena und der Musenhof der Wilhelmine von Bayreuth, München/New York 1998, S. 100. Die historische Quelle wird auch durch den baulichen Befund bestätigt: Einlaßspuren für die heute nicht mehr vorhandenen Logentrennwände sind in den Logen-Decken noch immer deutlich sichtbar.
- 19 Vgl. Reinhart Meyer, Deutsches Theater im 18. Jahrhundert. Neuerscheinungen der Forschungsliteratur. Eine sozialgeschichtliche Problemskizze, in: Das achtzehnte Jahrhundert I, 1981, S. 27-51, S. 123-143.
- 20 Vgl. Henning Eichberg, Geometrie als barocke Verhaltensnorm. Fortifikation und Exerziten, in: Zeitschrift für Historische Forschung I, 1977, S. 17-50.
- 21 Vgl. Erwin Panofsky, Die Perspektive als »symbolische Form« (1927), in: Ders., Aufsätze zu Grundfragen der Kunstwissenschaft, Harigolf Oberer/Egon Verheyen (Hrsg.), 2. Aufl., Berlin 1974, S. 99-168.
- 22 Vgl. hierzu Manfred Semper, Theater (Handbuch der Architektur, Eduard Schmitt (Hrsg.), 4. Teil, 6. Halbbd., Heft 5), Stuttgart 1904, S. 193.
- 23 Als damals viel diskutierter erkenntnistheoretischer Begriff steht »Anschauung« in enger Affinität zum Theater, bezeichnet doch das griechische Wort »theatron« ursprünglich einen »Ort, an dem man sieht«. Vgl. Jochen Meyer, Theaterbautheorien ... (wie Anm. 1), S. 281-282.
- 24 Dies gilt für Architekten wie Friedrich Weinbrenner oder K. F. Schinkel ähnlich wie für Milizia: »Als dann wird das Theater eine wahre Schule der Tugend, wo moralische Handlungen auf eine angenehme Art vorgestellt werden, um die Menschen zur Tugend zu reizen.« Milizia, Grundsätze ... (vgl. Anm. 3), S. 313-314. Zur sozialen Funktion des Theaters vgl. grundsätzlich auch das entsprechende Kapitel in meinen »Theaterbautheorien ...« (vgl. Anm. 1).
- 25 Milizia, Grundsätze ... (vgl. Anm. 3), S. 312.
- 26 Johann Wolfgang v. Goethe, Italienische Reise, 16. September 1786, Hamburger Ausgabe, Erich Trunz (Hrsg.), vollständige Neubearbeitung, München 1981, Bd. 11, S. 40.
- 27 Vgl. Magnus Backes, Peter Joseph Krahe und sein Koblenzer Theaterneubau, in: Theater der Stadt Koblenz. Generalinstandsetzung 1984/85, Koblenz 1985, S. 34-47, hier S. 38-39 und S. 44. Für seine freundlichen Hinweise auf diese beiden wenig bekannten Theaterbauten danke ich Magnus Backes sehr herzlich.
- 28 Vgl. hierzu meine ausführliche Untersuchung dieser Zusammenhänge in: Theaterbautheorien ... (vgl. Anm. 1), S. 160-201.
- 29 »Zu diesem kam die von dem Könige selbst befohlene Anordnung der ganz verschlagenen Logen, die in der heißen Jahreszeit, in welche die Eröffnung des Hauses fiel, etwas Beängstigendes hatte. Nachdem der König nachgegeben hat, einige der Scheidewände wegnehmen zu dürfen und die kühlere Witterung mehr geschlossenerer Räume suchen läßt, hört alles Gerede auf, man findet sich schon ganz behaglich in der neuen Einrichtung, ja bei der Kasse ist schon häufig ein stärkeres Gesuch nach den paar übriggebliebenen abgeschlagenen Logen als nach den offenen.« Schinkel an K. F. Zelter, zit. nach Rave, Karl Friedrich Schinkel ... (vgl. Anm. 15), S. 124.
- 30 Karl Friedrich Schinkel, Sammlung architektonischer Entwürfe ... (1826), zit. nach Rave, Karl Friedrich Schinkel ... (vgl. Anm. 15), S. 133.
- 31 Dafür spricht auch eine weitere Stellungnahme Schinkels: »Man will nicht bloß das Schauspiel auf der Bühne sehen, sondern selbst Schauspiel geben, und obgleich für solche [Zuschauer] der Platz auf dem Balkon nirgends eingerichtet ist, so scheint dieser für die Masse derjenigen, welche hierzu Lust haben, nicht hinzureichen, und ein Teil derselben muß sich widerwillens bequemen, in einer Loge mit einem zwar ausgesuchteren, aber kleineren Publikum auf dem Balkon und in den benachbarten Logen sich zu begnügen.« Schinkel an K. F. Zelter, zit. nach Rave, Karl Friedrich Schinkel ... (op. cit.), S. 124.
- 32 Joseph Bayer, Zur Entwicklung des modernen Theaterbaues (1892), in: Ders., Baustudien und Baubilder. Schriften zur Kunst. Aus dem Nachlaß herausgegeben von Robert Stiassny, Jena 1919, S. 137.
- 33 Bayer, Zur Entwicklung ... (vgl. Anm. 32), S. 139. Kein Gedanke auch daran, daß der eigentliche Anlaß des Theaterbesuches im Genuß des Schauspiels bestehen könne: »Ohne Frage ist es an sich schon ein anziehendes und lehrreiches Schauspiel, gleichsam die gesellschaftlich bedingten Nuancen der Wirkung von Rang zu Rang mit einem Blicke überschauen zu können, und da das Theater einmal der Ort ist, wo man inmitten einer großen Gemeinschaft genießt und urteilt, möchte man derselben in jedem Augenblick mit sinnlicher Deutlichkeit inne werden.« Bayer, Zur Entwicklung ... (vgl. Anm. 32), S. 151.
- 34 Schinkel an K. F. Zelter, zit. nach Rave, Karl Friedrich Schinkel ... (vgl. Anm. 15), S. 124.



Abb. 1. Die nördliche Proszeniumsloge des Residenztheaters im Vorkriegszustand. Deutlich unterscheiden sich die gemalten Wanddekorationen des 19. Jahrhunderts und die kräftig gerabmten Feldertüren vom heutigen Erscheinungsbild.

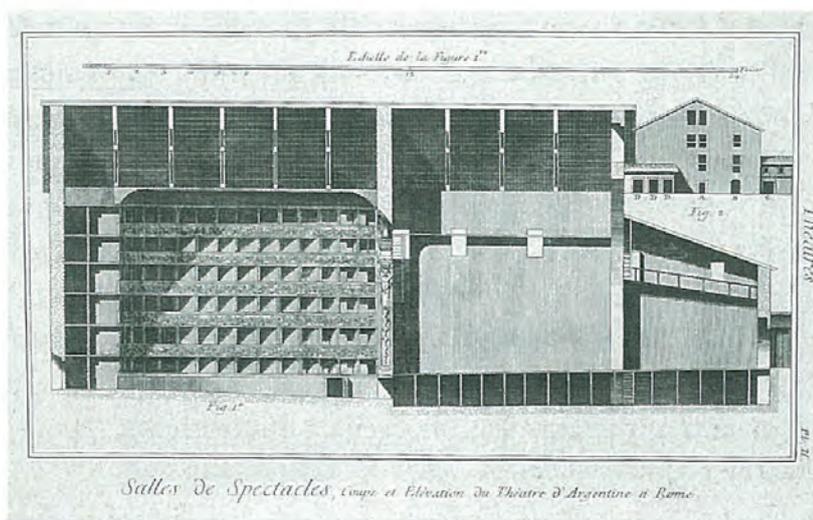
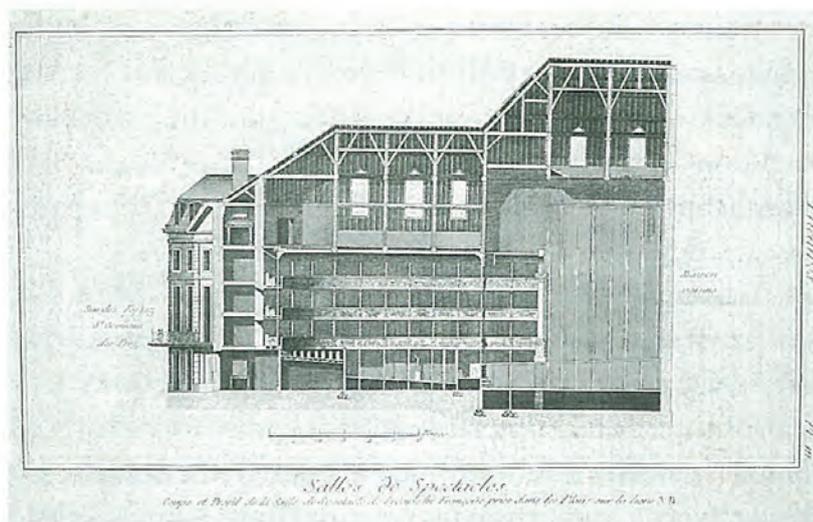
Jochen Meyer, *Die Suche nach der idealen Form des Auditoriums: Das Problem der Theaterform*, in: *Theaterbautheorien – zwischen Kunst und Wissenschaft*, Zürich 1998, S.73 - 109

## Die zentrale Stellung des Zuschauerraumes in den Theaterbautheorien

Der Zuschauerraum ist neben der Bühne elementarer Bestandteil eines jeden Theatergebäudes. Als Ort des Publikums ist er der ideelle – und oft auch räumliche – Mittelpunkt des Theaters. Die mit der Anlage des Auditoriums verbundenen Schwierigkeiten führten in der Mitte des 18. Jahrhunderts zunächst in Italien und Frankreich zur theoretischen Auseinandersetzung mit dem Theaterbau: die Suche nach der idealen Form des Zuschauerraumes wurde zum eigentlichen Problem.<sup>202</sup>

Die zu dem Zeitpunkt existierenden Theatergebäude galten inzwischen als veraltet und gaben Anlass zu heftiger Kritik. Die französischen Autoren verurteilten vor allem Bauten wie etwa die 1687–1689 von François d'Orbay erbaute Comédie Française in Paris (Abb. 13). Die italienischen Verfasser kritisierten ihrerseits die prachtvoll dekorierten grossen Opernhäuser, wie sie etwa in Venedig, Bologna und Rom errichtet worden waren (Abb. 14). Der schärfste Kritiker seiner Zeit war Francesco Milizia, der auf polemische, aber stets geistreiche Weise nicht allein über die Gebäude, sondern auch über den Theaterbetrieb und die Verhaltensformen des Publikums herzog. Die Auditorien kritisierte er wegen ihrer unregelmässigen Saalformen, ihrer übertriebenen Dekorationen und ihren Logenrängen mit ungünstigen Sichtverhältnissen und schlechten akustischen Bedingungen für einen grossen Teil der Zuschauer.<sup>203</sup> Eine ähnlich fundamentale Kritik an den modernen Zuschauerräumen wird später auch vereinzelt von deutschsprachigen Theoretikern formuliert.<sup>204</sup>

Die Gründe für eine derart heftige Kritik an dem im 17. Jahrhundert in Italien entwickelten und über ganz Europa verbreiteten, also höchst erfolgreichen Typus des Logenrangtheaters<sup>205</sup> lagen vor allem in den veränderten Gewohnheiten des Publikums. Das uneingeschränkte Miterleben der Aufführungen mit ihren illusionistischen Bühneneffekten wurde nun zur zentralen Forderung: *«Das Schauspiel soll sowohl die Augen als das Gehör befriedigen. Die Pracht des Theaters, die Illusion der Decorationen, die Wahrscheinlichkeit und das Interesse der Handlung, welche durch das gute Spiel und den richtigen Vortrag der Schauspieler, durch die Annehmlichkeit der Stimme und der Musik, endlich durch die Entwicklung der Tänze hervorgebracht werden, müssen dazu gemeinschaftlich wirken. Daher soll ein Schauspielhaus so gebaut und innerlich so geformt seyn, dass es dem zwiefachen Endzweck, gut zu Hören, und gut zu Sehen, entspricht.»*<sup>206</sup> Die Funktionstüchtigkeit der herkömmlichen Logenrangtheater mit länglicher Grundform war hierfür nicht mehr ausreichend. Ein anonym französischer Autor stellte 1777 bei einer Analyse der einzelnen Platzkategorien fest, dass die der Bühne gegenüberliegenden Logen und der oberste Rang zwar gute Sicht gewährten, wegen der grossen Entfernung von der Bühne aber eine schlechte Akustik hätten. In den Proszeniumslogen könne man zwar gut hören, die Schauspieler aber nur von der Seite sehen. In den Seitenlogen – so der Autor weiter – müsse man



13 François D'Orbay, Paris, Comédie Française, Längsschnitt mit Ansicht des Auditoriums, aus: Denis Diderot, Jean d'Alembert, *Encyclopédie ...*, *Recueil des Planches*, Bd. 10, 1772

14 Giovanni Teodoli, Rom, Teatro Argentina, Längsschnitt mit Ansicht des Auditoriums, aus: Denis Diderot, Jean d'Alembert, *Encyclopédie ...*, *Recueil des Planches*, Bd. 10, 1772

<sup>202</sup> Vgl. Algarotti 1769; De Chaumont 1766; Anonym, *Exposition ...* 1769; Blondel 1771, Bd. 2; Noverre 1781; Patte 1782; Saunders 1790; Grétry 1796. Zur Diskussion über die Theaterform in Frankreich, vgl. Green 1963; Lawrenson 1965; Steinhauser/Rabreau 1973.

<sup>203</sup> Vgl. Milizia 1773/1826.

<sup>204</sup> Vgl. Catel 1802, S. 27.

<sup>205</sup> Zur Genese des Logenrangtheaters, vgl. Zielske 1977.

<sup>206</sup> Langhans 1800, S. 1. Langhans lehnte sich hier

unmittelbar an Pierre Patte an, der im Hinblick auf die Aufgabe des Theaters geschrieben hatte: «N'est il pas de parvenir à charmer à la fois les yeux et les oreilles, par la pompe du Spectacle, par la magie des décorations, par la vérité de l'action théâtrale, par le jeu des Acteurs, par la beauté de leur voix, par le développement des ballets, par les accompagnemens des chœurs? N'est il pas ... de mettre en œuvre les ressorts les plus propres à remuer l'ame, à faire illusion aux sens, et à enchanter les spectateurs?» Patte 1782, S. 2/3.

sich ständig zur Bühne wenden, um etwas sehen zu können, und auf den hinteren Logenplätzen sehe und höre man gleichermassen schlecht. Im Parterre könne man wiederum gut sehen und hören, müsse aber stundenlang stehen.<sup>207</sup> Eine solche Auflistung von Mängeln vermittelt den Eindruck, als seien die vorhandenen Theater plötzlich überhaupt nicht mehr brauchbar und müssten durch ein völlig neues Modell abgelöst werden.

Mit dem Terminus «Theater» konnte im 18. und frühen 19. Jahrhundert sowohl der Zuschauerraum als auch die Bühne bezeichnet werden. Dies ist für den heutigen Leser, der mit der Bedeutung dieses Begriffs entweder das gesamte Gebäude oder die Institution als Ganzes verbindet, oftmals verwirrend. Der uneinheitliche Gebrauch der Begriffe, der auch in der französischen Literatur nicht ungewöhnlich war, wurde immer wieder bemängelt: so betonte etwa Stieglitz ausdrücklich, dass die Bezeichnung der Bühne mit dem Wort «Theater» ein Missbrauch sei.<sup>208</sup> Denn die ursprüngliche Bedeutung des griechischen «Theatron» war «Schau-Platz» und bezeichnete einen speziell zum Sehen eingerichteten Ort.<sup>209</sup> Was sich zunächst auf die Sitzreihen für die Zuschauer bezog, wurde erst im Laufe des 19. Jahrhunderts auf das gesamte Gebäude übertragen. Auf die ursprüngliche Bedeutung des Wortes «Theater» bezog sich denn auch der in den deutschsprachigen Theaterbautheorien häufig verwendete und hier übernommene Begriff «Theaterform»,<sup>210</sup> mit dem die räumliche Konzeption des Zuschauerraumes bezeichnet wurde. Durch die Theaterform wurde die Stellung der Umfassungswände des Saales und die Anordnung der verschiedenen Rangbrüstungen festgelegt. Die Theaterform bestimmte daher in der Regel nicht nur die Grundrissfigur, sondern gleichzeitig den vertikalen Aufbau eines Auditoriums.

## Regelmässigkeit als neues Prinzip

Auch in den deutschsprachigen Theaterbautheorien stand die Frage nach der optimalen Form des Auditoriums von Anfang an im Vordergrund. In den ersten drei Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts entwickelten deutsche Architekten und Theoretiker die unterschiedlichsten Entwurfsverfahren zur Anlage von Auditorien (Abb. 15–17). 1829 bezeichnete Johann Wetter diese Konzeptionen rückblickend als «... *Denkmäler der ... oft ganz entgegengesetzten Theorien und der widersprechenden Ansichten, von welchen sich die Baukünstler bei der Entwerfung derselben leiten liessen ...*»<sup>211</sup>

<sup>207</sup> Vgl. Anonym, «Salle de Spectacle ...» 1777, S. 710.

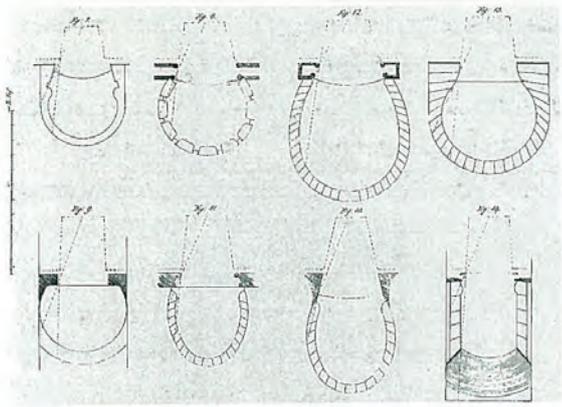
<sup>208</sup> Vgl. Stieglitz 1797, S. 616.

<sup>209</sup> Vgl. Vitruv/Rode 1796/1987, Bd. I, S. 209.

<sup>210</sup> Vgl. z. B. Weinbrenner 1809, S. 8; Langhans 1810,

S. 7; Roesch 1818, S. 122; Wetter 1829, S. 8.; Ottmer 1830, S. 16.

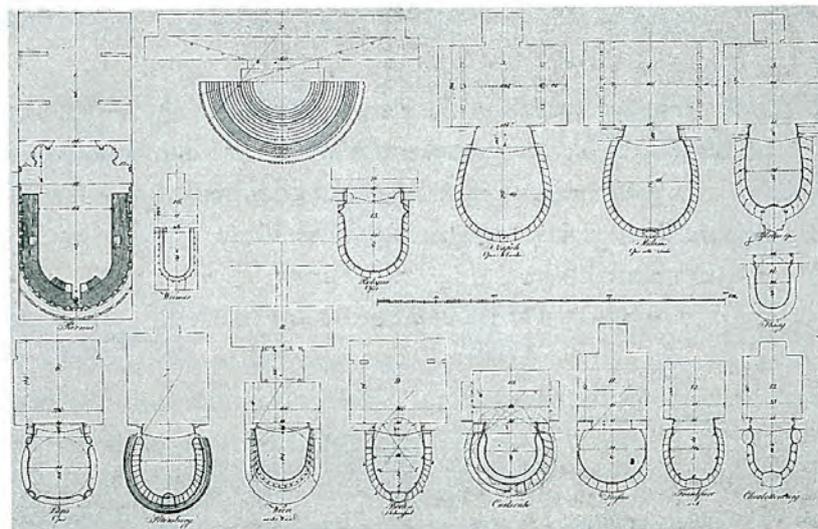
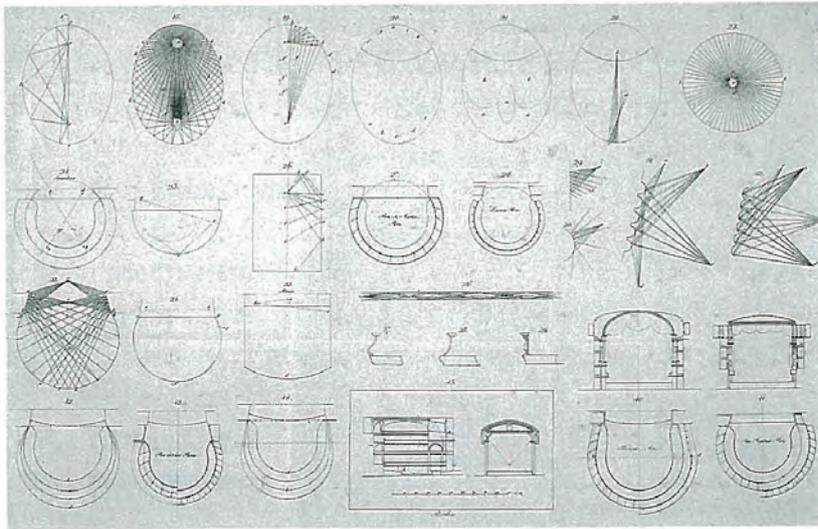
<sup>211</sup> Wetter 1829, S. 1.

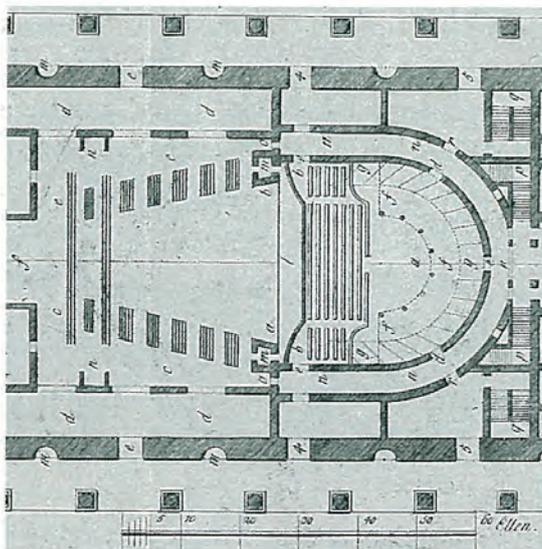
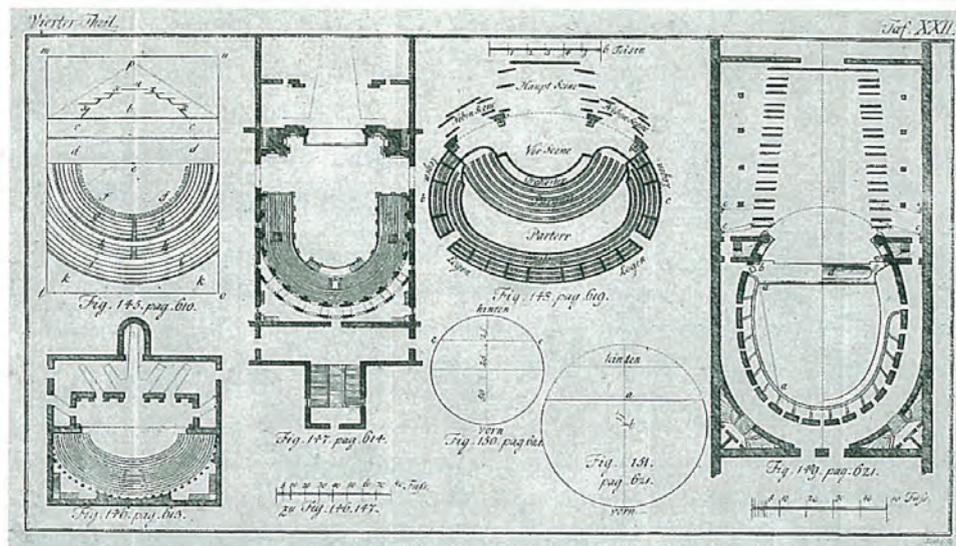


15 Carl Gotthard Langhans, Synoptischer Vergleich verschiedener Theaterformen, aus: Langhans 1800

16 Carl Ferdinand Langhans, Synoptischer Vergleich verschiedener Theaterformen, aus: Langhans 1810

17 Carl Ferdinand Langhans, Synoptischer Vergleich verschiedener Theaterformen, aus: Langhans 1810





18 Christian Ludwig Stieglitz, Synoptischer Vergleich verschiedener Theaterformen, aus: Stieglitz 1797, Taf. XXII

19 Christian Ludwig Stieglitz, Entwurf für ein Schauspielhaus, Grundriss des Erdgeschosses, aus: Stieglitz 1797, Taf. XXVIII (Ausschnitt)

Mit jeder Theaterform war demnach eine bestimmte Idee oder Theorie verknüpft. Sollte bei der Wahl der Theaterform eine willkürliche Entscheidung vermieden werden, so war ein genaues Studium der bisher gebräuchlichen Typen ebenso unumgänglich wie eine möglichst stichhaltige Theorie zur Begründung der eigenen Entwurfsmethode.

Für Stieglitz war das Auditorium derjenige Teil des Schauspielhauses, «... dessen Anlage die meisten Schwierigkeiten macht ...»<sup>212</sup> Er glaubte, dass von der Theaterform gutes Hören und Sehen abhingen<sup>213</sup> und widmete der kritisch-vergleichenden Betrachtung verschiedener Formen besondere Aufmerksamkeit (Abb. 18). Zuschauerräume mit den im 18. Jahrhundert typischen, hufeisen-, glocken- und flaschenartigen Theaterformen lehnte er als unzweckmässig ab. Sein besonde-

res Interesse galt dagegen den von Cochin, Patte und Saunders entwickelten Theaterformen. Stieglitz entschied sich jedoch nicht für eine bestimmte Konzeption, sondern empfahl als geeignete Theaterformen Halbkreis und U-Form, den Dreiviertelkreis nach Saunders, das Quer-Oval nach Cochin, das Längs-Oval beziehungsweise die von Patte befürwortete Ellipse sowie «... eine Form, welche dem untern spitzigen Theile des Eyes ...» und damit der Parabel gleicht.<sup>214</sup> In seinem eigenen Entwurf (Abb. 19) verwendete Stieglitz – wie zuvor Arnaldi in Italien und Roubo in Frankreich<sup>215</sup> – den Halbkreis mit kurzen, parallel verlängerten Seitenwänden und verband das Logenrangsystem mit der Cavea des antiken Theaters in Gestalt einer weit ins Parterre hineingezogenen Empore.

Bei den von Stieglitz favorisierten Theaterformen handelte es sich jeweils um elementare geometrische Figuren, die den Kategorien der Regelmässigkeit und Einfachheit als ästhetischen Idealen der Zeit um 1800 entsprachen. Die Verwendung geometrischer Figuren im Theaterbau war jedoch nicht neu, wie schon die antiken Auditorien und Vitruvs Angaben zum Theaterbau zeigen. Die Geometrie war seit Palladios Teatro Olimpico auch im neuzeitlichen Theaterbau das grundlegende Entwurfsmittel. Ihre Beherrschung in Theorie und Praxis war für einen gebildeten Architekten selbstverständlich, und ihre Anwendung auf den Theaterbau war von Theoretikern wie Fabrizio Carini Motta bereits im Jahre 1676 demonstriert worden.<sup>216</sup> Stieglitz bediente sich damit einer theoretisch erstmals von Vitruv begründeten, geradezu klassischen Entwurfsmethode. Er wendete sich jedoch gegen die barocken Auditorien mit ihren komplizierten, aus einzelnen Kurvenabschnitten zusammengesetzten Raumformen und vertrat dagegen als erster deutscher Theoretiker das Ideal regelmässiger geometrischer Theaterformen.

## Die Ellipsenform

Carl Gotthard Langhans übernahm seine Theaterform, die Ellipse, aus dem 1782 von Pierre Patte veröffentlichten *Essai sur l'Architecture théâtrale*, der damals umfassendsten Abhandlung über die akustische und optische Einrichtung des Auditori-

<sup>212</sup> Vgl. Stieglitz 1797, S. 616. In den Schriften von Sturm, Penther und Knobelsdorff fehlt eine argumentative Auseinandersetzung mit dem Problem des Auditoriums.

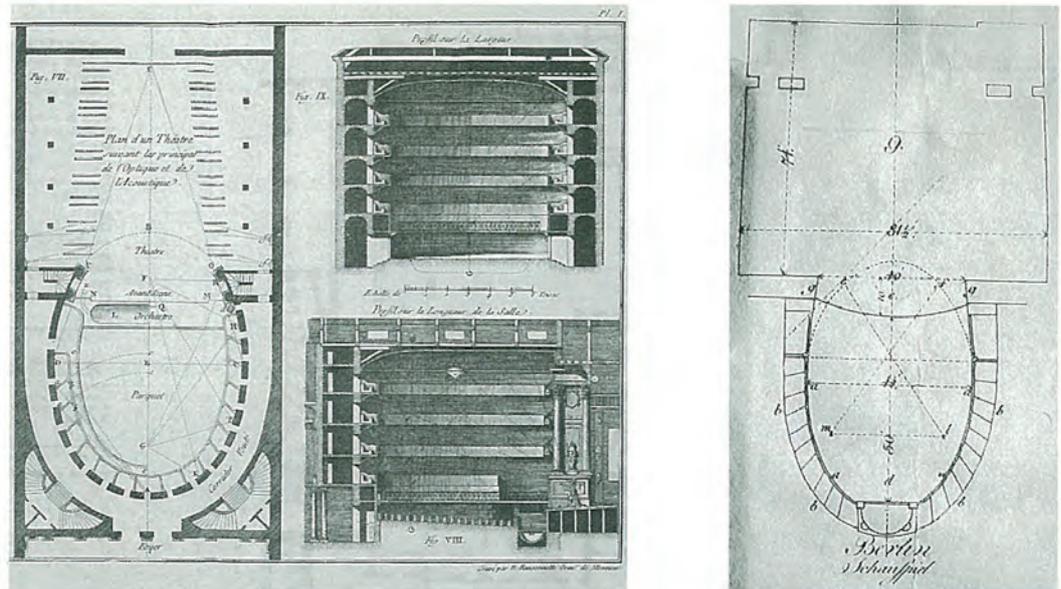
<sup>213</sup> Stieglitz 1797, S. 616.

<sup>214</sup> Vgl. Stieglitz 1797, S. 624: «Hiervon kann man nun bey Anlegung des Theaters die Form wählen, welche man für die beste und jedes Mal nach Beschaffenheit des Ortes ... für die zweckmässigste hält. Zu Theatern von geringer Grösse

kann man den Halbzirkel, oder auch Cochin's Oval gebrauchen, bey grossen Theatern aber die übrigen Formen anwenden.» Auch der Autor der *Exposition* von 1769 hatte mehrere Theaterformen, so den Kreis, Halbkreis, Quer- und Halbellipse, die Soufflet- (Fächer-) und die Birnenform empfohlen.

<sup>215</sup> Vgl. Steinhauser/Rabreau 1973, S. 35.

<sup>216</sup> Vgl. Carini Motta 1676, Fig. X.

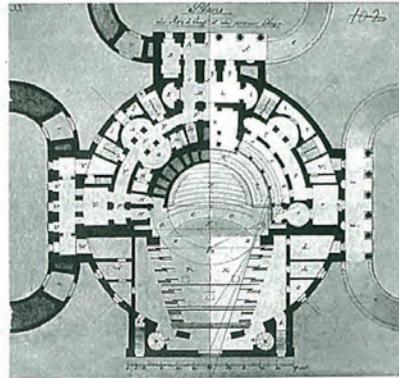
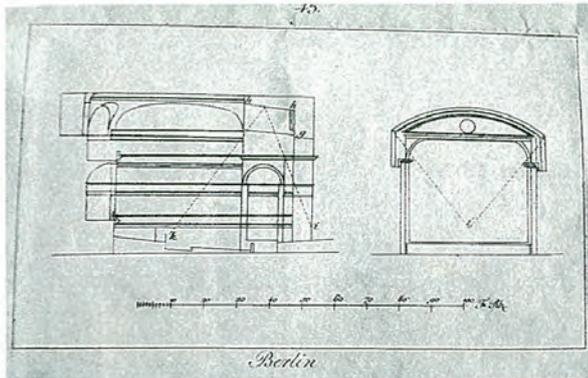


20 Pierre Patte, Entwurf eines Auditoriums, Grundriss und Schnitte, aus: Patte 1782, Taf. 1 (Ausschnitt)

21 Carl Gotthard Langhans, Berlin, Nationaltheater, Grundrisschema mit Ellipse als Konstruktionsfigur, aus: Langhans 1810, Fig. 9

ums.<sup>217</sup> Er folgte Patte in der Ansicht, dass die Ellipse die beste Theaterform sei (Abb. 20).<sup>218</sup> gutes Hören sei aufgrund physikalischer Gesetzmässigkeiten nur bei dieser Form möglich; und gutes Sehen sei wegen der im Vergleich zu kreisförmigen Theatern angeblich wesentlich besseren Sicht von den seitlichen Plätzen ebenfalls gewährleistet.<sup>219</sup> Proportionen und Abmessungen des Zuschauerraumes wurden ausgehend von der geometrisch konstruierten Ellipse bestimmt. Anders als Patte legte Langhans die Ellipse in seinem Grundriss jedoch nicht den Logenrückwänden, sondern den Brüstungen zugrunde und dies auch nur im hinteren Teil des Auditoriums,<sup>220</sup> denn die Seiten verengen sich zum Proszenium hin nur noch leicht (Abb. 21, 22). So erhielt er eine breitere Bühnenöffnung, bessere Sichtbedingungen für die Seitenlogen und einen insgesamt tieferen und damit grösseren Zuschauerraum als Patte, dessen Auditorium vom Proszenium bis zur Mittelloge konsequent einer elliptischen Kurve folgt. Langhans und Patte verwendeten ein ansteigendes Parterre mit Sitzreihen, vier als freitragende Balkone ausgebildete Ränge, ein als Schalltrichter eingerichtetes Proszenium und eine ellipsenförmig gewölbte Saaldecke.

Noch vor der Eröffnung des Berliner Schauspielhauses im Jahre 1802 wurde Kritik an der von Langhans entwickelten Theorie und an seiner Theaterform geäussert. Friedrich Gilly etwa orientierte sich in seinem Entwurf für das Berliner



22 Carl Gotthard Langhans, Berlin, Nationaltheater, Schnitte durch das Auditorium, aus: Langhans 1810, Fig. 45

23 Friedrich Gilly, «Essai sur la Construction d'un Théâtre à la manière des Théâtres grecs et romains», Grundriss, aus: Rietdorf 1943, Abb. 102

Nationaltheater 1798 (Abb. 23) am antiken Theater und legte seinen Zuschauer-  
 raumstudien die Halbkreisform und «amphitheatralisch»<sup>221</sup> ansteigende Sitzreihen  
 zugrunde. Die Anspielung auf den Streit zwischen einer «Zirkel- und elliptischen  
 Schule» in einem Berliner Journal war ein Reflex auf diese Auseinandersetzung um  
 die richtige Theaterform.<sup>222</sup> Aus den nach der Eröffnung des Berliner Schauspiel-  
 hauses erschienenen Schriften geht eindeutig hervor, dass dessen Zuschauerraum

<sup>217</sup> Vgl. Roesch 1818, S. 90: «Dem älteren Herrn Langhans schien die Theorie von Patte so einleuchtend, dass er das National-Theater von Berlin darnach erbaute, damit wurde doch wenigstens ein Experiment in dieser Sache gemacht.»

<sup>218</sup> «Diese Theorie ist daher von guten Baumeistern, vorzüglich von Patte und Dümont in neuern Zeiten angenommen worden, und sie haben die elliptische Figur als die beste für die Gestalt eines Theaters vorgeschlagen.» Langhans 1800, S. 3. Dumont hatte in seiner Stichserie (ca. 1764–1777) ein Projekt für ein Theater mit ellipsenförmigem Zuschauerraum veröffentlicht, ohne aber dazu eine theoretische Abhandlung mitzuliefern.

<sup>219</sup> «Wenn also der Baumeister nach allen oben angeführten Grundsätzen, zur Form eines Theaters die elliptische Linie annimmt, so hat er sowohl theoretische Gründe, als die Erfahrung für sich.» Langhans 1800, S. 7.

<sup>220</sup> Schon Algarotti hatte in seinem *Saggio sull'Opera* (1763) die «Halb-Ellipse» empfohlen, hier allerdings nicht aus akustischen Gründen, sondern wegen der Schwierigkeit, die Halbkreisform den Bedürfnissen der modernen Theater entsprechend anzuwenden. Vgl. Algarotti 1769, S. 295; Marotti 1974, S. 108.

<sup>221</sup> «Amphitheatralisch» wurden im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert stufenweise ansteigende Sitzreihen oder zurückspringende Ränge genannt. Der Terminus bezieht sich auf die stufenförmigen Sitzreihen der Cavea des antiken Theaters.

<sup>222</sup> «Es war zuvörderst von dem Widerstreit zweier architektonischen Schulen in Berlin, der Zirkel und elliptischen Schule die Rede ...» Anonym, «Über das neue Schauspielhaus ...», 1801, S. 133.

nicht die vom Architekten erhoffte akustische Wirkung erzielt hat.<sup>223</sup> Aus diesem Grunde wurden ellipsenförmige Auditorien in den deutschsprachigen Theaterbautheorien von nun an verworfen und die Positionen von Patte und Langhans verurteilt.<sup>224</sup> In den Vordergrund traten nunmehr Halb- und Dreiviertelkreis oder aber gänzlich andere Theaterformen.

## Die Dreiviertelkreisform und ihre Rezeption

Weinbrenner sah die ihm vorausgehenden theoretischen Beiträge als ungenügend und die zu seiner Zeit gebräuchlichen Theaterformen als unzweckmässig an.<sup>225</sup> Die negativen Erfahrungen mit Langhans' Berliner Schauspielhaus müssen ihn darin bestärkt haben, beim Entwurf des Zuschauerraumes für das Hoftheater in Karlsruhe in Vitruvs Theorie vom antiken Theaterbau nach übertragbaren Prinzipien zu suchen (Abb. 24, 25). Jedenfalls führte er keine eigenen empirischen Untersuchungen durch, sondern griff im Vertrauen auf die Kenntnisse der antiken Architekten auf Vitruvs Angaben zur Anlage des griechischen Theaters zurück.<sup>226</sup> Mit Hilfe der von Vitruv erläuterten Figur eines Kreises mit drei eingeschriebenen Quadraten bestimmte er Abmessungen und Aufbau des gesamten Auditoriums und leitete auch andere Verhältnisse, etwa die Höhe des Zuschauerraumes oder die Tiefe der Bühne, davon ab. Das Auditorium erhielt so als Theaterform einen Dreiviertelkreis.<sup>227</sup> Wie seine deutschen Vorgänger legte auch Weinbrenner seinem Auditorium eine regelmässige geometrische Figur zugrunde. Der Dreiviertelkreis verlieh dem Auditorium im Verhältnis zur Bühne eine gewisse Autonomie und entsprach der Tendenz zur Trennung der Realitätssphären von Zuschauer und Schauspiel. Diese Theaterform war schon bei neueren französischen Theatern verwendet und auch von verschiedenen Theoretikern propagiert worden.<sup>228</sup> Auch mit den zurück-

<sup>223</sup> Vgl. Weinbrenner 1809, S. 8/9.

<sup>224</sup> «Der Architekt Patte hat in seinem *Essai sur l'architecture théâtrale 1782* eine Art Theorie über die Schauspielhäuser geliefert, die vermuthlich den grössten Theil seiner Leser über den von ihm gemachten Missgriff getäuscht hat.» Roesch 1818, S. 90. Vgl. auch Catel 1802, S. 23/24; Langhans 1810, S. 20–35; Ottmer 1830, S. 16; Semper 1849, 7.

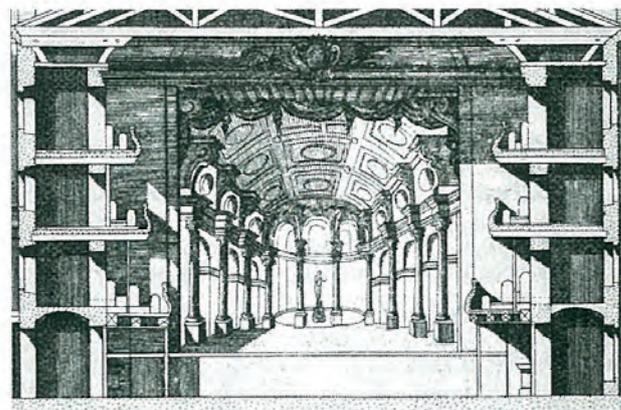
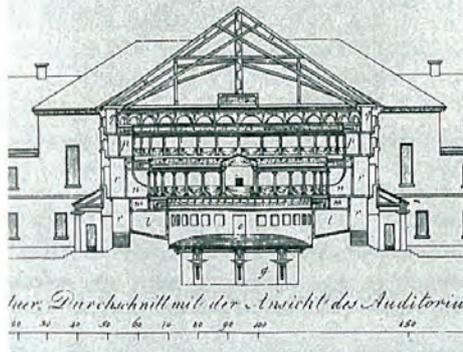
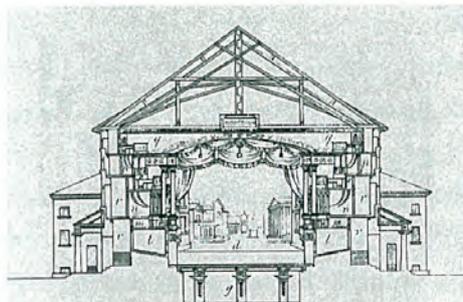
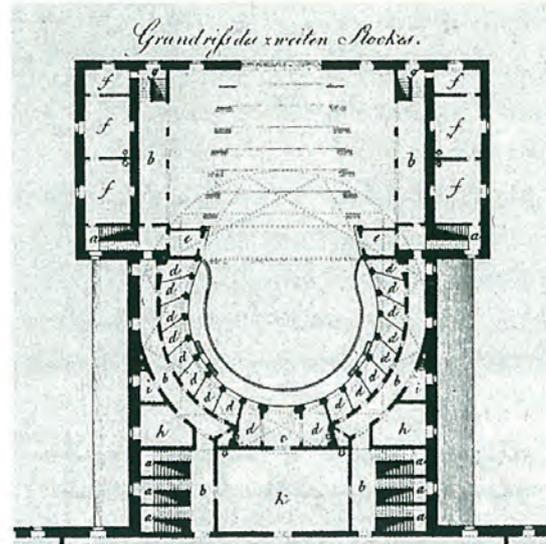
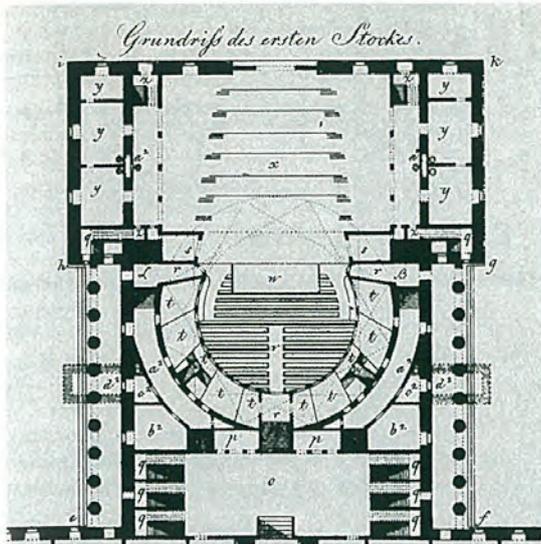
<sup>225</sup> «Noch ist nicht ganz ausgemacht, welche Gestalt ein Theater ... haben müsse. Viele, unbekümmert um oder aus Mangel an Kenntnis gegen Alles, was schon unsere Vorgänger für dergleichen Gebäude gethan haben, empfehlen ausschliesslich diese oder jene Form. Alles verwerfen sie, was nicht ihren vermeinten Berechnungen für jenen Zweck entspricht.» Weinbrenner 1809, S. I/II. «Vergleicht man die Theater der Alten mit den neuen, welche gewöhnlich aus Ellipsen, oder sonst zusammengesetzten Formen bestehen,

gegen einander, so wird man finden, dass sich die Form der griechischen Theater am nächsten für den Gebrauch der unsrigen eignet.» Weinbrenner 1809, S. 7.

<sup>226</sup> Vgl. Weinbrenner 1809, S. 4/5.

<sup>227</sup> «Zu diesem nicht einfachen, wie bei den Griechen und Römern, sondern zusammengesetzten, aus mehreren Theilen übereinander bestehenden Theater, mussten die drei in einem griechischen Theater oben an der Decke des Innern gezogenen Quadrate, die Grenze der mittelsten Haupt- oder ersten Rang-Logen, drei kleinere Quadrate von der hintern Wand dieser ersten Ranglogen, die Grenze von den Parterre-Logen, als dem zweiten Theil, und die bei der Bühne zunächst gelegene Seite von eben diesen Quadraten, das Ende und die Weite des Prosceniums ... bestimmen.» Weinbrenner 1809, S. 24; vgl. dazu auch Elbert 1988, S. 65.

<sup>228</sup> Vgl. Lawrenson 1965, S. 99; Steinhauser/Rabreau 1973, S. 36. Als erstes Beispiel für einen Zuschauerraum

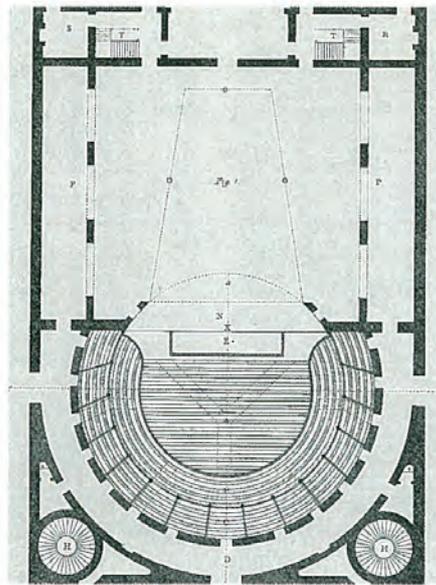


24 Friedrich Weinbrenner, Karlsruhe, Hoftheater, Grundriss des Erdgeschosses (Parterre), aus: Weinbrenner 1809, Taf. I (Ausschnitt)

25 Friedrich Weinbrenner, Karlsruhe, Hoftheater, Grundriss des ersten Obergeschosses auf der Höhe des ersten Ranges, aus: Weinbrenner 1809, Taf. II (Ausschnitt)

26 Friedrich Weinbrenner, Karlsruhe, Hoftheater, Querschnitte durch das Auditorium, aus: Weinbrenner 1809, Taf. III (Ausschnitt)

27 Jacques-Germain Soufflot, Lyon, Stadttheater, 1752, Querschnitt mit Ansicht der Bühne, aus: Denis Diderot, Jean d'Alembert, *Encyclopédie ...*, *Recueil des Planches*, Bd. 10, 1772



28 George Saunders, Entwurf für ein Schauspielhaus, Grundriss, aus: Saunders 1790, Taf. XI (Ausschnitt)

gesetzten Logenrängen übernahm Weinbrenner eine seit der Mitte des 18. Jahrhunderts im französischen Theaterbau verbreitete Anordnung (Abb. 26, 27), die er mit dem Hinweis auf die Analogie zu den ansteigenden Sitzreihen des antiken Theaters rechtfertigte.<sup>229</sup> Das sogenannte «*amphitheatralische*» System der nach oben zurückweichenden Logenränge war zum ersten Mal von Jacques-Germain Soufflot im Theater von Lyon (1752) verwendet und bereits damals mit dem ansteigenden Hügel als dem Ort der Zuschauer beim antiken griechischen Theater erklärt worden. Daniel Rabreau sah darin mehr als eine bloße Synthese des italienischen und des antiken Theaters und sprach von einer Transposition der von den Griechen erfundenen «*natürlichen*» Struktur.<sup>230</sup>

Ungeachtet dieser Legitimationsbemühungen ähnelt Weinbrenners Zuschauerraum weniger der *Cavea* des antiken Theaters als vielmehr dem 1790 von George Saunders publizierten Entwurf für ein Schauspielhaus (Abb. 28).<sup>231</sup> Auch Saunders hatte zurückgesetzte Logenränge und einen von Säulen getragenen Balkon verwendet. Noch auffällender sind die Ähnlichkeiten beim Vergleich der Grundrisse. Weinbrenner orientierte sich an Saunders' Entwurf, indem er die Grundform und die gleichen typologischen Elemente verwendete, ohne sie aber auf dieselbe Weise miteinander zu kombinieren.<sup>232</sup> Anders als bei Weinbrenner waren die Ränge bei Saunders tiefer und mit ansteigenden Sitzreihen ausgestattet.

Auch Weinbrenners Theaterform wurde sogleich heftig kritisiert: der zentrale Einwand bezog sich auf die Verbindung des Dreiviertelkreises mit stufenweise zurücktretenden Logenrängen, weil damit die an den Seiten sitzenden Zuschauer die Bühne kaum noch sehen würden.<sup>233</sup> Die Auseinandersetzung mit dem «*Weinbrennerischen System*»<sup>234</sup> beschäftigte die nachfolgende Zeit ebenso wie zuvor die

Kritik der Ellipsentheorie. Noch 1829 beklagte Johann Wetter, dass Weinbrenners Publikation «... *entschiedenen Einfluss auf die Theater-Baukunst in Deutschland hatte, und der reinen Cirkelform ... grossen Eingang verschaffte ...*»<sup>235</sup> Weinbrenners Rückgriff auf den Theaterbau der Antike und insbesondere auf Vitruvs Konstruktionsfigur erschien den jüngeren Architekten inzwischen so antiquiert, dass sie unterstellten, er habe seine Theorie nachträglich zur Rechtfertigung seines Entwurfs entwickelt.<sup>236</sup> Dieser erstmals von Carl Ferdinand Langhans formulierte Vorwurf wurde von Jakob Friedrich von Roesch wiederholt,<sup>237</sup> und Johann Wetter sprach schliesslich dem Entwurfskonzept Weinbrenners jegliche Ernsthaftigkeit ab.<sup>238</sup>

Carl Ferdinand Langhans betrachtete die Dreiviertelkreisform in seiner Abhandlung von 1810 als ebenso ungünstig für die Akustik wie die Ellipsenform. Der besseren Sicht wegen behielt er sie aber bei und versuchte, sie durch verschiedene Hilfsmittel akustisch zu optimieren.<sup>239</sup> Um die schlechte Sicht der an das Proszenium anschliessenden Seitenlogen bei Weinbrenners Theater zu verbessern, schlug er vor, ihre Tiefe zu verringern und dafür die Ränge im Hintergrund des Zuschauerraumes zu erweitern (Abb. 29).<sup>240</sup> Nicht nur Brüstungen und Rückwände, sondern die einzelnen Ränge sollten unterschiedliche Kurvenformen erhalten. In den beiden von Carl Ferdinand Langhans entwickelten Konstruktionsschemata sind die Rangkurven nicht nach konzentrischen, sondern nach exzentrischen Kreisen angelegt: dabei werden die Kreismittelpunkte auf der Längsachse des Zuschauerraumes nach hinten geschoben und die äusseren Kreisdurchmesser jeweils ver-

auf kreisförmigem Grundriss gilt das von Victor Louis errichtete Theater in Bordeaux. Kreisförmige Auditorien wurden vorher bereits 1760 von Jacques-Denis Antoine (*Projet de Comédie Française à l'Emplacement de l'Hôtel de Conti*) und von Charles de Wailly und Marie-Joseph Peyre für das Théâtre de l'Odéon in Paris vorgeschlagen. Auch der französische Theoretiker Damun hatte sich schon im 18. Jahrhundert in seinen Schriften mit der Grundform des antiken Theaters beschäftigt. Vgl. Damun, *Prospectus du Nouveau Théâtre tracé sur les Principes des Grecs et des Romains*, Paris 1772; Damun, *Le nouveau Théâtre des Français fait avec les Plans combinés du Théâtre des Grecs et de l'Amphithéâtre des Romains, tracé géométriquement sur des Principes d'Optique, de Physique, de Mécanique et d'Architecture*, 1772. Vgl. Rabreau 1989, S. 56.

<sup>229</sup> «Um indes der eingeführten Sitte zu huldigen, und die Logen nicht ganz aus dem Theater zu verbannen, weil sie bestimmt verlangt werden, und ... den Platz ... vermehren, scheint es am gerathebensten zu seyn, wenn man, nach Art der Alten, die Logen amphitheatralisch, hinten übereinander baut, und vor denselben, in der Form der Gallerien, einige Sitze oder Reiben Gradinen anbringt. Durch diese Form erhält man auch den ganzen Vortheil und die Schönheit eines alten Theaters ...» Weinbrenner 1809, S. 10/11.

<sup>230</sup> Vgl. Rabreau 1975, S. 221.

<sup>231</sup> Vgl. Saunders 1790, Taf. 11/12.

<sup>232</sup> «Saunders hat ... ein Theater projectirt, bey welchem er ungefähr den hier angegebenen Grundplan annimmt. Allein seine Elevation für die übereinander placirten Zuschauer ist ganz verschieden.» Weinbrenner 1809, S. 24. Zum Verhältnis von Weinbrenner und Saunders, vgl. Elbert 1988, S. 75f.

<sup>233</sup> Vgl. etwa Langhans 1810, S. 59/60.

<sup>234</sup> Vgl. den Titel von Roesch 1818.

<sup>235</sup> Wetter 1829, S. 18. Zur Nachfolge Weinbrenners, vgl. auch Elbert 1988, S. 129ff.

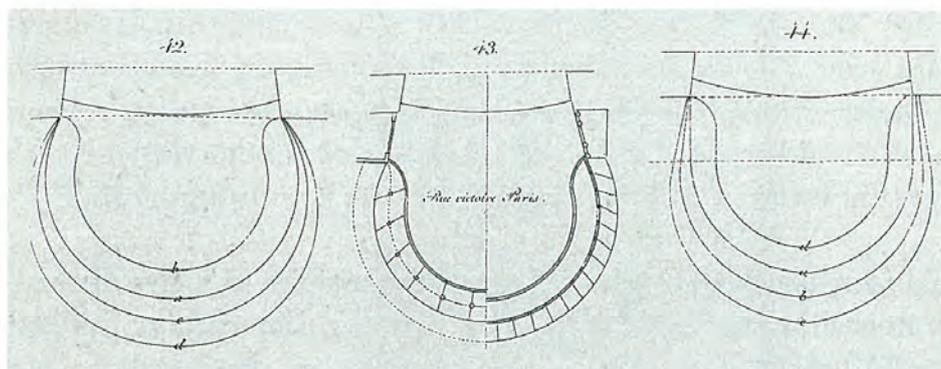
<sup>236</sup> Vgl. Langhans 1810, S. 50.

<sup>237</sup> Vgl. Roesch 1818, S. 121.

<sup>238</sup> Vgl. Roesch 1818, S. 118; Wetter 1829, S. 4.

<sup>239</sup> «Wenn wir uns also derselben mit so grossem Vortheil für Optik bedienen können, so wird es nur darauf ankommen, sie für die Hauptform des Theaters beizubehalten, sie aber in den Theilen, worin sie für die Katakustik wirksam wird, den Vortheilen für dieselbe anzupassen ...» Langhans 1810, S. 49.

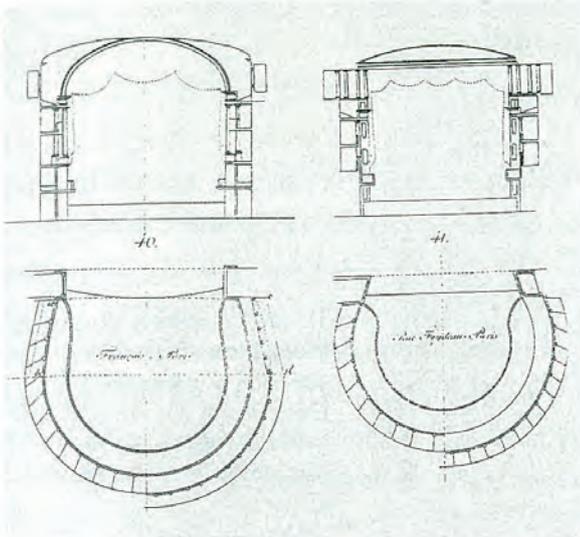
<sup>240</sup> Vgl. Langhans 1810, S. 53.



grössert. Auf diese Weise sind die oberen Ränge hinten weiter zurückgesetzt als vorn am Proszenium.<sup>241</sup> Für die auf den Rängen plazierten Zuschauer hätte dies in jedem Fall einen günstigeren Blickwinkel und eine verbesserte Sicht auf die Bühne bedeutet.

Carl Ferdinand Langhans hat bei seinen Konstruktionsanweisungen Lösungen der damals neuesten Pariser Theaterbauten weiterentwickelt: seiner Konzeption entsprach am ehesten das 1799 von Pierre-Louis Moreau-Desproux umgebaute Théâtre Français im Palais Royal (Abb. 30).<sup>242</sup> Dessen Theaterform zeigte ebenfalls unterschiedliche Kurvenformen von Logenbrüstungen und Rückwänden. Da die zurückgesetzten Ränge hier aber konzentrischen Kreisen entsprechend angelegt waren, könnte das auf exzentrischen Kreisen beruhende systematisch entwickelte Konstruktionsverfahren eine Erfindung von Langhans sein.<sup>243</sup> Seine Entscheidung, die Seitenlogen nicht mit kurvierten, sondern mit geraden Linien an das Proszenium anzuschliessen, war gleichzeitig ein Vorschlag zur Verbesserung des Auditoriums des Théâtre Français, das er im übrigen für eines der besten hielt.

Seine akustischen Untersuchungen brachten Langhans als ersten Theoretiker dazu, an der Existenz einer idealen Theaterform zu zweifeln. Obwohl er grundsätzlich verschiedene Formen für brauchbar hielt, entschied er sich der besseren Sichtverhältnisse wegen für den Dreiviertelkreis, nicht aber für eine festgelegte, angeblich ideale Anordnung des Zuschauerraumes.<sup>244</sup> Vielmehr demonstrierte er mit den beiden leicht voneinander abweichenden Schemata Variationsmöglichkeiten seiner Konstruktionsmethode. Langhans' Theorie wurde – noch bevor er sie selbst an eigenen Bauten überprüfen konnte – von anderen Architekten übernommen und weiterentwickelt.



29 Carl Ferdinand Langhans, Synoptischer Vergleich verschiedener Theaterformen (Ausschnitt); Fig. 42 und 44: geometrische Konstruktionsangaben für die Anordnung eines Auditoriums, aus: Langhans 1810

30 Carl Ferdinand Langhans, Synoptischer Vergleich verschiedener Theaterformen (Ausschnitt), Fig. 40: Paris, Théâtre Français, Fig. 41: Paris, Théâtre Feydeau, aus: Langhans 1810

Dies geschah erstmals beim Auditorium des 1818–1821 in Darmstadt errichteten Hoftheaters von Georg Moller (Abb. 31).<sup>245</sup> Moller erläuterte allerdings im Text seiner Werkpublikation weder seine Theaterform noch die geometrische

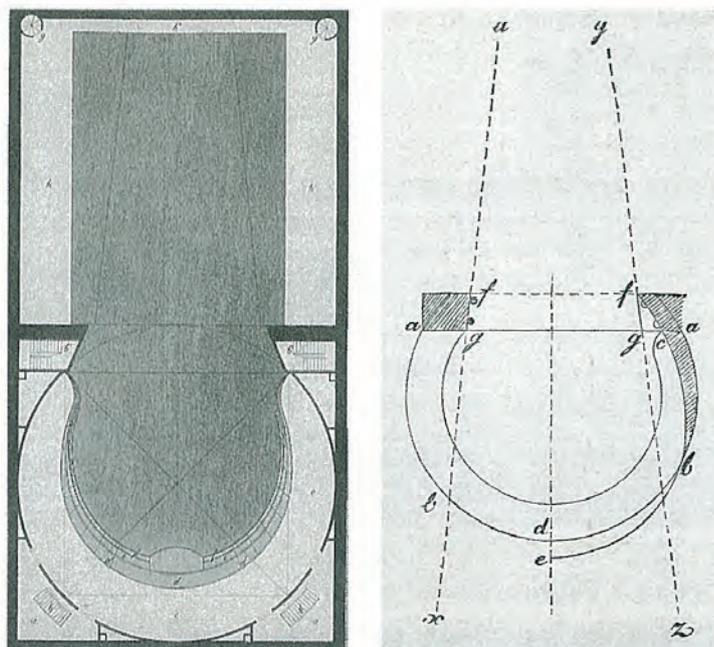
<sup>241</sup> Zur Erläuterung dieser Konstruktionsfigur dienen Langhans zwei schematische Illustrationen. In Fig. 42 hat die Brüstung des ersten Ranges die Form eines Dreiviertelkreises (die zum vollständigen Kreis verlängerte Linie markiert die hintere Begrenzung des Proszeniums), und die übrigen Rangbrüstungen sind so konzipiert, dass sich ihre Kreise genau am Ansatzpunkt des Proszeniums schneiden. In Fig. 44 hat der erste Rang die Form eines Halbkreises mit parallel bis zum Proszenium verlängerten Seiten, während die oberen Ränge leicht über den Halbkreis hinausgehen und ebenfalls mit geraden, nach innen konvergierenden Seiten an das Proszenium angeschlossen sind. Diese Anordnung geht auf die Theaterform des Théâtre de la Rue St. Victoire in Paris zurück, das Langhans ebenfalls als vorteilhaft ansah. Die Verdoppelung der Proszeniumsflächen beziehungsweise ihre Verlängerung in das Auditorium wurde ein charakteristisches Element seiner später gebauten Zuschauerräume. Vgl. Langhans 1810, S. 54 und S. 60, Fig. 42–44.

<sup>242</sup> Vgl. Langhans 1810, S. 58/59, Fig. 40; Donnet/Kaufmann 1837, S. 119ff., Taf. 9. Auch hier sind die Begrenzungen des ersten Ranges und des Proszeniums durch einen Kreis angegeben. Die Logenbrüstungen bilden einen exakten Halbkreis und erweitern sich in einer von der reinen Kreisform leicht abweichenden Kurve bis zum Ansatz des Proszeniums. In den oberen Rängen wird dieser Übergang von der halbkreisförmigen Form der Brüstungen zum Proszenium dann durch eine geradlinige Seitenbegrenzung hergestellt.

<sup>243</sup> Da genaue Grundrisse selbst der wichtigsten französischen Theaterbauten des späten 18. und frühen 19. Jahrhunderts nur unzureichend publiziert sind, ist eine befriedigende Beurteilung dieses Problems ohne aufwendige archivalische Forschungen nicht möglich. Es gab jedoch schon frühere Versuche, mit exzentrischen Kreisen zu arbeiten: schon Friedrich Gilly hatte sich bei seinen Studien zum Berliner Nationaltheater 1798 mit der Idee beschäftigt, die einzelnen Ränge nach exzentrischen Kreisen anzuordnen und die Kurven der Brüstungen und der Rückwände divergieren zu lassen. Bereits im Schlosstheater des Neuen Palais in Potsdam von Johann Christian Hoppenhaupt d. J. 1766–1768 waren für die kreisförmig angelegten Sitzreihen im Parterre und auf dem Rang Kurven mit abweichenden Kreismittelpunkten verwendet worden. Zu Gilly, vgl. Oncken 1935/1981, Taf. 47a und Taf. 51a; zu Hoppenhaupt, vgl. Frenzel 1959, S. 58–66.

<sup>244</sup> «Ich habe ... erklärt, dass es nicht meine Absicht ist, ... eine ganz bestimmte Form oder noch weniger ein durchgeführtes Projekt zu einem Theater zu geben ...» Langhans 1810, S. 54.

<sup>245</sup> Vgl. Moller/Heger o. J. (1825). Zum Verhältnis von Langhans und Moller, vgl. Elbert 1980, S. 139: «Die Anordnung der Logen ist der Theorie von C. F. Langhans angenähert, wodurch der Zuschauerraum die Form eines auf der Spitze stehenden schiefen Kegels erhält.»



31 Georg Moller, Darmstadt, Hoftheater, Grundriss des obersten Stockwerks mit Darstellung der unterschiedlichen Rangkurven, aus: Moller/Heger o. J. (1825) (Ausschnitt)

32 Georg Moller, Darmstadt, Hoftheater, Konstruktionsfigur für das Auditorium, aus: Moller/Heger o. J. (1825), S. 3

Konstruktion seines Zuschauerraumes. Auch die Untersuchungen von Carl Ferdinand Langhans erwähnte er nicht. Bei den meisten neueren Theatern, so Moller, sei der grössere Teil des Kreises als eine «*regelmässige und gefällige Verhältnisse*» gewährende Grundform gewählt worden.<sup>246</sup> Die dabei unvermeidliche, ungünstige Lage der Seitenlogen veranlasste ihn jedoch zu einer Anordnung, die aus der ersten, von Langhans vorgeschlagenen Version (Langhans 1810, Fig. 42, vgl. Abb. 30) hervorging. Der Kreis als grundlegende, die hintere Begrenzungslinie des Proszeniums bestimmende geometrische Konstruktionsfigur liegt hier – anders als bei Langhans – nicht der Brüstung des ersten, sondern der Rückwand des obersten Ranges zugrunde.<sup>247</sup> Die Rückwände der drei unteren Ränge bestehen aus Kreissegmenten, die sich zum Proszenium hin den Rangbrüstungen annähern, wodurch die Tiefe der Logen an den Seiten abnimmt, während sich die Rückwände zur Mittelachse hin von den Brüstungen entfernen, wodurch die Ränge im hinteren Bereich mehr Tiefe erhalten. Die Berechnung dieser Kurvenformen erläuterte Moller ausführlich im Text und hob sie als Besonderheit hervor (Abb. 32).<sup>248</sup> Sein Zuschauerraum war dadurch tiefer als der von Langhans und bot vor allem auf den seitlichen Plätzen bessere Sicht.

Moller gelangte trotz seiner unmittelbaren Anlehnung an das von Langhans entwickelte Schema zu einer eigenen Konzeption, weil er bei der Anlage der Logenrückwände über dessen Vorgaben hinausging. Trotz seines Ansatzes, die Sichtbedingungen in den Seitenlogen zu verbessern, wurde Mollers Theaterform abgelehnt.<sup>249</sup> In seiner Gegendarstellung verwies er darauf, dass das Darmstädter

Theater im Vergleich zu anderen Schauspielhäusern weit besser abschneiden würde.<sup>250</sup>

Carl Theodor Ottmer hob bereits mit dem Titel seiner Publikation zum Königstädtischen Theater in Berlin von 1830 «*das nach exzentrischen Kreisen amphitheatralisch erbaute Spectatorium*» als zentralen Aspekt seines Entwurfs hervor. Er erläuterte seine Konstruktionsmethode ausführlich, ohne allerdings Carl Ferdinand Langhans oder Georg Moller als Vorläufer zu erwähnen (Abb. 33). Die geometrische Konstruktion seines Zuschauerraumes unterscheidet sich jedoch nur in Details von Mollers Darmstädter Auditorium. Die konstituierende Grundform ist der Kreis, welcher die hintere Begrenzungslinie des Proszeniums tangiert. Er bestimmt die Logenrückwände des ersten und zweiten Ranges und nicht – wie bei Moller – die Rückwand des obersten Ranges, die bei Ottmer einem weit grösseren Kreissegment folgt.<sup>251</sup> Trotz scheinbar geringer Abweichungen in der geometrischen Konstruktion, ergeben sich beträchtliche Unterschiede in der Anlage der einzelnen Bereiche und in der Proportionierung der beiden Auditorien. Die Sicht von den seitlichen Plätzen von Ottmers Zuschauerraum war besser als bei Moller, wo die Ränge hinter der Kulissenlinie lagen, obwohl sie stärker in den Saal vorsprangen als bei Ottmer. Ottmers Auditorium war weniger tief, und die hinten sitzenden Zuschauer waren der Bühne somit deutlich näher.<sup>252</sup>

Ottmer stellte – ähnlich wie Carl Ferdinand Langhans – die geometrische Konstruktion seines Zuschauerraumes auf einer Tafel schematisch dar (Abb. 34).<sup>253</sup>

<sup>246</sup> Moller/Heger o. J. (1825), S. 2/3.

<sup>247</sup> Vgl. Moller/Heger o. J. (1825), Taf. III; Langhans 1810, Fig. 42, Linie a. Während die Brüstungen der übrigen Ränge bei Langhans einen grösseren Durchmesser haben als die grundlegende Kreisform, ist es bei Moller genau umgekehrt: die auch hier nach exzentrischen Kreisen angelegten Kurven der Rangbrüstungen sind im Durchmesser wesentlich kleiner, liegen am Proszenium fast ganz übereinander und treten nach hinten stufenweise zurück. Die Brüstung des ersten Ranges entspricht damit genau derjenigen Kurve, die Langhans für die Brüstung des Balkons vorgesehen hat, der in den Zuschauerraum vorragt und sich an das Proszenium in einer Biegung anschliesst. Vgl. Langhans 1810, Fig. 42, Linie b. Die Form des Plafonds und des obersten Ranges entspricht daher dem Dreiviertelkreis.

<sup>248</sup> Vgl. Moller/Heger o. J. (1825), S. 3.

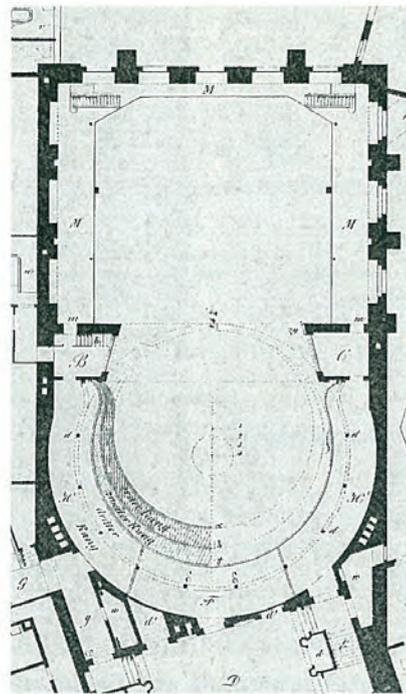
<sup>249</sup> «*Wie nachtheilig das Ausbiegen des Auditoriums für einen Theil der Zuschauer ist, davon kann man sich durch den Plan einen Begriff machen. Die Besucher der Seitenlogen, welche vor körperlichem Unbehagen wohl kaum zu irgend einem Kunstgenusse gelangen können, werden mit uns wünschen, dass man von dieser Form für Auditorien abgebe ...*» Wolff 1827, S. 332 (*Architektur*).

<sup>250</sup> «*In allen diesen Theatern sind aber ausserdem an den Seiten viele ganz verlorne Plätze und die Logen dem Theater gegenüber sind nicht tiefer als die Seitenlogen, während in dem Darmstädter Theater jener Fehler vermieden ist, indem das Proszenium abgeschrägt, und die Seitenlogen weniger tief gehalten sind; der hierdurch entbehrte Platz ist aber durch die grössere Tiefe der mittleren Logen, wo man am besten siehet, wieder gewonnen.*» Moller 1827, S. 402.

<sup>251</sup> Vgl. die Beschreibung der geometrischen Konstruktion des Zuschauerraumes bei Ottmer 1830, S. 14–16, Taf. I–IV; ausführlich behandelt auch bei Theobald 1976, S. 165ff. Die Mittelpunkte der exzentrischen Kreise, welche die Lage der Logenbrüstungen bestimmen, sind gleichmässig verschoben, so dass sich alle Kreise an einem Punkt knapp vor der hintern Linie des Proszeniums überschneiden. Anders als bei Moller sind die Seitenwände des Proszeniums weniger stark abgeschrägt, sie liegen genau in der Flucht der Kulissenlinie, die in den Zuschauerraum verlängert auf die Rangbrüstungen trifft. Vgl. Theobald 1976, S. 173.

<sup>252</sup> Während im Königstädtischen Theater auf 3 Rängen 1573 Personen untergebracht wurden (vgl. Theobald 1976, S. 177), gab es im Darmstädter Hoftheater auf 4 Rängen 1800–2000 Plätze.

<sup>253</sup> Vgl. Ottmer 1830, Taf. X.



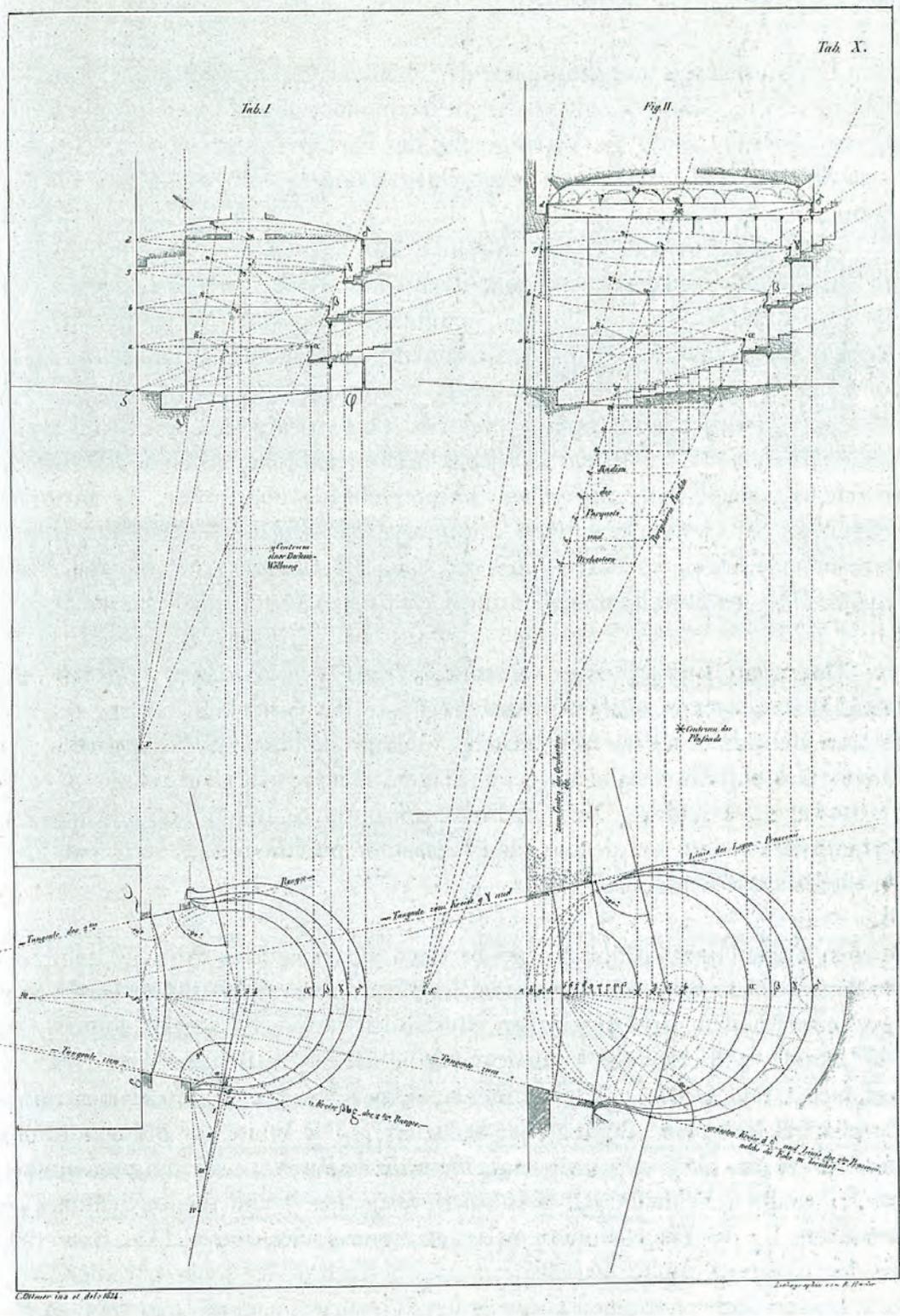
33 Carl Theodor Ottmer, Berlin, Königstädtisches Theater, Grundriss der vierten Etage, aus: Ottmer 1830, Taf. IV (Ausschnitt)

Der Schnitt verdeutlicht, dass durch das gleichmässige Zurückstufen der Ränge in einer Linie auch deren Höhe bestimmt wird; der Zuschauerraum erhält – abstrakt als stereometrischer Körper beschrieben – die Form eines auf die Spitze gestellten schiefen Kegels. Im Fall des alternativ dazu entwickelten Konstruktionsmodells für ein Opernhaus von noch grösseren Dimensionen modifizierte Ottmer das gleiche Verfahren hinsichtlich der Anlage des Zuschauerraumes, fügte einen weiteren Rang hinzu und neigte die Achse des schiefen Kegels stärker, so dass die Ränge noch weiter zurücktraten.<sup>254</sup> Von allen deutschen Theaterbautheorien entsprach Ottmers Entwurfskonzeption am ehesten dem Ideal einer rationalistischen Architekturtheorie: sämtliche Abmessungen des Auditoriums waren durch mathematische Verhältnisse festgelegt.

Obwohl Ottmer, wie aus seinen Erläuterungen im Text hervorgeht, davon überzeugt war, die ideale Theaterform gefunden zu haben,<sup>255</sup> wurde seine relativ komplizierte und anspruchsvolle Konstruktionsmethode nicht von anderen Architekten übernommen – häufiger waren Zuschauerräume mit einfacheren Theaterformen. Moller selbst entwickelte den Grundriss seines Theaterbaus in Mainz aus dem Kreis, legte die «*amphitheatralisch*» zurücktretenden Ränge jedoch nach konzentrischen Kreislinien an.

<sup>254</sup> Vgl. Ottmer 1830, S. 19/20, Tafel X.

<sup>255</sup> Vgl. Theobald 1976, S. 166.



34 Carl Theodor Ottmer, Entwürfe für ein Schauspiel- und ein Opernhaus, Konstruktionsschemata der Auditorien auf der Grundlage exzentrischer Kreise, aus: Ottmer 1830, Taf. X

## Das *Totaltheater*-Projekt von Walter Gropius und Erwin Piscator

Die zwanziger Jahre bieten ein geradezu unerschöpfliches Reservoir ebenso phantasievoller wie phantastischer Überlegungen zur Neudefinition von Bühnenkunst. Getragen von einer Welle euphorischen Erneuerungswillens, waren es nicht nur Dramatiker, sondern gerade auch bildende Künstler, Ingenieure, Architekten und Bühnenbildner, die sich an der Suche nach einer veränderten Gestaltung des Theaters beteiligten. Theater galt ihnen als das Gemeinschaft stiftende Gesamtkunstwerk schlechthin, das im Idealfalle seine Elemente zu einer organischen Einheit verschmelzen konnte. Ohnedies fließend waren die seitherigen Grenzen geworden, mit denen sich Kunst von Technik, Theater von Maschinerie, aber auch Malerei von Architektur abgetrennt hatten.

Analog der Entwicklung, Malerei in Raumplastik und letztinstanzlich in Architektur fortzuschreiben, tendierten die Experimente zu einer Neugewichtung der Bühnenkunst von der Fläche zum Raum. Und ähnlich der funktionalistischen Bereinigung des Bauleibs von jeglichem entbehrlichen Tand, zielte der Großteil der Versuche darauf ab, die Sprachlastigkeit der Bühne abzubauen und an ihrer Stelle zeitgemäßere Wirkungsmöglichkeiten zu installieren.

Trotz unterschiedlicher Wege und Methoden, derer sich die experimentellen Ansätze bedienten, blieben sie doch allesamt zunächst auf das verwiesen, was ihnen durch die räumlichen Bedingungen des Theaters vorgegeben war. Waren es zunächst „szenografische Implantate“, so gelangte doch bald die Forderung nach einer von Grund auf erneuerten Theaterarchitektur zum Vorschein.

Der Werdegang Piscators beschreibt in diesem Umfeld insofern keinen Einzelfall. Die Zwangsläufigkeit, mit der seine Bühnenpraxis nach einer neuen Stätte verlangte, steht in Zusammenhang mit einer Unzahl von Entwürfen, die stets den idealen Bühnenbau zum Ziel hatten. Die Bemühungen waren international, endeten indessen abrupt mit dem Ausbruch der Weltwirtschaftskrise und dem heraufziehenden Faschismus im westeuropäischen Raum. Die Sowjetunion, in vielerlei Hinsicht Vorreiter für eine nicht nur politisch revolutionierte Bühnenkunst, brachte mit der Stalinisierung und den sich anschließenden Säuberungen eine fruchtbare Experimentierphase zum Stehen.

In Deutschland gingen wertvolle Impulse namentlich vom *Bauhaus* aus, wo von 1921 bis 1929 eine reguläre Bühnenabteilung bestand. Eingedenk

der Gropiusschen Programmatik, *daß die Werkstattarbeit auf allen Gebieten bildnerischen Schaffens auch die systematische Auseinandersetzung mit dem Theater und seinen Voraussetzungen einschließen*<sup>238)</sup> müsse, thematisierte man dort die Raumbezogenheit des Menschen auf der Bühne sowie die Möglichkeit, Bühnenabläufe als einen technischen Mechanismus zu definieren. Die Erprobung einer künstlerisch-technischen Synthese fand ihre Zuspitzung schließlich in jenem Modell gebliebenen Entwurf Walter Gropius', das es seinem „Dirigenten“ Erwin Piscator erlaubt hätte, keine Kompromisse mehr einzugehen. Denn *das Theater ist eine Schreibmaschine, auf der ich schreiben kann. [ . . . ] Ich müßte durch Druckknöpfe erreichen können, daß ich das Theater jeweils in das Instrument einstelle, das ich brauche [ . . . ]. Jedenfalls muß das Theater in jedem Augenblick so verfügbar sein, daß ich jeden Spielvorgang genau wiedergeben kann.*<sup>239)</sup>

## TOTALTHEATER – EIN RESULTAT VON ARCHITEKTUR UND REGIE

Das *Totaltheater* hat seine Praxistauglichkeit nie erweisen können, genauso wie so viele Utopie gebliebenen Entwürfe, die *gegen die Statik des Theatergebäudes im Namen der organischen Dynamik*<sup>240)</sup> ankämpften. Der Analyse wird so notwendigerweise etwas Spekulatives anhaften. Dennoch lassen sich aus dem von Piscator und Gropius beanspruchten Leistungsvermögen des *Totaltheaters* Schlußfolgerungen ziehen, die beide selbst noch nicht absahen, absehen konnten. Es soll deshalb der Versuch unternommen werden, die Impulse aufzuzeigen, die, in Anknüpfung an den architektonischen *Funktionalismus*, als bauliche Synthese von Kunst und Technik in den *Totaltheater*-Entwurf eingegangen sind. Inwieweit bringt das *Totaltheater* die Maxime von der Einheit von Kunst und Technik zur Anschauung? Veranschaulicht nicht sein Modell schon in seinem Erscheinungsbild, seiner Form und den zu verwendenden Baumaterialien grundlegende Merkmale funktionalistischer Architektur, die sich bis in das (Innen-)Raumkonzept fortpflanzen? Die Überprüfung des *Totaltheater*-Projektes muß aber auch bestrebt sein, die Frage zu beantworten, in welchem Maße ein Theater, das in allererster Linie als Apparat vielfältiger technischer Einrichtungen, in nuce als „Maschine“ definiert ist, überhaupt noch Kunst, im eigentlichen Sinne Schauspielkunst, gewährleisten kann? Weiterhin, kann ihm die Synthese von Kunst und Technik gelingen?

Theaterarchitektur als Schale für künstlerische Spielhandlungen wirft außerdem das Problem auf, wie ein neues Gebäude mit den in ihm agieren-

den und aufnehmenden Menschen verfährt, ob es als Produkt funktionalistischer Architektur deren Anspruch geltend machen kann, den Bedürfnissen der Menschen räumlich Rechnung zu tragen.

Die Anfänge, das Theater als eine technisch-maschinelle Apparatur zu begreifen, in der alles auf Bewegung abgestellt ist, reichen bis zum italienischen Futurismus zurück. Seit 1915 trat dieser mit Manifesten hervor, die Vorstellungen von einer zeitgemäßen Theaterkunst beinhalteten. Auf der Bühne sollte die Herrschaft der Maschine etabliert werden; alles, was als statisch, festgefahren, mithin traditionell-überkommen galt, sollte in Dynamik, Simultaneität und Destruktion überführt werden, empfanden die italienischen Futuristen doch die Maschine als Zeichen einer technischen Welt, in der alles auf Vergänglichkeit hingravitiert, nichts Bestand hat. Auf der anderen Seite propagierten sie das Varieté, weil es als Kunstform auf die sich schnell ändernde Wirklichkeit reagieren könne und, nicht an eine dramatische Fabel gebunden, ohne historischen Ballast auskomme. Es galt, ein Gegengewicht zu schaffen zu einem als psychologisierend empfundenen Theater, das sich in langen Auseinandersetzungen zwischen Personen ergeht. Statt dessen sollte das Moment der Überraschung den Zuschauer immer wieder aufs neue faszinieren, sollten Akrobatik, Gymnastik, Tricks, unkonventionelle Unterhaltungen unter den Menschen im Theater initiiert werden, die sich bewußt jeglicher sprachlich-logischer Regeln enthalten sollten; Humor, exzentrische Darbietungen, Bewegung von mechanischen Teilen und vieles mehr konstituierten eine kinetische Theaterkunst, die alles dem improvisatorischen Zufall überließ und so immer wieder neu und anders entstehen sollte.

Die Werkstätten des Moskauer Regisseurs Nikolai M. Foregger, die zwischen 1922 und 1923 arbeiteten, standen in eben jener Tradition des futuristischen Variététheaters. Ihre Inszenierungen waren ein Konglomerat aus herkömmlichen artistischen Darstellungsformen der Akrobatik, Clownerie, des Tanzes und visueller Attraktionen, verbunden mit Komponenten, die das Maschinenmäßige betonten (Tänze, Bewegungsspiele abstrakter Körper) und von einem „brutuistischen“ Orchester begleitet wurden, das nur Lärm produzierte.

Einen Schritt weiter ging El Lissitzky in Richtung auf eine abstrakte Schauspielkunst. Theater wurde nur noch als Synthese aus abstrakten Spielkörpern und einer komplizierten Maschinerie gesehen, die alle diese Körper in Bewegung setzte, als er zusammen mit dem suprematistischen Maler Kasimir Malewitsch 1919 *Sieg über die Sonne*, eine russische futuristische Oper von Alexej Krutschonjch, inszenierte. Die Absicht dieser Oper war es, die Dominanz der Technik über die natürliche Energiequelle Son-

ne zu gestalten. Der Mensch erschien als Adjunkt der Technik, die er zwar bediente, der er sich aber unterordnete.

Einflüsse eines so als elektro-mechanische Schau verstandenen Theaters lassen sich auch in Experimenten nachweisen, die innerhalb des *Bauhauses* konzipiert und realisiert wurden. Oskar Schlemmers *Triadisches Ballett*, schon 1912 entworfen und 1923 anlässlich der 1. *Bauhausausstellung* öffentlich aufgeführt, darf in jeder Hinsicht als Vorbild gelten, an dem sich andere Experimente orientierten, die ebenfalls in der Bühnenwerkstatt des *Bauhauses* entwickelt wurden. Ging es Schlemmer darum, die Beziehung des Darstellers zum dreidimensionalen Raum in der Gestaltung der Figur wiederkehren zu lassen, so entwickelte er dafür vier verschiedene Kostüme: Er spricht von *wandelnden Architekturen*, wenn die Gesetze des kubischen Raumes, seine Formen auf den menschlichen Körper übertragen werden.

× Die *Gliederpuppe*, bei der die Körperpartien (über-)betont und nach Typen geformt werden, zeigt, daß die Funktionsgesetze des menschlichen Körpers in Beziehung zu dem ihn umgebenden Raum wirken. Das Wirken der Bewegungsgesetze des menschlichen Körpers im Raum – ein bestimmter Raum schreibt dem in ihm sich bewegenden Menschen entsprechende Bewegungslinien vor – sah Schlemmer wie eine Bewegung von abstrakten Körpern: Spirale, Scheibe-Rotation. So definierte er den *technischen Organismus*. Eine *Entmaterialisierung* des Kostüms sei hergestellt, wenn die Glieder des menschlichen Körpers symbolisch ins *Metaphysische* übersteigert würden, zum Beispiel durch die Verwendung von Glas.

Die verwandten Kostüme sollten den gesamten menschlichen Körper wie ein raumplastisches Gebäude umhüllen. Schlemmers Absicht beim *Triadischen Ballett*, dem andere durchaus konträre Tänze folgten, war es, die Polaritäten der zweidimensional-planimetrischen Tanzfläche mit der Steriometrie des Raumes durch dreidimensional geformte raumplastisch kostümierte menschliche Bewegungskörper auszugleichen: Raum in Raum sollte entstehen, der *Mensch als raumbehextes Wesen*.

Kurt Schmidts *Mechanisches Ballett* (1924) trug die Handschrift Oskar Schlemmers, wenngleich es ihm nicht darum ging, die Beziehung des Menschen zum Raum zu thematisieren. Sein Interesse galt den zweidimensional-flächigen Gebilden, die er einer Maschinen-Choreographie folgend mechanisch in Bewegung versetzte. Menschen traten hier überhaupt nicht mehr auf. Statt dessen sollten die bewegten Flächen die ruckartigen Bewegungen von Maschinen nachzeichnen. Schmidt selbst sagte zu seiner Arbeit: *Hat die Maschine den Menschen zum Herrn über den Stoff gemacht, so*

wurde auch im Mechanischen Ballett das Prinzipielle des Maschinenwesens dargestellt und in das Formtänzerische übersetzt. Die maschinellen Kräfte wirken in Bewegungsarbeit und in Widerstandsarbeit; im Mechanischen Ballett wurde [. . .] ein einheitlicher, gleichmäßiger Rhythmus ohne Veränderung der Geschwindigkeit gewählt, um die Monotonie des Maschinenmäßigen zu unterstreichen.<sup>241)</sup>

Wenngleich Kurt Schmidts *Mechanisches Ballett* in seiner Betonung des Planimetrischen aus dem Kontext der Raumbetonung herausfällt, war allen anderen Bühnenexperimenten am *Bauhaus* gemein, das Theaterspiel räumlich zu organisieren. Aus diesem Grunde erwogen einige Lehrende und Studierende am *Bauhaus*, die sich durchaus nicht ursächlich mit Fragen des Theaters befaßten, neue Bühnenformen zu schaffen, die im Gegensatz zu der seit der Renaissance allgemein üblichen Guckkastenbühne sich eben jener räumlichen Auffassung verpflichten wollten.

Zur gleichen Zeit, als der österreichische Architekt, Bühnenbildner und Regisseur Friedrich Kiesler, der als eigentlicher Schöpfer des Begriffes *Raumbühne* gilt, in Wien mit der großangelegten *Internationalen Ausstellung Neuer Theatertechnik* (1924) von sich reden machte, dabei zahlreiche Bühnenformen, unter anderem sein *Railway-Theater*<sup>242)</sup> vorstellte, entwickelte Farkas Molnár am *Bauhaus* ein neues Bühnenhaus, das er *U-Theater* nannte. Tatsächlich sollten sich hier die Zuschauerreihen in U-Form um eine weit in den Zuschauerbereich hineinragende Szenenplattform formieren, die einer überdimensionierten Vorbühne gleichkam. Die technische Ausrüstung sollte dabei die Variabilität der Bühne ermöglichen, deren hinter dem vorbühnenartigen Szenenpodium liegende Rahmen-beziehungsweise Tiefenbühne in einen Zuschauerraum hätte verwandelt werden können, um so eine Rundarena zu schaffen.

Genausowenig wie Molnárs *U-Theater* wurde Andreas Weiningers *Kugeltheater* (1924) jemals gebaut. Weininger meinte, in der Form einer Kugel den Schlüssel dazu gefunden zu haben, wie das Raumtheater der Zukunft aussehen werde. Das Projekt sah vor, die Zuschauer in Balkonen unterzubringen, die an der Innenseite der unteren Kugelhälfte nach oben hin ansteigend angebracht werden sollten. Hier gab es weder einen zentralen Bühnenausschnitt wie im herkömmlichen Guckkastentheater, noch eine zentrale Spielebene. Statt dessen sollte das Spiel sich auf eine Konstruktion aus Träger-Gestängen, verschlungenen Laufstegen und Spiraltreppen verteilen, die frei von oben herab in den Zuschauerbereich hineinhängen sollte. Die räumliche Trennung von Bühnen- und Zuschauerbereich wurde hier allerdings zum unüberwindlichen Hindernis.

Vielen dieser Versuche, denen in jener Zeit bis zum Machtantritt des Faschismus international noch eine ganze Reihe anderer folgten, lag das

Bestreben nach Annäherung von Bühne und Zuschauerraum zugrunde, indem man nunmehr den Darstellungsbereich und Rezeptionsbereich insgesamt de facto als „Raum“ interpretierte. So unterschiedlich man die starre Trennung von Bühne als Bereich der Aktivität und Zuschauerraum als Bereich der Passivität auch aufzuheben gedachte, ob mit einem imposanten technischen Apparat oder durch die Rückbesinnung auf das griechische Arenatheater der Antike, so unterschiedslos war doch das Ansinnen, Starrheit überhaupt zu beseitigen. Es ging um die Dynamisierung von Raum gemäß den technischen Möglichkeiten der Zeit durch visuelle Medien, oder indem man ihn selbst in Bewegung versetzen wollte.

Unübersehbar wird bei der Mehrzahl der Entwürfe, daß sie von einem offenkundigen Enthusiasmus für das, was die „Zeit“ an Technik bot, getragen waren. Manche verraten in ihrer Phantastik eine rein technokratische Denkhaltung, die dem Menschen zwar noch seinen Platz im Theater beließ, ihn aber umso mehr auf die von der technischen Ausstattung diktierten Funktionsabläufe festlegen wollte. Daß man das Innere des Theaters nicht länger als Immobilie aus statischen Teilen begreifen mochte, verdankte sich nicht zuletzt der Vorstellung, auch die Bühne müsse sich jenes Ausdrucksinstrumentarium aneignen, das das durch Technik qualifizierte Zeitalter für sie bereithalte.

Nur der moderne Architekt, der immer mehr Ingenieurugenden sich zu eigen macht, wenn nicht allmählich überhaupt vom Ingenieur und Konstrukteur abgelöst wird<sup>243)</sup>, schien die Voraussetzung für den neuen Bühnenbau mitzubringen. Der neueste Stand wissenschaftlicher Forschung in den Disziplinen der Mechanik, Akustik und Optik sollte bei der Gestaltung des neuen Theaterbaus berücksichtigt werden. Auch das äußere Erscheinungsbild der neuen Theatergebäude, so forderten es ihre Urheber, sollte in nichts mehr an die alten, überkommenen Prunkpaläste erinnern, die architektonisch und technisch obsolet geworden seien. Statt dessen wurde die Prognose gewagt: *Das Theater aus Eisen, Beton, Glas wird kommen als Produkt der Technik, des Ingenieurs und der Architektur.*<sup>244)</sup>

Im allgemeinen befand man, daß ein schlichter, sachlicher und funktionsgerechter Bau, der den architektonischen Maßstäben des *Funktionalismus* gehorchte, der adäquate Ausdruck für das Theater als ein technisches Präzisionswerk sei. Ein solches Theater würde, wie der *Bauhaus*-Lehrer Oskar Schlemmer prophezeite, ein jegliche Erwartungen übersteigendes Wunderwerk sein, das seinen Zweck darin fände, den Zuschauer nicht nur räumlich dem szenischen Geschehen anzunähern, sondern ihn oben drein, gewissermaßen in Beseitigung der Trennung von Produktion und reserviert-passiver Rezeption, in den Vorgängen auf der Bühne aufgehen

zu lassen. *In Bezug auf das Technisch-Maschinelle werden die mechanischen Bewegungsmöglichkeiten über die Drehbühne hinaus weiter geführt werden: große Trottoir-Roulants, Krane, Schienensysteme, und es wird vor allem der alte Proszeniumsrahmen und die Rampe gesprengt werden, um Zuschauerraum und Bühne zu einer wechselwirkenden Einheit zu verschmelzen.*<sup>245)</sup>

Traugott Müller, Bühnenbildner an der 1. und 2. Piscator-Bühne in den Jahren 1927 bis 1929, dessen dort geschaffene raumplastische Bühnenarchitekturen im Grunde schon einer anderen Bühnenform als dem Guckkasten angehörten, machte sich zu jener Zeit ebenso Gedanken über ein neuartiges Bühnenhaus. Zuvorderst müsse sich eine solche Vorstellung von jeglicher Bindung und Kompromißbereitschaft an die durch die herkömmliche Guckkastenbühne geschaffene Axialität von Bühnen- und Betrachtungsbereich lösen. Erst ein vielfältig wandelbares technisches Instrument, das nicht mehr ausschließlich monofunktional traditionellem naturalistischen Theater vorbehalten bleibe, sei der Garant für ein dringend notwendiges neues Theatererlebnis, das den Erfordernissen der Gegenwart entgegenkomme. Tragfähig werde ein solcher Apparat indessen nur dann, meinte Müller, wenn in ihm *der Schauspieler sich wieder zu seiner Aufgabe, der erste Mittler des Theatererlebens zu sein, durchsetzen wird.*<sup>246)</sup> 1928 legte der Bühnenbildner einen eigenen Plan für einen neuen Theaterbau vor, der *ingeniously put all the offices beneath the audience in order to gain space for scene changes backstage. The roof was to be a single shell from behind the stage to the far side of the auditorium: one vast cyclorama covering the whole theatre.*<sup>247)</sup>

Daß zuweilen das subjektive Moment, sei es nun der Schauspieler oder der Zuschauer, bei der Projektierung neuer Theaterarchitekturen gänzlich vernachlässigt wurde, veranschaulicht der Textbeitrag des Grafikers und Malers Johannes Molzahn aus dem Jahre 1926. Zwar untermauerte er die damals allgemein kursierende Ansicht, daß die traditionelle Guckkastenbühne der aktiven Anteilnahme des Zuschauers am szenischen Geschehen widerstreite. Die Überhandnahme technischer Ausrüstung jedoch läßt Zweifel daran aufkommen, inwieweit die von ihm projektierte maschinelle Bühnentechnik sprachlicher Kommunikation überhaupt noch Raum und Betätigungsfeld lassen konnte. Es erscheint angebracht zu fragen, ob eine solche Bühne dem Betrachter mehr als eine ästhetische Nulldiät hätte verabreichen können, ob der Apparat dem Menschen durchschaubar geblieben wäre oder ihn der Objektseite zugeschlagen hätte. Molzahn sprach immerhin offen aus, wozu ihm die technische Bestückung seines nicht mehr als anachronistisch empfundenen Theaters von Nutzen schien: *Die drehbare Anordnung der Ränge würde, sinnvoll benutzt, die Erschließung eines neuen Illusionsmittels bedeuten, z. B. würden die verschiedenen*

*Tempi der Drehbewegung vorzüglich geeignet sein, irgendwelche astronomisch-planetarische oder kultische Vorgänge (die einen großen Platz auf der kommenden Bühne erhalten werden) zu unterstützen, auch die Illusion der Erdbewegung würde auf diese Art möglich werden.<sup>248)</sup>*

Der Begriff des „Räumlichen“ erhellt eine grundlegende Beziehung zwischen Architektur und Theater. Lässt sich die räumliche Dimension von Architektur nur durch Bewegung in ihr erfahren, so strebten die theatralen Neuerungsversuche der zwanziger Jahre im allgemeinen nach dieser Erfahrung eines mit Leben gefüllten, mobil und dynamisch angelegten Theaterraumes. Diese Einbeziehung, die der Architektur erst Realität gibt, prägte viele der Theaterexperimente jener Zeit, denen ebenso daran gelegen war, die räumliche Assimilation des Subjektes in den es umgebenden Raum herbeizuführen. Diese Tendenz hatte, wie Werner Harting meint, bereits mit dem Niedergang der feudal-höfischen Gesellschaft eingesetzt und den analog dazu verlaufenden Reformexperimenten, die sich stetig vom Guckkastentheater entfernten, weil es eben keine räumliche, sondern ausschließlich *flächige* Erfahrung zulasse. Sie seien dazu übergegangen, den Bühnenraum als nicht nur auf eine Frontal-Perspektive beschränkten, sondern multi-perspektivischen Raum gestalten zu können.

Entscheidend vorangetrieben wurde diese Tendenz durch die Inszenierungen reformwilliger Regisseure mit politischen Intentionen, wie sie unter anderen Erwin Piscator in Deutschland und Vsevolod Meyerhold sowie Alexander Tairov in der jungen Sowjetunion verkörpern. Namentlich Meyerhold und Tairov wiesen auf verschiedenartigste Weise über die Barriere, die der Guckkasten wie eine imaginäre vierte Wand vor dem Betrachter errichtet, hinaus. Dabei waren sie bestrebt, in ihren Inszenierungen Bühnenformen zu erproben, die Gebäudetypen antizipierten, in denen es nicht mehr der Separierung des Theaters in zwei voneinander abgesonderte „Kästen“ bedurfte. Die Bühnenaufbauten waren hier ein relevantes *Mittel, das Theater zu demokratisieren<sup>250)</sup>*, darüberhinaus die *Wechselbeziehung zwischen dem Theaterinterieur und dem Leben auf den Straßen und Plätzen der Stadt<sup>251)</sup>* zu organisieren.

Zustatten kam den sowjetischen Bühnenneuerern, daß viele Künstler, unter ihnen auch Architekten – nicht zuletzt wegen der ökonomisch bedingten rezessiven Auftragslage in den angestammten Betätigungsfeldern architektonischer Entwurfs- und Planungsarbeit – anfangen, konzeptionell auf andere, scheinbar periphere Bereiche auszuweichen und sich dabei für Aspekte des Theaters zu interessieren. Berücksichtigt man die Umstände, die zur Kooperation von Theater und Architektur führten, so dürften die Bekenntnisse der benannten Regisseure kaum weniger relevant gewe-

sen sein: Die Bejahung der Exaktheit und Präzision der Maschine ermögliche es, im Bereich der Bühnenkunst gesellschaftliche und technische Konzepte allein oder in Verbindung zu realisieren. Dies kann unzweifelhaft als ein Motiv gelten, wieso sich auch Architekten vermehrt dem Theater zuwandten, und in dieser Hinsicht signalisierte auch das *Totaltheater*-Projekt von Walter Gropius – das zwar innerhalb des *Bauhauses* entstand, aber eine Privatarbeit war – die Suche nach einer Synthese von veränderten architektonischen und spieltechnischen Vorstellungen. *Daß sich unter den mit Theaterproblemen beschäftigten Außenseitern zahlreiche Architekten befunden haben, liegt bei der Neudefinition der Bühne als Raum ebenso nahe wie die Aufgabe, das Theater als Bauwerk einer Neubestimmung nach den Maßstäben des wirtschaftlich-technischen Zeitalters zu unterziehen.*<sup>252)</sup>



**Viktor Šklovskij, *Kunst als Verfahren*, in: Jurij Striedter [Hrsg.]: *Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*, München 1971.**

[...]

Das Gesetz von der Ökonomie der schöpferischen Kräfte gehört ebenfalls zur Gruppe der allseits anerkannten Gesetze. Spencer schreibt: „Als Grundlage aller Regeln, die Auswahl und Verwendung von Worten bestimmen, finden wir die gleiche Hauptforderung: Erhaltung der Aufmerksamkeit . . . Den Verstand auf dem leichtesten Weg zum gewünschten Begriff zu führen ist in vielen Fällen das einzige und in allen Fällen das Hauptziel . . .“ (Philosophie des Stils). „Wenn die Seele über unerschöpfliche Kräfte verfügte, wäre es für sie natürlich gleichgültig, wieviel aus dieser unerschöpflichen Quelle verschwendet wird; wichtig wäre dann wohl nur noch die notwendigerweise aufgewendete Zeit. Aber da ihre Kräfte begrenzt sind, muß man erwarten, daß die Seele die Apperzeptionsprozesse möglichst zweckmäßig auszuführen bestrebt ist, d. h. mit dem relativ geringsten Verlust an Kräften, oder, was dasselbe ist, mit dem relativ größten Effekt“ (R. Avenarius). Mit dem einfachen Hinweis auf das allgemeine Gesetz von der Ökonomie der psychischen Kräfte schiebt Petražickij die seinem Gedankengang im Wege stehende Theorie von James über die physische Grundlage des Affekts beiseite. Das Prinzip

\* D. Ovsjaniko-Kulikovskij. *Jazyk i iskusstvo*. Odessa 1896.

der Ökonomie der schöpferischen Kräfte, das so verführerisch ist, besonders bei der Betrachtung des Rhythmus, hat auch Aleksandr Veselovskij akzeptiert und Spencers Gedanken ausgeführt: „Der Wert eines Stils besteht namentlich darin, eine möglichst große Anzahl von Gedanken in eine möglichst kleine Anzahl von Worten zu fassen.“ Andrej Belyj, der auf seinen gelungensten Seiten so viel Beispiele für einen erschwerten, gewissermaßen stolpernden Rhythmus gegeben hat, hält es, obwohl er (am Spezialfall an Beispielen aus Baratynskij) die Erschwerung dichterischer Epitheta nachgewiesen hat, auch für notwendig, in seinem Buch vom Gesetz der Ökonomie zu sprechen. Dieses Buch stellt einen heldenmütigen Versuch dar, aufgrund von ungeprüften Fakten aus veralteten Büchern, von großer Kenntnis der Verfahren dichterischen Schaffens, sowie auf der Grundlage des Physiklehrbuchs für Gymnasien von Kraevič eine Kunsttheorie aufzustellen.

Der Gedanke von der Ökonomie der Kräfte als Gesetz und Ziel des Schaffens ist möglicherweise richtig in einem Sonderfall der Sprache, nämlich bei der Anwendung auf die „praktische“ Sprache. Weil man sich über den Unterschied zwischen den Gesetzen der praktischen und den Gesetzen der dichterischen Sprache nicht klar war, hat man diesen Gedanken auch auf letztere ausgedehnt. Der Hinweis darauf, daß es in der japanischen dichterischen Sprache Laute gibt, die in der japanischen praktischen Sprache nicht vorkommen, war fast der erste faktische Hinweis auf die Inkongruenz dieser beiden Sprachen. Der Artikel von L. P. Jakubinskij über die Tatsache, daß in der dichterischen Sprache das Gesetz von der Dissimilation der Liquiden nicht gilt, und in ihr eine schwer aussprechbare Abfolge ähnlicher Laute zulässig ist, ist einer der ersten wissenschaftlich-kritisch abgesicherten<sup>1</sup>, faktischen Hinweise auf den Gegensatz (sagen wir einstweilen, nur in diesem Fall) zwischen Gesetzen der dichterischen und Gesetzen der praktischen Sprache<sup>2</sup>.

Deshalb darf man bei der dichterischen Sprache von Gesetzen der Verschwendung und der Ökonomie nicht aufgrund einer Analogie zur prosaischen Sprache, sondern nur aufgrund ihrer eigenen Gesetze sprechen.

Wenn wir uns über die allgemeinen Gesetze der Wahrnehmung klar werden, dann sehen wir, daß Handlungen, wenn man sich an sie gewöhnt hat, automatisch werden. So geraten z. B. alle unsere Angewohnheiten in den Bereich des Unbewußt-Automatischen; wenn

<sup>1</sup> Sborniki po teorii poëtičeskogo jazyka [Sammlungen zur Theorie der poetischen Sprache], Heft 1, S. 38 [Pg. 1916].

<sup>2</sup> Sborniki po teorii poëtičeskogo jazyka, Heft 2, S. 13—21 [Pg. 1917].

jemand sich an die Empfindung erinnert, die er hatte, als er zum ersten Mal eine Feder in der Hand hielt oder zum ersten Mal in einer fremden Sprache redete, und wenn er diese Empfindung mit der vergleicht, die er beim zehntausendsten Mal hat, dann wird er uns zustimmen. Durch den Prozeß der Automatisierung erklären sich die Gesetze unserer prosaischen Sprache mit ihrem unvollständigen Satz und ihrem halbausgesprochenen Wort. Das ist ein Prozeß, dessen ideale Ausprägung die Algebra darstellt, wo die Dinge durch Symbole ersetzt sind. In der schnellen praktischen Rede werden die Worte nicht vollständig ausgesprochen, im Bewußtsein erscheinen kaum die ersten Laute des Namens. Pogodin („Jazyk, kak tvorčestvo“ [Sprache als Schöpfung], S. 42) bringt als Beispiel einen Jungen, der den Satz: „Les montagnes de la Suisse sont belles“ in Form der Buchstabenreihe: L, m, d, l, S, s, b dachte.

Diese Eigentümlichkeit des Denkens hat nicht nur den Weg der Algebra vorgezeichnet, sondern sogar die Auswahl der Symbole (Buchstaben und namentlich Anfangsbuchstaben). Bei dieser algebraischen Methode des Denkens faßt man die Dinge nach Zahl und Raum, wir sehen sie nicht, sondern erkennen sie an ihren ersten Merkmalen. Der Gegenstand geht gleichsam verpackt an uns vorbei. Nach dem Platz, den er einnimmt, wissen wir, daß er da ist, aber wir sehen nur seine Oberfläche. Unter dem Einfluß einer solchen Wahrnehmung trocknet der Gegenstand aus, zuerst als Wahrnehmung, dann aber wirkt sich das auch auf die Hervorbringung des Gegenstandes aus; durch eben diese Wahrnehmung des prosaischen Wortes erklärt sich der Umstand, daß es nicht zu Ende gehört wird (s. den Artikel von L. P. Jakubinskij), und weiterhin, daß es nicht zu Ende gesprochen wird (von daher kommen alle Versprecher). Mit dem Prozeß der Algebraisierung, der Verautomatisierung einer Sache wird die größte Ökonomie der Wahrnehmungskräfte erreicht; die Dinge bieten sich entweder nur mit einem ihrer Merkmale dar, zum Beispiel als Nummer, oder sie werden gleichsam nach einer Formel ausgeführt, ohne überhaupt im Bewußtsein zu erscheinen.

„Ich war dabei, in meinem Zimmer aufzuräumen, und als ich bei meinem Rundgang zum Sofa kam, konnte ich mich nicht mehr erinnern, ob ich es saubergemacht hatte oder nicht. Weil diese Bewegungen gewohnt und unbewußt sind, kam ich nicht darauf und fühlte, daß es unmöglich war, sich noch daran zu erinnern. Also, wenn ich es schon saubergemacht hätte und hätte es vergessen, d. h. wenn ich unbewußt gehandelt hätte, dann wäre es ganz genau so, als wäre es nicht gewesen. Wenn jemand es bewußt gesehen hätte, könnte man es feststellen. Wenn aber niemand zugeschaut hätte, oder er hätte es gesehen, aber unbewußt, wenn das ganze komplizierte Leben bei vielen unbewußt verläuft, dann hat es dieses Leben gleichsam nicht gegeben.“ (Eintragung im Tagebuch Lev Tolstoj's vom 29. Februar 1897, Nikol'skoe, in: „Letopis“ [Chronik], Dezember 1915, S. 354).

So kommt das Leben abhanden und verwandelt sich in nichts. Die Automatisierung frißt die Dinge, die Kleidung, die Möbel, die Frau und den Schrecken des Krieges.

„Wenn das ganze komplizierte Leben bei vielen unbewußt verläuft, dann hat es dieses Leben gleichsam nicht gegeben.“

Und gerade, um das Empfinden des Lebens wiederherzustellen, um die Dinge zu fühlen, um den Stein steinern zu machen, existiert das, was man Kunst nennt. Ziel der Kunst ist es, ein Empfinden des Gegenstandes zu vermitteln, als Sehen, und nicht als Wiedererkennen; das Verfahren der Kunst ist das Verfahren der „Verfremdung“ der Dinge und das Verfahren der erschwerten Form, ein Verfahren, das die Schwierigkeit und Länge der Wahrnehmung steigert, denn der Wahrnehmungsprozeß ist in der Kunst Selbstzweck und muß verlängert werden; die Kunst ist ein Mittel, das Machen einer Sache zu erleben; das Gemachte hingegen ist in der Kunst unwichtig.

Das Leben eines dichterischen (künstlerischen) Werks führt vom Sehen zum Wiedererkennen, von der Poesie zur Prosa, vom Konkreten zum Allgemeinen, von Don Quijote, dem Scholasten und armen Edelmann, der halb bewußt die Erniedrigung am Hof des Herzogs erträgt, zum breiten, aber leeren „Don Quijote“ Turgenjovs, von Karl dem Großen zur Bezeichnung „korol“<sup>3</sup>; proportional zum Dahinstehen werden ein Werk und die Kunst breiter, die Fabel ist symbolischer als das Poem, das Sprichwort ist symbolischer als die Fabel. Deswegen ist auch die Theorie Potebnjas weniger widersprüchlich in sich selbst bei der Analyse der Fabel, bei deren Erforschung Potebnja denn auch seinen Ansatz konsequent durchgeführt hat. Zu den künstlerischen „substantiellen“ Werken ist diese Theorie nicht vorgedrungen, und deshalb konnte das Buch auch nicht zu Ende geschrieben werden. Bekanntlich wurden die „Schriften zur Theorie der Literatur“ 1905 herausgegeben, also 13 Jahre nach dem Tode des Autors.

Potebnja selbst hat in diesem Buch auch nur den Abschnitt über die Fabel voll ausgearbeitet<sup>4</sup>.

Dinge, die man mehrere Male wahrnimmt, beginnt man durch Wiedererkennen wahrzunehmen; der Gegenstand befindet sich vor uns, wir wissen davon, aber wir sehen ihn nicht<sup>5</sup>. Deshalb können wir nichts über ihn sagen. — In der Kunst kann der Gegenstand durch verschiedene Mittel aus dem Automatismus der Wahrnehmung herausgelöst werden; hier will ich nur auf eines dieser Mittel verweisen, das fast ständig L. Tolstoj angewendet hat — jener Schriftsteller, der,

<sup>3</sup> russ. König, aus dem Namen des Kaisers Karl abgeleitet.

<sup>4</sup> Iz lekciij po teorii slovesnosti. Basnja, Poslovica, Pogovorka [Aus den Vorlesungen zur Literaturtheorie. Fabel. Sprichwort. Redensart]. Char'kov 1914.

<sup>5</sup> Viktor Šklovskij, Voskresenie slova [Die Auferweckung des Wortes]. Pb. 1914.

wenigstens für Merežkovskij, scheinbar die Dinge so darstellt, wie er selbst sie sieht, bis ins letzte Detail sieht, ohne daß er sie verändert.

Das Verfahren der Verfremdung bei L. Tolstoj besteht darin, daß er einen Gegenstand nicht mit seinem Namen nennt, sondern ihn so beschreibt, als werde er zum ersten Mal gesehen, und einen Vorfall, als ob er sich zum ersten Mal ereigne, wobei er in der Beschreibung des Gegenstandes nicht die gebräuchlichen Bezeichnungen für seine Teile verwendet, sondern sie so benennt, wie die entsprechenden Teile bei anderen Dingen. Ein Beispiel. In dem Artikel „Beschämend“ verfremdet L. N. Tolstoj folgendermaßen den Begriff des Auspeitschens: „Menschen, die Gesetze übertreten haben, entblößen, auf den Boden werfen und mit Gerten auf das Gesäß schlagen“, einige Zeilen später: „die entblößten Hinterbacken peitschen.“ Zu dieser Stelle gibt es eine Anmerkung: „Und warum gerade diese dumme, rohe Art, Schmerz zuzufügen, und nicht eine andere: mit Nadeln in die Schulter oder eine andere Stelle des Körpers stechen, Hände und Füße in den Schraubstock spannen, oder noch etwas in der Art.“ Ich bitte für das harte Beispiel um Entschuldigung, aber es ist typisch für Tolstoj als Mittel, bis ans Gewissen vorzudringen. Die gewohnte Auspeitschung wird verfremdet sowohl durch die Beschreibung als auch durch den Vorschlag, ihre Form zu ändern, ohne von ihrem Wesen abzugehen. Die Methode der Verfremdung hat Tolstoj ständig verwendet: in einem Fall (im „Leinwandmesser“) spricht ein Pferd, und die Dinge werden verfremdet, indem nicht unsere Wahrnehmungsart, sondern die eines Pferdes angewendet wird.

Folgendermaßen hat das Pferd die Einrichtung des Eigentums wahrgenommen (Band III der Ausgabe von 1886, S. 547):

„Was sie über Auspeitschung und Christentum gesagt haben, habe ich gut verstanden, aber mir war damals vollkommen dunkel, was die Worte: *mein*, *sein* Fohlen bedeuten sollten, denen ich entnahm, daß die Menschen eine Verbindung zwischen mir und dem Stallmeister annahmen. Worin diese Verbindung bestand, konnte ich damals beim besten Willen nicht verstehen. Erst viel später, als man mich von den anderen Pferden absonderte, verstand ich, was das bedeutete. Damals aber konnte ich beim besten Willen nicht verstehen, was das bedeutete, daß man mich Eigentum eines Menschen nannte. Die Worte „*mein* Pferd“ bezogen sich auf mich, ein lebendiges Pferd, und erschienen mir so seltsam wie die Worte „*meine* Erde“, „*meine* Luft“, „*mein* Wasser“.

Aber diese Worte hatten auf mich einen ungeheuren Einfluß. Ich dachte unaufhörlich daran, und erst lange nach den allerverschiedensten Beziehungen zu Menschen verstand ich endlich die Bedeutung, die von den Menschen diesen seltsamen Worten zugeschrieben wird. Sie bedeuten folgendes: Die Menschen lassen sich im Leben nicht von Handlungen, sondern von Worten leiten. Sie lieben nicht so sehr die Möglichkeit, etwas zu tun oder nicht zu tun, wie die Möglichkeit, über verschiedene Gegenstände die zwischen ihnen ausgemachten Wörter zu reden. Zum Beispiel die Wörter: *meiner*, *meine*, *meines*, die sie von verschiedenen Dingen sagen, von Wesen und Gegenständen, sogar von Erde, von

Menschen und von Pferden. Für ein und dieselbe Sache vereinbaren sie, daß nur einer sagt: *mein*. Und wer von der größten Anzahl von Dingen nach diesem unter ihnen ausgemachten Spiel sagt: *mein*, der wird von ihnen für den Glücklichsten gehalten; weshalb es so ist, weiß ich nicht, aber es ist so. Ich habe mich lange bemüht, mir das mit irgendeinem unmittelbaren Nutzen, den sie davon haben, zu erklären, aber das erwies sich als ungerecht.

Viele von den Leuten, die mich zum Beispiel ihr Pferd nannten, sind nicht auf mir geritten, dafür ritten mich ganz andere. Gefüttert haben mich auch nicht sie, sondern ganz andere, Gutes getan haben mir wiederum nicht die, die mich ihr Pferd nannten, sondern die Kutscher, Roßärzte und überhaupt außenstehende Menschen. Später, als ich den Kreis meiner Beobachtungen erweitert hatte, kam ich zu der Überzeugung, daß nicht nur in Bezug auf uns Pferde der Begriff *mein* keine andere Grundlage hat, als den niedrigen und animalischen menschlichen Instinkt, den sie Gefühl für Besitz oder Recht auf Besitz nennen. Ein Mensch sagt: „Das Haus gehört mir“ und wohnt niemals darin, sondern kümmert sich nur um den Bau und die Instandhaltung des Hauses. Ein Kaufmann sagt: „*mein* Geschäft“, „*mein* Tuchgeschäft“ zum Beispiel und hat dabei keinen Anzug aus gutem Tuch, das doch in seinem Laden liegt.

Es gibt Leute, die Land ihr eigen nennen, aber dieses Land nie gesehen haben und niemals darauf gegangen sind. Es gibt Menschen, die andere Menschen ihre Menschen nennen, aber diese Menschen nie gesehen haben; und ihre ganze Beziehung zu diesen Menschen besteht darin, daß sie ihnen Böses tun. Es gibt Menschen, die Frauen ihre Frauen nennen, oder Ehefrauen; aber diese Frauen leben mit anderen Männern zusammen. Und die Menschen streben in ihrem Leben nicht danach, das zu tun, was sie für gut halten, sondern danach, möglichst viele Dinge *ihre* Dinge zu nennen.

Ich bin jetzt überzeugt, daß eben darin der wesentliche Unterschied zwischen den Menschen und uns besteht. Und darum — ganz zu schweigen von unseren anderen Vorzügen vor den Menschen — können wir schon allein deshalb ruhig sagen, daß wir auf der Stufenleiter der Lebewesen höher stehen als die Menschen; die Tätigkeit der Menschen, wenigstens derer, mit denen ich Beziehungen hatte, wird von *Wörtern* bestimmt, unsere aber durch *Tun*.“

Am Schluß der Erzählung ist das Pferd schon geschlachtet, aber die Art der Erzählung, ihr Verfahren, hat sich nicht geändert:

„Den durch die Welt gehenden, essenden und trinkenden Körper Serpuchovskijs haben sie erst viel später unter die Erde gebracht. Weder seine Haut noch sein Fleisch, noch seine Knochen taugten zu etwas.

Aber wie schon zwanzig Jahre lang sein durch die Welt gehender toter Körper allen schwer zur Last gefallen war, so war es auch für die Menschen eine überflüssige Erschwernis, diesen Körper in die Erde zu bringen. Schon lange war er niemandem mehr nötig gewesen, allen war er schon lange eine Bürde; und trotzdem hielten es die Toten, die die Toten begraben, für nötig, diesen sofort verfaulenden, aufgedunsenen Körper in eine gute Uniform zu kleiden, ihm gute Stiefel anzuziehen, ihn in einen neuen, guten Sarg zu legen, mit neuen Quasten an den vier Ecken, danach diesen neuen Sarg in einen anderen aus Blei zu legen und ihn nach Moskau zu transportieren, dort alte menschliche Knochen auszugraben, und gerade dorthin diesen faulenden, von Würmern wimmelnden Körper in der neuen Uniform und mit den gewichsten Stiefeln zu verbergen und alles mit Erde zuzuschütten.“



**Berthold Viertel, *Der Dramatiker Bertolt Brecht*, in: *Schriften zum Theater*, München 1970.**

**Der Dramatiker Bertolt Brecht**

I

Auch Leuten, die nie ein Stück von Bertolt Brecht gesehen oder gelesen haben, ist sein Name bekannt und mit dem Schlagwort ›episches Theater‹ verbunden. Ohne irgendwo als ein durchgesetzter Stil zu existieren, hat das ›epische Theater‹ Schule gemacht, auch in Amerika. Sein Begriff ist, schon als Wortverbindung, paradox; er vereinigt zwei diametral entgegengesetzte Gattungen: das Dramatische und das Epische. Jedem Gebildeten schwebt dunkel vor, daß die griechischen Tragiker und Shakespeare den Homerischen Epen und den Holinshedschen Chroniken zwar den Stoff entnahmen, aber nicht die Form. Die dramatische Form kondensierte und kristallisierte das Epische, sie schwitzte es aus. Sie trachtete eine absolute Vergegenwärti-

gung zu erreichen, den Fluß des historischen Berichtes zum Stehen zu bringen, um die Handlung von erzählenden Resten zu reinigen. Das war das europäische Drama, in den Fällen seiner großen Vollendung. Auch heute noch befeißigt sich das gängige Unterhaltungsstück der konzentrierenden Regel von der Einheit des Ortes und der Zeit, wie zwar nicht Shakespeare, wohl aber die Griechen und ihre eleganten Schüler, die großen Franzosen, Corneille und Racine. Es gab mehr als eine Revolution gegen solchen Zwang; die moderne Bühne hat, besonders in Rußland und in Deutschland, aus der Erweiterung der dramatischen Grenzen großen Gewinn gezogen. Trotzdem kann die Frage erhoben werden: dient das Zurückgehen auf das Epische nicht der Auflösung und dem Verfall des Dramas?

Über das ›epische Theater‹ gibt es keine ausgeführte und anerkannte Theorie; aber die bruchstückhaften Erklärungen wirken als eine brauchbare Arbeitshypothese. Blickt man auf das Schaffen Brechts, so gewahrt man eine Vielfachheit der Formen und der Versuche, die in ihm den Zeitgenossen Picassos erkennen lassen. Er benützt alle Elemente früherer Entwicklungen, aber in durchaus neuartigen Verbindungen und für seine besonderen Zwecke. Er verschmäht nicht die Inschriftentafel des Elisabethanischen Theaters, nur schreibt er darauf seine politischen Devisen. Sie und der Erzähler, der den Verlauf der Handlung unterbricht, wenden sich direkt an das Publikum, um zu interpretieren. Personen des Spieles tun das gleiche: sie fallen aus der Rolle, bleiben aber im Charakter, wenn sie sich mit den Zuschauern über ihre Erfahrungen unterhalten. Das soll nicht, wie bei Pirandello, Schein und Sein in spielerischer Weise vertauschen, so daß beides ungewiß wird; im Gegenteil, die Realität soll erhöht werden, allerdings die Realität außerhalb des Theaters. Die Illusion, als wäre man, während man sich der Betrachtung des Spieles hingibt, die Realität wenigstens zeitweise los, wird freilich gestört; und die Identifizierung des Menschen im Publikum mit der Figur auf der Bühne entweder aufgehoben oder in einer Weise aktualisiert, die keine Passivität – dieses zweitgrößte Glück der Erdenkinder – zuläßt.

Es ist jedoch bei Brecht ein persönlicher Unterschied zum üblichen ›politischen Theater‹ festzustellen: eine kaustische Note, die zu Brechts Persönlichkeit gehört: zu seiner persönlichen Art, Politik zu machen, indem er Gedanken entwickelt und sich selbst klarer wird, während er andere belehrt; mehr ein überschauendes Bewußtsein anstrebt als eine dynamische Wirkung. Brechts Propaganda ist hinterhältig und doppelbödig, oft tiefgründig. Sein Tonfall, seine Ironie, sein Argumentieren: das alles ist untrennbar von dem Denker, aber auch von dem Lyriker, dem Musiker Brecht, der nicht nur dort zur Geltung kommt, wo er sich in eingestreuten Songs, in Balladen und stachligen Epigrammen äußert.

Alle seine langerworbenen, in unermüdlichen Versuchen erprobten, vielseitigen Fähigkeiten sind in den Dienst seiner Dialektik gestellt, um sie immer anschaulicher und immer genußreicher zu machen. Er hat, von

Vielem und von Vielen angeregt (Rimbaud, Villon, Kipling, Wedekind, Büchner, von den großen Lehrern des Ostens und seinem Hauptlehrer Karl Marx), Vieles versucht: die Formen der großen Operette, die er souverän behandelt, mit Couplet und Ensemble und den Shakespeareschen Blankvers, den bei ihm die Industriekönige bei der dramatischen Durchführung ihrer Börsenmanöver gebrauchen, was aber nicht etwa nur der reine Hohn ist: es entspricht, wie sich erweist, dem Pathos solcher halsbrecherischen Geschäfte. Dagegen ergibt sich aus der Erörterung ökonomischer Dinge in der vulgärsten Alltagssprache leicht eine Liebesszene, ohne daß ein Übergang nötig wäre.

Je weiter Brecht vorschreitet, um so mehr vertieft und erhöht sich die Weisheit seiner dramatischen Parabeln; das lehrhafte Stück wird reicher und reifer. Spiel und Ernst durchwachsen sich. Um zwei Begriffe des Kunstphilosophen Walter Benjamin anzuwenden: die Schockwirkung, die Brecht oft ausgeübt hat, wird seltener gebraucht, dagegen wächst die dichterische Aura um diese neuartigen dramatischen Gebilde.

## II

Das Technische bei Brecht kann leicht nachgeahmt werden. Doch ist es nicht die Hauptsache, daß er etwa Masken hinstellt, oder daß es bei ihm wieder Monologe, Couplets und Arien gibt, satirische Strophen mitten im Vollzug realistischen Geschehens. Es ist der sehr originelle und eigenwillige Regisseur, der praktische Theatermann in Brecht, der hier Schule macht. Manche seiner szenischen Erfindungen und Behelfe haben sich bereits eingebürgert. Der Ansager ist von der zeitgenössischen Bühne, sogar vom Film übernommen worden, ohne daß das eine wesentliche Änderung in der inneren Haltung – auf die es bei Brecht allein ankommt – mit sich brächte. Wichtiger ist, daß sein Tonfall Einfluß genommen hat. Wie viel seine Mitarbeiter, besonders die Musiker, aus Eigenem beigebracht haben, braucht hier nicht erörtert zu werden. Kein Zweifel, daß Brecht Zeittendenzen aufnimmt, sie verarbeitet und weiterführt. Er wurde als ein Meister der Montage gerühmt; doch kommt es darauf an, was einer zusammensetzt! beim überredenden Ton darauf, wozu er überreden will.

Was sich gegen die dramatischen Anschläge Brechts sträubt, ist eine Tradition, die groß gewesen ist und noch nicht aufgehört hat zu wirken. Wir befinden uns immer noch innerhalb der bürgerlichen Kultur, wenn auch auf dem Höhepunkt ihrer Krise. Die individualistischen Formen sind noch nicht verbraucht, wenn sich auch kollektivistische ankünden und sogar brutal durchbrechen. (Der Weltkrieg, in dem Reaktionäres sich mit Progressivem mischt, ist ein Teil dieser Entwicklung.) Wir sind immer noch imstande, Shakespeare zu erleben, manche Stücke mehr und manche weniger. Bis vor kurzem wurden sie entweder musikalisch zelebriert, als wären sie Opern; oder als psychologische Extravaganzen gegeben. Im Westend Londons und

am Broadway pflegten die mondänen Kritiker der Tagespresse regelmäßig das Stück Shakespeares, das sie eben gesehen hatten, für eines seiner schwächeren Produkte zu erklären, schenswert nur um eines Schauspielers oder einer Schauspielerin willen. Die Weltkrise hat die Situation Shakespeares eher verbessert: in London sowohl als auch am Broadway (in Berlin bereits nach dem ersten Weltkrieg) wurde seine aktuelle Bedeutung entdeckt, er wurde auf die Handlung hin gespielt und verstanden (›Richard II.‹, ›Julius Cäsar‹, ›Macbeth‹: Machtkämpfe, Tyrannen-Terror und Sturz.) Sogar die Griechen gewannen neuen Einfluß, wenn auch durch zeitgenössische Bearbeiter und Neu-Deuter. Vielleicht werden nach dem Krieg plötzlich Strindbergs historische Dramen verstanden werden; es ist ein gutes Zeichen, daß sie so wenig aufgeführt wurden.

## III

Ich spreche vom künstlerischen Theater, das als Einsprengsel im Repertoire des Entertainments sein Dasein fristet, und, wo es neue Formen wagt, nur in kurzen Vorstößen, die rasch verebben, auftritt. Das Glanzstück des europäischen Theaters, die Tragödie, war längst ins Hintertreffen geraten und eine, oft mit raffiniertem Geschick vermiedene, bedenkliche Form geworden. Es ist Brecht, der Shakespeare und die Griechen ernst nimmt, indem er ihnen Opposition macht und den Aristoteles zu widerlegen versucht. Furcht und Mitleid gelten zwar immer noch als die Kennzeichen der Tragödie: aber das bürgerliche Publikum fand Mitleid langweilig und kultivierte die Furcht fast ausschließlich in der nicht ernst genommenen Spezialität der *mystery and horror plays*. (Das Broadwaytheater glänzt oft als Varieté mit der Unterabteilung eines verbürgerlichten ›Grand-Guignol‹.) Die Katharsis der Griechen hatte einen neuen theoretischen Halt gefunden an der Heilkraft des Abreagierens, wie die Psychoanalyse sie anerkennt; dem entspricht immer noch die heutige theatralische Praxis.

Hier setzt die Opposition Brechts ein. Er geht aufs Ganze, wenn er es nicht zulassen will, daß der Zuschauer, sobald die Tragödie aus ist, vom Elend gesättigt und erfrischt zurückbleibt; sondern Brecht besteht darauf, in seinem Publikum die Entschlossenheit zur Änderung der tragischen Verhältnisse hervorzurufen. Furcht und Mitleid werden zwar auch bei Brecht, und oft mit erschütternder Wucht, erregt, das läßt sich bei der Darstellung menschlicher Affären nicht vermeiden. Aber der Lustgewinn wird sofort wieder abgezogen und in Besonnenheit, in exakte Kenntnis der Probleme umgemünzt. Sobald der Zuschauer sich mit dem Schauspieler erhitzt hat, kühlt der Autor beide ab und stellt so die Distanz wieder her, die der geklärten Ideologie dient. Die ›Verfremdung‹, die Brecht anstrebt – das Theater bleibe Spiel oder Experiment –, ergänzt er durch eine Konkretheit, die jede Flucht vor der auf der Bühne exemplifizierten Realität unmöglich macht. Das Didaktisch-Apollinische tritt an Stelle des Magisch-Dionysischen.

Brecht ist gewiß kein Amateur, auch nicht ein Esoteriker (als der er am Anfang hier und da sich verkleidete), sondern ein Praktiker der Bühne; er ist Dramatiker aus Berufung und Beruf; aber gerade deshalb gefährlich. Sträubt er sich doch, die marktsichere Ware zu liefern, und stört auch noch die allgemeine Anerkennung bewährter Gebrauchsformen. Wie jeder Initiator ist Brecht ein Zerstörer, der um jeden Preis neue Werte durchsetzen will, und zwar bedrohliche; der es auf die Änderung des sozialen Zustandes abgesehen hat, statt auf seine möglichst reibungslose Ausbeutung. Das Theater als moralische Anstalt, mit sozialrevolutionärer Tendenz. Das sei nichts für den Massengebrauch; glücklicherweise würde es auch nicht ziehen.

So hat man allerdings auch bei Strindberg und Wedekind argumentiert, bei Ibsen und dem jungen Gerhart Hauptmann, bei O'Neill und dem frühen Odets; bis sich herausstellte, daß auch mit der oppositionellen Kunst, sogar mit dem Fanatismus der sozialen Reformer Geschäfte zu machen sind, und zwar auf Grund zweier gesellschaftlicher Effekte: der Sensation und des Skandals. Sensation und Skandal (meistens mit sexuellem Einschlag) sind für das moderne Geschäftstheater viel gesündere Grundlagen als Furcht und Mitleid. Auch Brecht hat sich dieser Wirkungen bedient: Ihnen verdankt er den durchschlagenden Erfolg seiner ›Dreigroschenoper‹, hinter deren glänzendem Entertainment die Enttäuschung einer verlorenen Revolution fühlbar wurde. Der hinreißende Charme dieser Operette beruht auf Galgenhumor; auf einem anarchistischen Zynismus, der sein Rattengift in jeden Song und in jede Szene streut: so ergab sich ein destruktives Amüsement am Vorabend sozialer Destruktion. Die Berliner Gesellschaft vor Hitler, gewitzter noch als die heutige von New York, unterhielt sich glänzend, indem sie über dem Abgrund tanzte, und Brecht-Weill machten die Musik dazu, für einen frech belebten Augenblick. Es war ein Totentanz, wie wir heute wissen. Es fehlte jedoch dieser lumpenproletarischen Unterwelt dieser Operette nicht an sozialem Bewußtsein und an einer praktischen Analyse des gesellschaftlichen Zustands; allerdings auch nicht an erotischer Galanterie und bedenkenloser Lebensfreude trotz allem. Das Lied vom Brot ist eines der treffenden Beispiele der volkstümlichen Kraft, die diesem Dichter innewohnt, seiner großartigen Reduktion auf das Lebensnotwendige. Sein Refrain lautet:

Erst muß es möglich sein auch armen Leuten  
Vom großen Brotlaib sich ihr Teil zu schneiden.

Diese Operette hätte auch bei Reinhardt herauskommen können, allerdings von Brecht inszeniert. Der Vergleich zwischen dem Reinhardt'schen und dem Brecht'schen Theater drängt sich hier auf. Reinhardt wiederholte noch einmal alle Formen des europäischen Theaters von den Griechen zum mittelalterlichen Mysterienspiel und zu Calderon, von der Commedia dell'arte zu Shakespeare, von Molière zu Wilde, Wedekind, Strindberg, Shaw und Stern-

heim, vom Impressionismus bis zum Expressionismus. Dieses Theater kam aus dem bürgerlichen Reichtum der großkapitalistischen Ära, die es vergoldete und beendete. Alle Stile waren dem großen Feuerwerker geläufig, der Europa ein Maskenfest zum Abschied gab. Brecht bricht ab, zerlegt in die Elemente, um den Urstoff zu gewinnen, der den Untergang überleben wird. Vor der etablierten Hitlerherrschaft weicht Brecht bis ins Mittelalter zurück, zu Grimmelshausen, dem Epiker des dreißigjährigen Krieges, und schreibt eine ›Mutter Courage‹; aber es ist keine Maskerade, kein Spiel um des Zuschauens willen, sondern sein Mittelalter setzt sich jenem deutschen Mittelalter, das Hitler mit modernsten Mitteln erreicht hat, schroff entgegen, mit der drastischen Wucht der Tatsachen und Folgen. Hier erst beantwortet sich die Frage, ob das epische Theater Brechts Auflösung und Niedergang bedeute, mit einem ja. Nämlich die Auflösung und den Niedergang der Epoche, als radikale Gegenmaßnahme; Stoff und Form auf das Lebensnotwendige reduziert und integriert. Die frugale Kost in der Hungersnot, nachdem die Leckerbissen uns so schlecht bekommen sind.

#### IV

Die Szenenfolge ›The Private Life of the Masterrace‹ schildert nicht etwa das private Leben der Menschen im Dritten Reich – sondern, im Gegenteil, dargestellt wird, daß unter der Herrschaft des Nationalsozialismus ein Privatleben gar nicht möglich war; daß ein solches an dem System zerbrach und zerbröckelte; daß es von dessen Praxis unterhöhlt, am natürlichen Verhalten gehindert, in jedem Atemzug gestört wurde. Die Ehe, die Familie, die Beziehung zwischen Liebenden, Freunden, Kameraden, Berufsgenossen, zwischen den Eltern und den Kindern, Lehrern und Schülern, zwischen den Arbeitern in der Fabrik, Wissenschaftlern im Laboratorium, zwischen den Richtern und den Angeklagten und den Funktionären der Justiz unter sich, zwischen dem Geistlichen und dem Sterbenden, dem er den letzten Trost spenden soll, sogar zwischen Nazi und Nazi: überall schleicht sich der Verrat ein, überall hin reicht der Terror. So wuchs keine Herrenrasse, sondern eine Nation von Sklaven. Daher hieß die Szenenreihe in ihrer deutschen Urfassung ›Furcht und Elend des Dritten Reiches‹ – mit satirischer Anspielung auf Balzacs ›Glanz und Elend der Kurtisanen‹. Geschildert werden die Furcht und das Elend des deutschen Volkes, das Brecht einst so gut gekannt hat, und das er sich unter den neuen Verhältnissen vorstellt; und zwar sucht er es in dem unalltäglichen Alltag auf, der vom Terror über dieses Volk verhängt war: er zeigt es im Konzentrationslager, das im Dritten Reich zum Alltag gehörte; aber meistens bei seinen gewöhnlichen Verrichtungen, in den unvermeidlichsten Situationen: im bürgerlichen Beruf, in der Fabrik, in Stadt und Land, wie es sich um Nahrungsmittel anstellt, oder wie eine Herde zum Radio getrieben wird, um der Propaganda zu dienen, wie es zum Freiwilligen Arbeitsdienst gepreßt wird, wie es die

bitteren Wohltaten der Winterhilfe genießt. Alle die neuen Institutionen wirken sich aus in ihrer Verlogenheit, durch Zwang und zum Zweck der Ausbeutung.

Manchmal hörte ich den Einwand, der Autor zeige, aus Gründen der Propaganda, nur Typen, aber keine Persönlichkeiten. Gewiß wird hier das Typische mit Absicht angestrebt und festgehalten. Auf den Versuch eines erhöhenden Stiles wurde von vornherein verzichtet: keine Verfremdung. Hier kam es Brecht auf die knappste, genaueste Realität und die klarste Verständlichkeit an. Dennoch ist es nicht etwa eine Reportage. Ich versuchte an anderer Stelle, den Stil des Werkes zu bestimmen, indem ich ihn als dialektischen Realismus bezeichnete. Was ich damit meine, könnte ich an jeder Szene aufweisen, deutlicher noch am Bau des Ganzen; an dem Verhältnis der Szenen zueinander, und wie sie sich ergänzen, um das soziale Gefüge aufzubauen und es zu durchleuchten, es durchsichtig zu machen. Der neue, von Brecht dem späteren Zeitpunkt angepaßte Rahmen: ein Panzerwagen, auf dem deutsche Soldaten in den Raubkrieg und in den Untergang fahren; eine höchst aktuelle Verwendung des Chors der griechischen Tragiker. Die Anordnung der Stücke, von der Machtübernahme bis zur Invasion Österreichs, gibt an sich genug Entwicklung und historische Perspektive.

Es wurde gegen das Werk der Vorwurf des Defaitismus erhoben, da nur an wenigen Stellen, ausdrücklich in der Schlußszene, »Plebiszite«, der aktive Widerstand, der Untergrundkampf sichtbar wird. Die Anzeichen der passiven Notwehr fehlen freilich nirgends; ihre Klopffzeichen, wie an den Wänden eines Gefängnisses, sind oft vernehmbar. Der Dichter, ein Deutscher im Exil, mußte sich, um ganz konkret zu bleiben, mit der Schilderung dessen begnügen, was er nicht nur vermutete und hoffte, sondern wußte. Aber gerade diese Konkretheit ist Brechts größte Errungenschaft; sie ist das Ergebnis seines kritischen Realismus, der sich das Utopische beim Entwerfen eines historischen Bildes versagt. Das ist ein wichtiges Merkmal. Den expressionistischen und aktivistischen Dramatikern nach dem ersten Weltkrieg fehlte diese Konkretheit empfindlich; auch dem bedeutenden, utopischen Dialektiker Georg Kaiser; es war das Gebrechen der Zeit. Brecht mußte sich besonders vorsehen. Versuchte er doch Deutschland (ein trotz aller grauenhaften Tatsachen, die bekannt geworden sind, noch heute unbekanntes Land) von außen zu schildern. Augenzeugen mögen ihn korrigieren. Was er aber erreicht hat, ist eine durchdringend lebendige Darstellung menschlicher Verhältnisse im gesellschaftlichen Zusammenhang unter besonderen, verzerrenden Umständen, aber von allgemeiner historischer Bedeutung.

Aus: Peter Brook, *Der Leere Raum*, London, 1968.

## IV

### *Das unmittelbare Theater*

Es besteht kein Zweifel, daß das Theater ein sehr besonderer Ort sein kann. Es ist wie ein Vergrößerungsglas und ebenso wie eine Verkleinerungslinse. Es ist eine kleine Welt und kann daher auch leicht eine kleinliche sein. Es ist anders als das Alltagsleben und kann daher leicht vom Leben geschieden werden. Andererseits bleibt in einer Zeit, in der wir immer weniger in Dörfern leben und immer mehr in nicht begrenzten globalen Gemeinschaften, die Theatergemeinschaft die gleiche: die Personenzahl eines Stückes ist immer noch so groß wie eh und je. Das Theater engt das Leben ein, und zwar in mehreren Beziehungen. Es ist immer schwer für den Menschen, im Leben ein einziges Ziel zu haben – im Theater ist jedoch das Ziel klar. Von der ersten Probe an ist das Ziel immer sichtbar, nicht zu weit entrückt, und bezieht jeden mit ein. Wir können viele gesellschaftliche Strukturen in Funktion sehen: der Druck einer Premiere mit ihren unverkennbaren Anforderungen bringt jene Zusammenarbeit, jene Hingebung, jene Energie und die Rücksichtnahme auf die Bedürfnisse der anderen hervor, die eine Regierung außer in Kriegszeiten noch niemals hat aufbringen können.

Außerdem ist in der Gesellschaft im allgemeinen die Rolle der Kunst undeutlich. Die meisten Menschen könnten wunderbar ohne irgendwelche Kunst leben – und selbst wenn sie ihren Mangel bedauerten, würde es ihre Funktionen in keiner Weise beeinträchtigen. Aber im Theater gibt es keine solche Trennung. In jedem Augenblick ist die praktische Frage auch eine künstlerische: Der inkonsequenteste, ungeschickteste Schauspieler ist so sehr mit der Frage von Stimme und Tempo,

Intonation und Rhythmus, Position, Distanz, Farbe und Form befaßt wie der geschickteste. Bei der Probe spielen die Höhe eines Stuhls, das Gewebe eines Kostüms, die Helligkeit des Lichts, die Qualität des Gefühls immerzu eine Rolle: die Ästhetik ist praktisch. Die Behauptung, daß das so sein müsse, weil das Theater eine Kunst ist, wäre falsch. Die Bühne ist eine Spiegelung des Lebens, aber dieses Leben könnte keinen Augenblick durchlebt werden, wenn es kein Arbeitssystem gäbe, das sich auf die Beobachtung gewisser Werte und das Fällen von Werturteilen stützt. Ein Stuhl wird zur Bühnenfront oder in den Hintergrund gerückt, weil es »so besser ist«. Zwei Säulen sind falsch, aber wenn man eine dritte hinzufügt, wird es »richtig« – die Wörter »besser, schlechter, nicht so gut, schlecht« werden Tag für Tag angewandt, aber diese Wörter, die Entscheidungen beherrschen, haben überhaupt keine moralische Bedeutung.

Alle, die sich für Vorgänge in der natürlichen Welt interessieren, hätten großen Gewinn, wenn sie die Theaterverhältnisse einer Untersuchung unterzögen. Ihre Entdeckungen hätten, auf die Gesellschaft angewandt, im allgemeinen viel mehr Sinn als das Studium der Ameisen und Bienen. Unter dem Vergrößerungsglas sähen sie eine Menschengruppe, die die ganze Zeit nach präzisen, gemeinsamen, aber ungenannten Normen lebt. Sie würden sehen, daß in einem Gemeinwesen das Theater entweder keine besondere Funktion versieht – oder eine einzigartige. Die Einzigartigkeit der Funktion besteht darin, daß es etwas bietet, das man nicht auf der Straße, zu Hause, in der Kneipe, bei Freunden oder auf der Couch des Psychiaters finden kann; weder in der Kirche noch im Kino. Es gibt nur einen interessanten Unterschied zwischen dem Kino und dem Theater. Das Kino wirft auf eine Leinwand Bilder der Vergangenheit. Da sich das Hirn eben dies im ganzen Le-

ben antut, scheint der Film auf vertraute Weise wirklich zu sein. Selbstverständlich ist er das ganz und gar nicht – er ist eine befriedigende und gefällige Weiterführung der Unrealität der täglichen Wahrnehmung. Das Theater bietet sich andererseits immer in der Gegenwart dar. Damit kann es realer werden als der normale Bewußtseinsstrom. Und das kann es auch so beunruhigend machen. [...]



1

#### REM KOOLHAAS' THEATEREXPERIMENTE

Obwohl Theaterbauten komplexe Mechanismen darstellen, die einen ständigen Umbau der Bühne ermöglichen müssen, blieb das klassische Guckkastensystem über Jahrhunderte prägend. Im Gegensatz zur Dynamik und dem permanenten Wandel im Inneren schien die Gebäudeorganisation kaum Abweichungen vom herkömmlichen Typus zuzulassen. Diese Starrheit des traditionellen Schemas aufzubrechen haben sich Rem Koolhaas und das Office for Metropolitan Architecture vorgenommen.

Auch wenn es sich nicht um ein Theater handelt, so stellt der von OMA entwickelte Prada-Transformer ein Experiment dar, das in Verbindung mit der Theaterarchitektur zu sehen ist. Bei diesem pavillonartigen Objekt, das temporär in einem Park in Seoul installiert wurde, handelt es sich noch nicht einmal um ein Gebäude im klassischen Sinne. Es ist nicht fest mit

dem Boden verankert, sondern lässt sich wie ein Würfel um die eigenen Achsen drehen. Mit jeder Fläche tritt eine andere Form in Erscheinung, die sich von einem verändernden Programm im Inneren ableitet. In einer tetraederförmigen Anordnung sind vier unterschiedliche Grundrisse – für die Funktionen Modeausstellung, Kino, Modenschau und Kunstausstellung – zu einem unregelmässigen Gebilde zusammengeführt. Das durch Kräne ermöglichte Umrollen führt zu einer ständig neuen Erscheinung – bei dieser mobilen Architektur sind die Kategorien «oben» und «unten» irrelevant. Mit einer flexiblen Haut überzogen, reagiert das Objekt auch auf einen Architekturtrend. Es ist ein *Blob*, erklärt Koolhaas, und gleichzeitig ein *Antiblob*. Dabei kommentiert es die gegenwärtige Architekturentwicklung in einem weiteren kritischen Sinne. Die konstruktivistisch anmutende Gestaltung ist nicht individualistisch, sondern leitet sich unmittelbar aus dem Programm ab, sodass die äussere Form nicht als etwas Unabhängiges, als eine ikonische Architektur dem Inhalt bloss übergestülpt ist.

#### Wyly-Theater, Dallas

Das Thema der räumlichen Transformation stellt auch das zentrale Motiv des Wyly-Theaters in Dallas dar, das OMA zusammen mit Joshua Prince-Ramus entworfen hat. Während die meisten – alten wie neuen – Theaterbauten dem immer gleichen Typus einer Reihung von Foyer, Zuschauerraum, Bühne und Nebenräumen folgen, wurden die unterschiedlichen Bereiche hier übereinander gestapelt. Das Publikum wird zunächst über eine Rampe nach unten ins Foyer geführt und dann über Treppen hinauf in einen flexiblen Universalraum. Indem der Bühnenturm den gesamten Raum überspannt, kann er diesen komplett bedienen und vollkommen öffnen, denn auch die Zuschauertribünen lassen sich nach oben fahren. Eine klassische Guckkastenbühne kann hier ebenso eingerichtet werden wie eine zentrale Bühne. Der Raum lässt sich in eine hermetisch abgedunkelte Blackbox verwandeln, aber ebenso zum Stadtraum hin öffnen. Laut Koolhaas hat sich das Theater von seiner eigenen Isolation befreit – mit

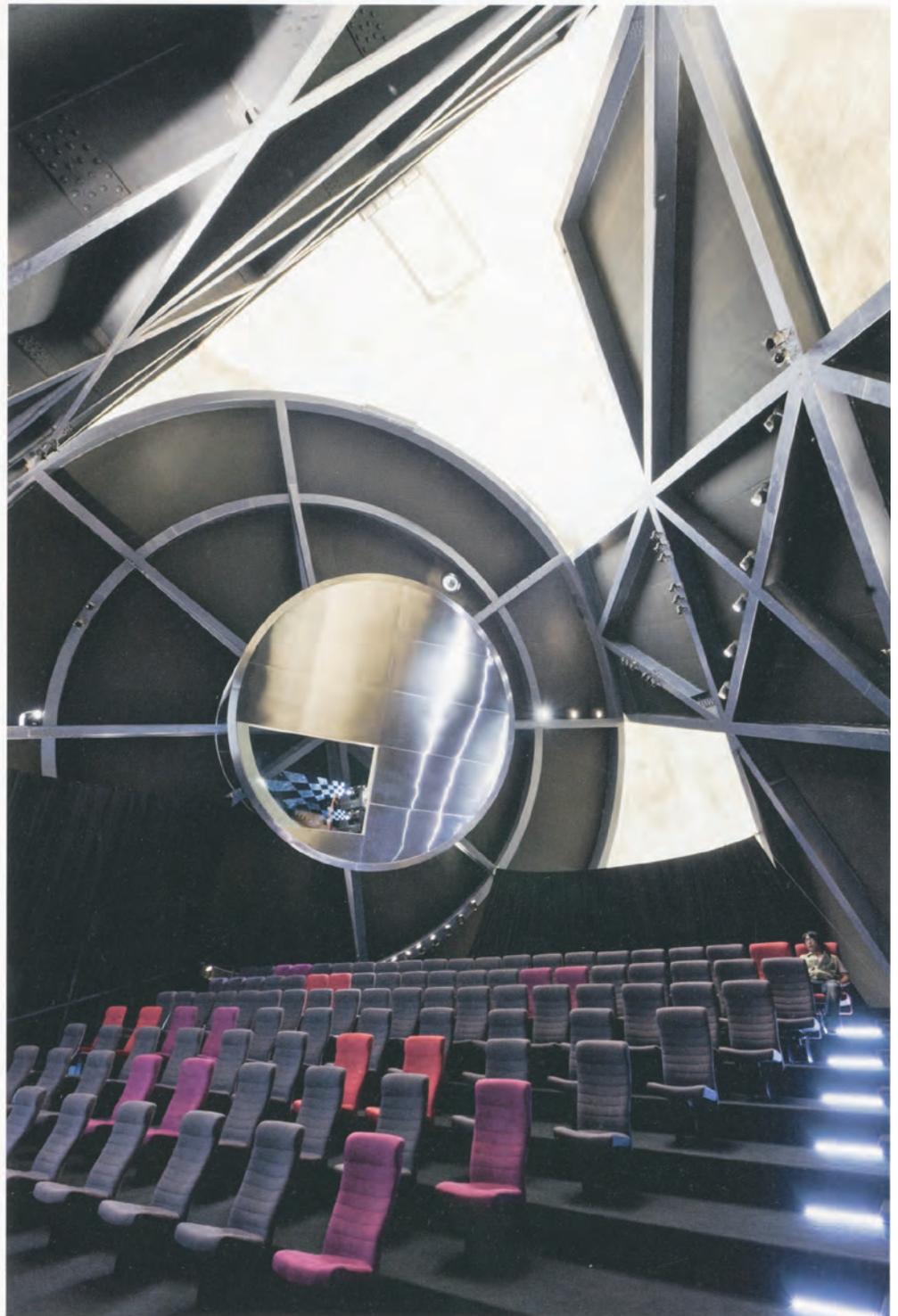




1+2 OMA/REX: Wylly-Theater  
Dallas: Flexibler Theater-  
saal, Aussenansicht  
[Fotos 1+2: OMA/REX,  
fotografiert von Iwan Baan]

3 OMA: Prada-Transformer,  
Seoul, Aussenansicht  
[Fotos 3-5: Iwan Baan]

4+5 OMA: Prada-Transfor-  
mer, Seoul, Innenansichten





6+7 OMA: Nederlands Dance Theater, Den Haag, Foyer und Aussenansicht (Fotos: Hans Werlemann, Hectic Pictures)

dem Preis, dass sich der Charakter des Informellen auch nach aussen überträgt. Wer dicht an das Gebäude herantritt, wird hinter der gigantischen Glaswand Elemente der Bühnentechnik oder Kabel erblicken, die sonst im Verborgenen liegen. Der obere Gebäudeteil ist mit einer Vorhangfassade aus Aluminiumrohren ummantelt. Die mit beachtenswerter Präzision detaillierte, nicht tragende «Wand» gleicht einem «Gewand» und reflektiert somit den Ursprung des Wortes, verleiht dem Bau aber auch eine minimalistische Erscheinung.

Auf die heutige Theaterarchitektur angesprochen, erklärt Koolhaas: «Derzeit boomt der Theaterbau weltweit. In vielen Fällen bestimmen die Theaterleute das Programm, ohne vorher mit den Architekten zu sprechen. Dies hat die fatale Konsequenz, dass die räumliche Organisation schon im Vorfeld feststeht, und zwar in Form von etwas

Traditionellem.» Für Koolhaas ist es «erschreckend, dass alle Theater des frühen 21. Jahrhunderts im Innern wie die Theater des 19. Jahrhunderts gestaltet sind – als ob es die Erneuerungen des 20. Jahrhunderts nie gegeben hätte.»<sup>1</sup> Die auf diese Innovationen sich berufende Flexibilität spiegelt sich auch am Aussenbau. So lassen etwa die aussen liegenden Aufzugskabinen den Bau aus gewissen Perspektiven wie eine sich bewegende Maschine erscheinen. Die Architekten verstehen das Haus denn auch als einen Mechanismus, für den sie sogar eine Bedienungsanleitung ausgearbeitet haben.

Die Öffnung des Gebäudes und das Offenlegen der Transformationsprozesse waren auch städtebaulich motiviert. Das turmartige Theater steht in einem Dialog mit der gegenüberliegenden, von Norman Foster parallel entworfenen Oper. Die beiden Bauten bilden zwei bewusst gegenteilige Pole, so-

wohl morphologisch als auch konzeptionell. Zwar zeichnet sich auch das Opernhaus durch eine Geste der extremen Öffnung aus, mit einem gewaltigen, weit in die Horizontale ausgreifenden Dach, doch bleibt dessen konventionell organisierter Kern introvertiert. Dieser Rückgriff auf einen klassischen Typus wurde mit einer maximalen Intimität begründet.

Der Theaterbau reagiert auch auf die Anonymität der typischen Bauten in Dallas. «Wir wollten etwas Diskretes», so Koolhaas, «das sich gut in die Umgebung einpasst, aber auch etwas ohne die Blutleere der meisten Dallas-Architektur. Unserem Büro wird selten attestiert, dass wir einen behutsamen Umgang mit dem Kontext pflegen, doch genau das tun wir. Dallas besteht aus extrem langweiligen Kisten. Nicht dass wir langweilig sein wollten, doch wollten wir irgendwie darauf reagieren. Mit zunehmender Skepsis beobachte ich seit ein paar Jahren



7

den weltweiten Erfolg von ikonischen Bauten, von *signature architecture*. Ich war immer unbefriedigter mit einer Situation, in der von der Architektur alles Mögliche erwartet wurde, nur nicht ein von anderen zu gebrauchender Mechanismus im herkömmlichen Sinne von Nützlichkeit. Insofern ist unser Entwurf auch als eine Reaktion gegen diese Betonung des Formalen zu verstehen. Wir wollten eher ein Werkzeug schaffen.»

Einen einflussreichen, wenn auch ungebaut gebliebenen Prototyp der hier geforderten Architektur als Mechanismus und als Werkzeug stellt der Fun Palace von Cedric Price dar. In eine rechtwinklige Konstruktion waren unterschiedliche Räume eingehängt mit auskragenden, balkonartigen und auch blasenförmigen Elementen. Auch wenn der Theaterkomplex, den Rem Koolhaas und OMA derzeit in Taipeh errichten, ein derartiges mobiles Baukas-

tensystem lediglich suggeriert – mit wie eingesteckt wirkenden Auditorien – kann dennoch eine Flexibilität erreicht werden. Sie wird zwar nicht wie in Dallas durch die Verwandlung eines Universalraums erzielt, sondern durch die verschiedenartige Kombinierbarkeit von mehreren in einem Kubus ineinandergeschachtelten Theatern.

#### Debatte um das Nederlands Dans Theater

Die Geschichte der Theaterbauten im OMA-CŒuvre in Bezug auf das Thema der Transformation hat eine ironische Pointe. Mittlerweile hat die Stadt Den Haag beschlossen, jenes berühmte Werk, mit dem das Büro international bekannt wurde – das Nederlands Dans Theater – abzureissen. Vielleicht, weil es stets die Philosophie des Office for Metropolitan Architecture war, die Stadt als einen dynamisch sich verändernden Organismus aufzufassen, hatte sich

das Büro entschlossen am Wettbewerb teilzunehmen und entwarf ein neues Theater, das ihr frühes Nederlands Dans Theater ersetzen wird.

Carsten Krohn

Autor: Carsten Krohn arbeitet als Kritiker in Berlin, daneben ist er als Ausstellungskurator tätig. Seine jüngste Ausstellung *Ungebautes Berlin* ist vom 16. Juli bis 15. August im Berliner Café Moskau zu sehen.

<sup>1</sup> Dieses und alle weiteren Zitate entstammen aus einem Gespräch des Verf. mit Rem Koolhaas am 15.10.2009 in Dallas.

**Christoph Menke, *Das Theater als Experiment der Freiheit, in: Wohin mit dem ganzen Idealismus Theater Neumarkt Zürich 1966 – 2066, Zürich, 2016, S.42 - 47***

1. Als Sophokles' „König Ödipus“ um das Jahr 430 in Athen aufgeführt wurde, haben 15 000 bis 17 000 Athener zugeschaut. Das sind etwa 40 Prozent der Athener Vollbürger, die am politischen Prozess teilnehmen durften, und immerhin noch 10 Prozent der in Athen und Umgebung lebenden Freien (für die Armen gab's Freikarten): *Die Stadt*, die *polis*, war im Theater dabei, als die tragische Ironie von Ödipus' Selbstverdammung, seine Selbstblendung und Selbstverurteilung zum Exil, auf der Bühne vorgeführt wurde. Indem ein grosser Teil der Bürger der Stadt, die sie durch Volksversammlungen ähnlicher Ausmasse regierten, Ödipus' Schicksal verfolgten, verhandelten sie daher ihre eigene Lage – die höchste prekäre Lage ihrer Stadt (es war, wie fast immer, Krieg).

Als zentraler Bestandteil, als öffentlicher Reflexionsort der politischen Selbstregierung der Stadt wurde das Athener Theater zum Modell, als seit dem Ende des 18. Jahrhunderts das Theater, das die meiste Zeit in seiner europäischen Geschichte religiös oder höfisch gewesen war, wieder städtisch wurde. Städtisches Theater heisst nicht nur, dass das Theater in der Stadt verortet ist, sondern dass es ein *Teil* der Stadt als politischem Gemeinwesen ist. Städtisch heisst politisch: Das städtische Theater wird nach dem Athener Modell als politisches Theater definiert, denn es soll ein zentraler Ort der sich ausbildenden bürgerlichen Öffentlichkeit und damit ein wesentlicher Bestandteil in der Selbstverständi-

überlegene Anstalt, in der die Bürger über sich selbst aufgeklärt und dadurch verbessert werden. Das Theater nimmt gar nicht teil an diesem Diskurs. Und zwar, weil es das nicht kann. Das Theaterspiel unterbricht den Kreislauf, in dem die Stadt, indem sie über sich redet und entscheidet, besteht – den Zirkel, der ihre Identität bildet (und nach aussen abgrenzt: zwischen denen, die bloss ein Teil sind, und denjenigen, die teilnehmen). Das Theater steht, indem es spielt, nicht *in* diesem Zirkel, in dessen (Ab-)Schliessung die Stadt sich bildet, sondern an oder auf der Grenze, die die Stadt – den Raum des öffentlichen Diskurses – nach aussen, gegenüber der Natur, in allen ihren Bedeutungen: als Ort der Wildheit, der Unordnung, also der Anarchie, der Freiheit, trennt. Das Theater ist als ästhetisches Spiel nicht städtisch. Es gibt kein Stadttheater.

2. Der Grund dafür, dass das Theater kein blosser Teil der öffentlichen Selbstverständigung und politischen Selbstregierung sein kann, ist, dass es ein ästhetisches Spiel ist. Ästhetisch zu sein, ist nicht eine besondere Eigenschaft wie etwa das Schöne oder Erhabene oder Interessante; das Theater ist nicht ästhetisch, weil es schöne Dinge oder erhabene Handlungen oder interessante Ereignisse auf die Bühne bringt. Das Ästhetische ist vielmehr ein besonderer Zustand des Menschen. Dieser ästhetische Zustand besteht darin, in einer anderen Weise tätig zu sein. Das Ästhetische ist der „andere Zustand“ einer Tätigkeit, ohne

und Selbstregierung des politischen Gemeinwesens sein: derjenige Teil, dem die Aufgabe der Kritik zukommt. Die städtische Neuerfindung des Theaters steht im Zeichen der Kritik.

Dieser Idee eines politischen als städtischen Theaters ist von Anfang an ein Widerspruch eingeschrieben – eine Aporie, die sie mal mehr, mal weniger gut überspielen, aber niemals auflösen kann. Das liegt daran, was das Theater ist: Es ist ein Apparat der Zurschaustellung durch Nachahmung. Das Theater wiederholt das Handeln, das wir gesellschaftlich vollziehen; das Theater ist eine Wiederholungs- oder Nachahmungsmaschine. Es ahmt nach, wie es aussieht, dass man regiert, verkauft, schlägt, friert usw. usf. – es ahmt das Leben nach. Das tut das Theater aber so, dass es das Nachgeahmte bis zur Unkenntlichkeit verändert. Denn das Theater ahmt unsere sozialen Handlungen nach, indem es ästhetische Handlungen ausführt. Das Tun des Theaters besteht im (Vor-)Spielen der sozialen Praxis, und das ist keine soziale Praxis, sondern ein ganz anderes, ein ästhetisches Tun. Durch ihre Wiederholung im Theater wird die gesellschaftliche Praxis radikal verändert: Sie wird ästhetisiert, zu einem Spiel.

Aber damit ist das Theater auch kein Teil *in*, kein Beitrag mehr zur öffentlichen Selbstverständigung und politischen Selbstregierung. In dem Diskurs und Dialog, den die Stadt über und mit sich selbst führt, ist das Theater nicht nur keine moralisch

Zwecke und Normen, die keinen sozialen Sinn erfüllt, keinen Beitrag zur gelingenden Reproduktion der Gesellschaft leistet.

Weil das ästhetische Tun ein Tun ohne Zweck ist, ist es auch ein Tun *ohne* Regeln, also nicht nur ein Tun nach *eigenen* Gesetzen oder Regeln – ein Tun, das die Regeln befolgt, die man sich selbst gegeben hat, ein autonomes Tun –, sondern ein *regelloser* Tun. Es ist ein Tun, das nicht weiss, *was* es tun, *wie* es vorgehen soll oder will. Das muss das ästhetische Tun in jedem Moment erst herausfinden. *Alles* ästhetische Tun ist ein Versuch, ein Experiment ohne Rückversicherung, in dem nicht weniger als die Möglichkeit des Gelingens dieses Tuns selber auf dem Spiel steht. Der ästhetisch Tätige ist einer, der alle Gewissheiten ausser Kraft setzt und mit allem experimentiert – mit Materialien, Formen und Situationen und darin immer auch mit sich selbst: „Wir selber wollen unsere Experimente und Versuchs-Thiere sein“, so lautet nach Nietzsche die radikale Konsequenz des ästhetisch Tätigen.

Dieser ästhetische, spielerische, regellos freie, experimentelle Charakter bestimmt alles, was das Theater tut – was es tun kann. Das ist der Grund dafür, dass alle Versuche des Theaters, städtisch zu *sein*, also vor allem kritisch zur politischen Selbstregierung beizutragen, scheitern müssen. Sie scheitern am Theater selbst – an dem, was es *ist*, an seinem Sein. Aber das heisst nicht, dass das Theater, *anstatt* Teil der Stadt zu sein,

ein höheres (Schiller sagte: drittes) Reich des Überpolitischen oder Aussersozialen bildet, indem es um höhere Werte als die niedrigen, materiellen unseres sozialen und politischen Lebens geht – um Schönheit statt Erfolg, um Vollkommenheit statt Gleichheit, um Harmonie statt Streit usw. Diese Alternative ist falsch – sie ist die ästhetische Ideologie, mit der das Bürgertum seinen Ekel vor sich selbst kompensiert. Das Ästhetische im Theater wird neutralisiert, es wird total missverstanden, wenn es zum Vorwand wird, auf die Kritik des Theaters mit Kunstgenuss an seinem Spiel zu antworten. (Kunstgenuss ist Genuss der Kritik – (bloss) im ästhetischen Spiel; also Genuss der Kritik und zugleich Genuss ihrer Folgenlosigkeit, die sie durch ihre ästhetische Gestalt selbst hervorbringt.) Gegen diese Neutralisierung im Kunstgenuss richtet sich die These, dass gerade im Ästhetischen des Theaters, durch das es nicht Teil der Stadt ist, seine eigentümliche, durch nichts ersetzbare Kraft steckt.

3. Um zu sehen, worin die Kraft besteht, die das Theater als ästhetisches Spiel besitzt, müssen wir uns statt mit ästhetischen Ideologien mit der ästhetischen Wirklichkeit beschäftigen: mit der Wirklichkeit des Ästhetischen im gegenwärtigen, postmodernen oder nachdisziplinären Kapitalismus. Angesichts dieser Wirklichkeit wäre es vollkommen naiv, das Ästhetische einfachhin als Gegenfigur oder gar Gegenbewegung zu beschwören; es ist längst zum Modell von Wirtschaft, Gesellschaft und

schreckten Bürger in der Nachkriegszeit beruhigt wurden, dem Wesen des Kapitalismus zutiefst fremd ist und er dem ästhetischen Handeln, wie es die Künste praktizieren, zutiefst verwandt ist. Das ist die Einsicht, die der Ökonom und Jurist Franz Böhm in einem der wegweisenden Traktate des deutschen Neoliberalismus bereits im Jahr 1966 hellsichtig festgehalten hat: Als die weltweite studentische Protestbewegung die Idee des Ästhetischen gegen die bestehende Gesellschaft mobilisierte, erkannte Böhm, der Anti-Marcuse, dass das Ästhetische gar keine antikapitalistische Utopie, sondern ein gutes Modell für die Fortentwicklung der kapitalistischen Gesellschaft ist. Hier gilt für jeden, so Böhm: „Er muss experimentieren.“

Die Rolle des Ästhetischen in der bürgerlichen Gesellschaft bestand darin, dem Bürger ein Feld der Betätigung zu bieten, in dem er als versöhnt erfährt, was in seinem Alltag einander fremd gegenübersteht. Der neoliberale Imperativ „Du musst experimentieren!“ protokolliert einen fundamentalen Rollenwechsel des Ästhetischen: den Wechsel von der ästhetischen Ideologie der Harmonie und Versöhnung zur ästhetischen Produktivkraft von Flexibilität und Experiment, Innovation und Imagination. Der Künstler – und unter ihnen ganz besonders die Künstler des Theaters: Regisseure, Dramaturgen, Schauspieler – sind jetzt nicht mehr das Gegen-, sondern das Urmodell des ökonomisch Produktiven.

Politik geworden. Während ästhetische „Werte“ wie Kreativität, Selbstverwirklichung, Innovation, die vor allem in den Protestbewegungen der 1960er Jahre gegen die autoritären Strukturen dessen gerichtet waren, was damals im Überschwang der Hoffnungen (und des Glaubens an die eigene Stärke) „Spätkapitalismus“ genannt wurde, sind sie im postmodernen Kapitalismus zu entscheidenden Produktivkräften geworden. Die ästhetischen Ideale werden zu sozialen Imperativen: Kreativ und innovativ, also ästhetisch *muss* man jetzt sein, weil davon das ökonomische und soziale Überleben, der Einzelnen wie der Volkswirtschaften, im Wettbewerb abhängt. Das Ästhetische ist ein Mittel im ökonomischen Verwertungsprozess geworden, auf den die Gesellschaft sich zunehmend reduziert.

Das Allesverändernde, ebenso Destruktive wie Kreative – also: die ästhetische Natur – des Kapitalismus haben schon Marx und Engels im „Kommunistischen Manifest“ beschrieben. Aber das ging im industriellen Regime des Kapitalismus noch mit strikter Disziplinierung – mit der moralischen Selbstdisziplinierung des Bourgeois und der quasimilitärischen Disziplinierung der Arbeiterheere – einher. Unsere postindustrielle, postmoderne Gegenwart beginnt genau in dem Moment, in dem der Kapitalismus erkennt, dass es mit der ästhetischen Handlungsform des Experiments viel besser geht. Ja, dass die Parole „Keine Experimente!“, mit der die durch sich selbst ver-

4. Die Frage nach der Kraft des Ästhetischen – der Kraft, die das Theater nicht als politische Kritik, sondern als ästhetisches Spiel besitzt –, ist heute die Frage nach der Gegenkraft der Kunst zu ihrer Inanspruchnahme als Modell sozialer und ökonomischer Produktivität. Die Frage nach der Kraft der Kunst ist damit die Existenzfrage der Kunst im gegenwärtigen Kapitalismus. Gibt es noch Kunst? Das heisst, kann die Kunst in der nachdisziplinären Gesellschaft der Ästhetisierung noch die Kraft der Differenz, die Kraft zu Differenz und Distanz zur Gesellschaft, aufbieten? Worin unterscheidet sich die ästhetische Tätigkeit, das ästhetische Spiel und Experiment des Theaters von denjenigen, die der postmoderne Kapitalismus uns permanent abverlangt?

Zu experimentieren definiert die Tätigkeitsweise in der kapitalistischen Gesellschaft nicht weniger als in der Kunst: Beide gibt es nur als Experimente. Aber beide unterscheidet und scheidet, ja macht sie zu den schärfsten Gegnern, dass die Experimente in der kapitalistischen Gesellschaft unter einer Bedingung stehen, die sie niemals infrage stellen können; sie sind *bedingte* Experimente. All der Einsatz von Kreativität, Flexibilität, und Engagement, den die Gesellschaft uns abverlangt, untersteht immer weiter dem Kriterium sozialen Erfolgs, also dem Verwertungsimperativ des Kapitals, und damit der Drohung des Scheiterns, das in der kapitalistischen Gesellschaft als undurch-

schautes, blindes Schicksal wirkt. Um Experimente *mit* diesem Erfolgskriterium, mit dem Imperativ der Verwertung geht es niemals. Die Experimente im Kapitalismus sind Experimente unter der Macht des Schicksals.

Die ästhetischen Experimente der Kunst dagegen sind unbedingte Experimente und damit Experimente der Freiheit. Jedes Kunstwerk ist ein Experiment, weil jedes Kunstwerk bei null beginnt – ein Kunstwerk, das nicht bei null beginnt, sondern die Kunst für gesichert und gegeben hält, ist gar keins. Allein in dieser Unbedingtheit, in der sie nichts, nicht einmal sich selbst, als gegeben voraussetzt, liegt die Freiheit der Kunst. Die Freiheit der Kunst besteht nicht darin (wie man so sagt, wenn über die „Autonomie“ der Kunst geredet wird), von äusseren Bedingungen und Vorschriften frei zu sein. Das ist die Kunst vielmehr nur dann und so lange, wie sie in einem radikaleren Sinne frei ist: frei von sich selbst, sich selbst gegenüber. So lange also, wie die Kunst sich selbst nicht für gesichert hält; so lange wie das Experiment, das jedes Kunstwerk ist, ein Experiment mit der Kunst selbst ist.

So – frei – kann die ästhetische Tätigkeit der Kunst nur sein, wenn sie jedes Mal in einen Zustand vor der Kunst zurückgeht: Die ästhetische Tätigkeit des Kunstmachens muss – buchstäblich – jedes Mal wieder bei null beginnen. Dieser Nullzustand, bei oder in dem das Kunstwerk beginnt, ist der ästhetische

Experimente der Kunst Experimente der Freiheit, weil sie unbedingt oder absolut sind: Sie stehen unter keiner Bedingung, nicht einmal der, dass es Kunst gibt (und geben soll). Die Krise der Kunst, das Infragestehen ihrer Existenz, *ist* also die Kraft der Kunst. Die Krise und die Kraft der Kunst sind eins.

5. Das Theater, als ein ästhetisches Experiment der Freiheit, steht auf der Grenze von Form und Formlosem. Es führt das Spiel vor, in dem sich Formen aus Formlosem hervorbringen und wieder ins Formlose auflösen. Und das ist nichts Neues, sondern das Älteste der westlichen Theatertradition. So fand in Athen das Theater zwar mitten in der Stadt, aber zugleich an ihrem (dadurch inneren) Rand statt. Das Theater brachte den Rand der Stadt in der Stadt zur Darstellung. Das Theater bewahrte etwas vom Ritual – nicht weil es die Götter und ihre ewige Ordnung verehrte, sondern weil das Ritual auf der Grenze von Kultur und Natur, von Form und Formlosem steht; weil es den kulturellen Raum der Formen nicht für gegeben und gesichert hält, sondern im Spiel den Übergang von der Natur in die Kultur und wieder aus ihr heraus vollzieht. Viel mehr als die nochmalige Teilnahme am Städtischen war es dieses Spiel *mit* dem Städtischen und seinen Formen, das die Athener am Theater faszinierte – weshalb sie, wie Rousseau sagte, geradezu eine „Theatermanie“ entwickelten. Darin ist das Theater ein ästhetisches Experiment: Das Theater als ein Experiment der Freiheit ahmt nicht die Formen des Le-

Zustand: der Zustand, in dem die Kräfte des Subjekts nicht zu Zwecken gebraucht werden, sondern zwecklos spielen; ein Zustand des freien Spiels der Kräfte. Die ästhetische Tätigkeit der Kunst ist eine Hervorbringung von Formen *aus* dem und *durch* das freie Spiel der Kräfte. Diese Freiheit ist selbst formlos; sie ist das in sich unendliche Spiel, in dem jede Formbildung zugleich Formaflösung (und wieder Formneubildung und wieder Formaflösung) ist. Die ästhetische Tätigkeit der Kunst besteht daher darin, Formen aus Formlosigkeit hervorzubringen. Das ist das Experiment, das die Kunst, will sie gelingen, stets wieder neu durchführen muss: Sie muss sich im Prozess der Formierung dem aussetzen, was ihr Ziel, die Form, aussetzt und infrage stellt. Das künstlerische Experiment ist ein Experiment mit dem Bruch der Form – nicht durch eine andere, neue Form, sondern durch keine Form, durch die Formlosigkeit oder Unform als dem Grund aller Form.

Jedes Kunstwerk ist also ein Experiment, weil es die Möglichkeit der Kunst selbst erprobt. Während die ökonomischen und sozialen Experimente, zu denen die postindustrielle Gesellschaft jeden zwingt, unter der Bedingung stehen, dass sie niemals diese Gesellschaft selbst, ihr Grundprinzip des Erfolgs, betreffen dürfen – sie sind keine Experimente mit der Gesellschaft; die Experimente in der kapitalistischen Gesellschaft sind Experimente der Notwendigkeit oder des Schicksals –, sind die ästhetischen Expe-

periments nach; es entfaltet im Spiel das Leben der Form. Das Theater belebt die Form, das Theater ist belebend.

Wenn die Stadt den öffentlichen Raum bildet, in dem das Leben seine Formen gewinnt, und wenn Politik die öffentliche Verhandlung und Entscheidung über die Formen unseres Lebens bedeutet, dann kann also das Theater, wenn es der Ort für Experimente der Freiheit sein will, nicht *ganz* zur Stadt gehören; es muss, darin gleicht es dem Ritual, den Rand der Stadt in der Stadt weniger darstellen als vollziehen. Das Theater trägt das Unstädtische – das Form- und Regellose – in die Stadt. Im Politischen nannten die Athener den Teil der Stadt, der nicht ganz zu ihr gehört, weil er ihrer sittlichen Formen nicht in vollem Sinne mächtig ist, *demos* – das Volk. Das Theater als Ort ästhetischer Experimente der Freiheit ist also nicht ein städtisches, ein Stadttheater, sondern vielleicht dieses: eine Volksbühne – eine Bühne, auf der sich zeigen und auf der spielen kann, was *in* der Stadt, aber nicht ihr Teil, *nicht städtisch* ist.

Prof. Dr. Christoph Menke ist Philosoph und Germanist. Seit 2009 leitet er das Forschungsprojekt *Normativität und Freiheit* im Exzellenzcluster *Normative Orders* an der Frankfurter Johann Wolfgang Goethe-Universität. Um nur einige seiner ästhetischen Werke zu nennen: *Die Gegenwart der Tragödie*, 2005, *Kreation und Depression. Freiheit im gegenwärtigen Kapitalismus* (Hg. gemeinsam mit Juliane Rebentisch), 2011, *Die Kraft der Kunst*, 2013.



# Wo sind die Theater-Sessel?

Text RAINER HOFMANN

Zuschauer werden einzeln in ihre Hotelzimmer geführt und sehen die Vorstellung auf ihren Betten liegend. Das Publikum ist mit Videobrillen und Computern ausgerüstet und bewegt sich frei im Theatersaal und zugleich im virtuellen Raum des Films, der vor seinen Augen abläuft. Menschen kämpfen auf der Strasse mitten unter flanierenden Einkäufern. Bomben schleudern Farbe auf das an den Wänden aufgereichte Publikum. Festivalbesucher laufen mitten in der Stadt über eine Alp. Tänzer hängen an Gebäuden.

Das alles ist Theater. Was für Stücke sind das? Wer hat sie geschrieben? Wo sind die Schauspieler geblieben? Wo sind die Sessel? Die Grundfesten des Theaters, also Schauspieler, Text, Zuschauer und Raum sind in Bewegung geraten. Ursprung dieser Entwicklung sind die veränderten Sehgewohnheiten im Internetzeitalter und das Misstrauen gegen die Tempel der Theaterkunst, die Stadttheater, als Orte der Repräsentanz und Selbstvergewisserung des Bildungsbürgers. Das Theater als Kunstform, die verschiedene Disziplinen verbindet, war schon immer klug und offen genug, auf gesellschaftliche Veränderungen mit ästhetischen neuen Inputs zu reagieren. Zeitgenössisches visuelles Theater hat den Theaterbegriff wesentlich erweitert.

Hier ist der Darsteller nicht unbedingt ein an einer Schauspielerschule ausgebildeter Schauspieler. Er kann ein Urban Dancer sein, ein Muezzin oder ein Richter. Oder gleich der Zuschauer selbst. Der wurde seiner passiven Rolle des «Zu-Schauens» längst enthoben. Er begleitet Darsteller durch die Stadt, hört Texte aus Kopfhörern, kann in eigenem Tempo durch eine Installation gehen, per Livestreaming mit Menschen auf anderen Kontinenten sprechen, während der Vorstellung mitdiskutieren. Oder er wird gleich zum Mitspieler, ohne dass er zum peinlichen Rollenspiel gezwungen wird.

Neue Räume begleiten den neuen Darsteller. Das Publikum sitzt nicht mehr auf den Stühlen eines Zuschauerraums, der Schauspieler nicht mehr auf der Bühne. Strassen, Plätze und Gebäude der Stadt werden zur Spielfläche, Installationen laden zum Begehen und zur unmittelbaren Erfahrung ein. Fabriken und Hotels ersetzen den Theaterbau. Das geschriebene Drama mit einer Konflikt-handlung ist nur noch eine Möglichkeit des Theatermachens unter verschiedenen anderen. Wichtiger als die Heldenkämpfe sind der visuelle Eindruck, das Verhältnis von Figuren zum (öffentlichen) Raum und die Aktivierung des Publikums mit allen Sinnen. Partizipation ist seit Jahren das Stichwort der Stunde. Dramaturgien aus dem Reich des Gaming halten Einzug ins Theater und verführen die Besucher zum Mitmachen. Erkenntnisse und Möglichkeiten aus Technologie und Wissenschaft, Methoden der bildenden Kunst bereichern das Repertoire an Möglichkeiten der Interaktion.

Härtester Realismus und dokumentarisches Theater mit Arbeitern statt Schauspielern sind ebenso möglich wie ein gänzlich Eintauchen in virtuelle Welten des Internets. In den meisten Fällen gilt: Der passive Zuschauer ist out. Spieler und Zuschauer begegnen einander unmittelbar und auf Augenhöhe. Hier wird kommuniziert. Nur nicht im Dunkel des Theatersessels einschlafen. Gutes Schuhwerk, Regenkleidung und warme Jacken sind in den neuen Theaterwelten mitunter hilfreich.

**Rainer Hofmann**, seit September 2010 künstlerischer Leiter am Huis en Festival a/d Werf in Utrecht. Davor arbeitete er als Kurator, Dramaturg, Autor und Produktionsleiter an Theatern in der Schweiz und in Deutschland und für internationale Festivals wie *Theater der Welt*.



**Theun Mosk** entwirft Bühnenbilder für Theatersäle und im öffentlichen Raum. *Alp* entstand in Zusammenarbeit mit FLATarchitects / Jos Blom, stand auf einem der grössten Plätze von Utrecht und funktionierte wie ein begehrtes Kunstwerk. Mosk versucht mit starken Konzepten die Wahrnehmungsweise der Zuschauer zu lenken.





**Willi Dorner** bespielt mit Vorliebe den öffentlichen Raum. Seine *Bodies in Urban Space* wurden weltweit gezeigt. Er lenkt den Blick auf die funktionellen Strukturen unserer Städte, die unsere Bewegungsmöglichkeiten ebenso bestimmen wie unser Blickfeld.



**Eric Joris** und seine Compagnie Crew arbeiten an der Schnittstelle zwischen Technologie und Theater. Joris nennt sein Theater *immersiv*. In seiner Performance *Terra Nova* erzählt er die tragische Geschichte des Entdeckers R. F. Scott und entführt die Zuschauer mit Videobrillen in eine künstliche Welt, in der sie selbst zum Protagonisten werden.







Der junge Belgier **Pieter Van den Bosch** arbeitet mit Bomben und Feuer. Seine Performances (links: *Paint Explosion*, rechts: *Ijsexperimenten*) sind ein tätlicher Angriff auf das Publikum, das durchwegs mit freudiger Hysterie reagiert. Mit seiner actionbasierten Kunst, die in der Tradition eines Meisters wie Roman Signer steht, versucht er dem Moment der Explosion auf die Spur zu kommen.

**Dries Verhoeven**, holländischer Spezialist für installative Theaterkunst, lädt in seinem Stück *You Are Here* die Zuschauer in ein kleines Hotelzimmer ein, dessen Decke ein Spiegel ist. Mit Briefen, die unter der Tür durchgeschoben werden, kommunizieren sie mit den Performern. Am Ende hebt sich der Spiegel, und die Zuschauer sehen alle Mitbewohner des Hotels.





**Milo Rau, Stefan Bläske, Steven Heene, Nathalie De Boelpaep und das Team des NTGent  
*Stadttheater der Zukunft – Das Genter Manifest***

Gent, 18. Mai 2018.

**Vorbemerkung**

Jede Institution hat Regeln, so auch das Theater, doch werden sie kaum jemals bekannt gemacht. Zum Beispiel ist es an fast allen deutschen Stadttheatern eine unausgesprochene Regel, dass Produktionen (wenn überhaupt) nicht über die Sprachgrenzen hinaus getourt werden – aus Kostengründen oder wegen der Unmöglichkeit, Techniker und Schauspieler entsprechend zu disponieren. Das betrifft auch die Inhalte: Es werden die immer gleichen Klassiker des bürgerlichen Zeitalters gespielt, von Schnitzler über Ibsen bis Dostojewski und Tschechow. Neu entwickelte oder gar aussereuropäische Stücke kommen, wie nichtprofessionelle oder fremdsprachige Schauspieler, Aktivisten oder freie Gruppen nur in Seitenprogrammen und auf Studiobühnen vor. Man muss sich entscheiden: Freie Szene oder Stadttheater, Produktion oder Distribution, Klassikeradaptionen für ein bürgerliches Publikum oder internationaler Tour-Zirkus für die globalen Eliten.

Aber auch wenn man sich für das lokale Modell entscheidet: Die Stadt selbst wird durch ein Set an impliziten Regeln konsequent aus der Arbeit des „Stadttheaters“ ausgeschlossen. Sie nimmt nur über die Medien und im Rahmen von Diskursformaten oder Premieren an der intellektuellen und künstlerischen Arbeit des Theaters Teil. Höchstens noch durch ein paar der sogenannten Bürgerbühnen. Alle Versuche, das Modell des Stadttheaters zu öffnen, städtische, nationale und internationale Produktionsweisen, ein kontinuierlich zusammenarbeitendes Ensemble mit der Offenheit für Gäste zu kombinieren, sind an den impliziten Grenzen des Systems „Stadttheater“ gescheitert. Der Versuch von Matthias Lilienthal an den Münchner Kammerspielen wurde nun von der Politik abgebrochen. Der erste Schritt zum „Stadttheater der Zukunft“ ist es deshalb, aus impliziten explizite Regeln zu machen – und aus ideologischen Debatten konkrete Entscheidungen. Wie sieht ein Stadttheater der Zukunft wirklich aus? Wer arbeitet in ihm, wie probt man in ihm, wie produziert und tourt es? Wie bringt man den Wunsch nach freien Produktionsweisen, nach kollektiver und zeitgenössischer Autorschaft, nach einem Ensembletheater, das eine globalisierte Welt nicht nur bespricht, sondern sie spiegelt und auf sie einwirkt, in ein Set von Regeln? Wie zwingt man gewissermassen eine alt gewordene Institution, sich zu befreien und wieder zu den Brettern zu werden, die „die Welt bedeuten“?

Natürlich: Papier ist geduldig. Es gibt keine Fakten schaffende Kritik außerhalb der Praxis, oder wie Godard einst sagte: Man kann einen Film, den man für schlecht hält, nur mit einem anderen, vielleicht besseren Film kritisieren. Ab der Spielzeit 2018/19 übernehmen wir deshalb die künstlerische Leitung des NTGent, eines mittelgroßen belgischen Stadttheaters mit drei Spielstätten. In der ersten Saison werden wir, neben einem Artist-in-Residence-Programm und einer Reihe politischer Aktionen, acht neue Theater- und Tanzproduktionen erarbeiten und 41 weitere Produktionen einladen oder koproduzieren. Alle Produktionen, die am NTGent produziert werden, unterliegen dem GENTER MANIFEST, einem Set von 10 Regeln, das im letzten Jahr im Rahmen der Entwicklung des Spielplans entstanden ist. Diese Regeln betreffen alle Bereiche unseres Projekts eines „Stadttheaters der Zukunft“, von Fragen der Autorschaft über Fragen der Diversität und Inklusion bis zu Touringfragen. Abgesehen von der ersten Regel handelt es sich dabei ausschliesslich um technische Anforderungen, nicht unähnlich dem „Reinheitsgebot“ des DOGMA95, das vor über 20 Jahren veröffentlicht wurde. Und natürlich wird dieses auf den Produktions- und Distributionsvorgang beschränkte Regelwerk anhand zukünftiger Erfahrungen durch weitere Bereiche ergänzt werden müssen – etwa, was den Platz außereuropäischer Klassiker im Spielplan oder die Zusammensetzung des nicht-künstlerischen Personals des Theaters angeht.

Wie dem auch sei: Warum sollte die Art und Weise, wie in Gent Theater oder in Dänemark Film gemacht wird, einen Franzosen, einen Brasilianer oder Deutschen – oder nur schon einen Brüsseler oder Osloer interessieren? Sind Manifeste und Dogmen nicht grundsätzlich eine Zumutung? Das stimmt. Das GENTER MANIFEST ist eine Zumutung – für das Theater,

vor allem aber für uns, die darin arbeiten. Es ist nicht angenehm, am ersten Probenstag nicht mit einer Schnitzler-Strichfassung auf der fertig eingerichteten Probephöhne, sondern im Nordirak mit einem multilingualen Ensemble ohne Text zu erwachen. Schon rein technisch, rein organisatorisch wird es eine ständige Überspannung unserer Kräfte bedeuten, diese Regeln zu befolgen. Und wie bei DOGMA95 wird es am Ende vielleicht keine einzige Produktion des NTGent geben, die allen zehn Regeln Genüge tut.

Aber es ist allemal besser, wenn wir uns über neue, und vor allem: über bekannte Regeln streiten, als dass wir, jeder im Stillen, die ungeschriebenen und damit umso wirkmächtigeren Regeln weiterhin befolgen. Und vor allem ist es besser, wir tun dies konkret, anhand eines real existierenden Stadttheaters, anhand unserer realen Arbeit. Gemeinsam, offen, angreifbar. Und, so hoffen wir, mit jedem Schritt etwas besser und etwas konstruktiver scheidend.

### **DAS GENTER MANIFEST**

Erstens: Es geht nicht mehr nur darum, die Welt darzustellen. Es geht darum, sie zu verändern. Nicht die Darstellung des Realen ist das Ziel, sondern dass die Darstellung selbst real wird.

Zweitens: Theater ist kein Produkt, es ist ein Produktionsvorgang. Recherche, Castings, Proben und damit verbundene Debatten müssen öffentlich zugänglich sein.

Drittens: Die Autorschaft liegt vollumfänglich bei den an den Proben und der Vorstellung Beteiligten, was auch immer ihre Funktion sein mag – und bei niemandem sonst.

Viertens: Die wörtliche Adaption von Klassikern auf der Bühne ist verboten. Wenn zu Probenbeginn ein Text – ob Buch, Film oder Theaterstück – vorliegt, darf dieser maximal 20 Prozent der Vorstellungsdauer ausmachen.

Fünftens: Mindestens ein Viertel der Probenzeit muss außerhalb eines Theaterraums stattfinden. Als Theaterraum gilt jeder Raum, in dem jemals ein Stück geprobt oder aufgeführt worden ist.

Sechstens: In jeder Produktion müssen auf der Bühne mindestens zwei verschiedene Sprachen gesprochen werden.

Siebtens: Mindestens zwei der Darsteller, die auf der Bühne zu sehen sind, dürfen keine professionellen Schauspieler sein. Tiere zählen nicht, sind aber willkommen.

Achtens: Das Gesamtvolumen des Bühnenbilds darf 20 Kubikmeter nicht überschreiten, d.h. eines Lieferwagens, der mit einem normalen Führerschein gefahren werden kann.

Neuntens: Mindestens eine Produktion pro Saison muss in einem Krisen- oder Kriegsgebiet ohne kulturelle Infrastruktur geprobt oder aufgeführt werden.

Zehntens: Jede Inszenierung muss an mindestens 10 Orten in mindestens 3 Ländern gezeigt werden. Vor Erfüllung dieser Zahl darf keine Produktion aus dem Repertoire des NTGent ausscheiden.

**Eva Mackensen, *Die Aufführung ist ein Zwischenort*, Diskurs mit Erika Fischer-Lichte**  
<http://www.zollfreilager.net/agencies/die-auffuehrung-ist-ein-zwischenort-eine-zwischenstation/>

Erika Fischer-Lichte, Professorin für Theaterwissenschaft an der Freien Universität Berlin, forscht seit langem über die Aufführung. Mit Eva Mackensen sprach sie über die höchst aktive Rolle des Publikums, das merkwürdige Dazwischen des Theaterraums und die fragilen Machtrelationen, die in der Aufführung entstehen können.

## I. Aufführung

**EM: Frau Professor Fischer-Lichte, was ist eine Aufführung?**

EFL: Ich definiere eine Aufführung nach wie vor als das Zusammentreffen von zwei Gruppen von Personen, von Handelnden und Zuschauenden.

**Dieses Zusammentreffen bezeichnen Sie mit dem Begriff der «leiblichen Ko-Präsenz». Die handelnden Akteure auf der Bühne sind aktiv, die Zuschauer passiv präsent?**

Nein, man ist nicht passiv, wenn man zuschaut. Zuschauen ist eine Aktivität, die mehrere Sinne betrifft. Das Verb «zuschauen» ist eine Verengung: Ich höre auch, ich rieche – zum Beispiel diesen ganz eigenen Geruch der Bühne. Ich spüre etwas. Der ganze menschliche Leib ist beim Zuschauen involviert. Ich selbst habe mich im Theater auch noch nie als passiv empfunden, sondern hatte immer die unterschiedlichsten Aktivitäten zu entfalten.

**Wenn man sich die europäische Theatertradition vergegenwärtigt, hat man aber durchaus den Eindruck, dass die Rolle der Zuschauer darin besteht, während der Aufführung möglichst passiv zu bleiben. Sie sitzen im Dunkeln, sollen still sein, nicht husten, nicht rascheln.**

Wenn wir diese Situation im Theater einmal historisch betrachten, dann sehen wir, dass das früher ganz anders war. Bevor das elektrische Licht erfunden wurde, haben sich die Zuschauer im Raum auch gegenseitig gesehen. Sie haben sich unterhalten, haben gegessen und getrunken, kamen und gingen, wann sie wollten. In Deutschland wurde um 1800 herum eine Theaterpolizei eingeführt, weil die Zuschauer so laut waren!

**Zumindest in der Aussensicht waren sie aktiver als wir heute.**

Aktivität kann aber auch bedeuten, dass ich etwas sehr konzentriert wahrnehme. Dass ich versuche, eine Beziehung herzustellen zwischen dem, was ich hier, und dem, was ich dort wahrgenommen habe. Dass ich meinen Verstand gebrauche, um Bedeutungen aus meinen Wahrnehmungen zu generieren. In der Aufführung treffen zwei Gruppen von Personen aufeinander, die beide aktiv sind.

**Und erst diese Interaktion zwischen Akteuren und Zuschauern bringt die Aufführung hervor?**

Ja. Eine Aufführung besteht nicht aus dem, was zuvor inszeniert wurde. Wenn Sie in die – sogenannte – selbe Inszenierung viele Male gegangen sind, dann merken Sie das. Von Abend zu Abend ändern sich die Verhältnisse. Wenn ich an Schauspieler wie Lars Eidinger denke, der jeden Abend neue Einfälle hat, wie er auf die Zuschauer zugeht, und ihnen andere Reaktionen entlockt, so erscheint dies geradezu als prototypisch.

**Ist eine Aufführung ohne Zuschauer überhaupt möglich?**

Nein. Das wäre dann keine Aufführung. Die Akteure auf der Bühne brauchen den Blick von aussen, weil sie sonst gar nicht agieren könnten: Als Schau-Spieler müssen sie ihr Spielen vor anderen zur Schau stellen. Der deutsche Ausdruck ist so wunderbar, weil in ihm diese Beziehung zum Zu-Schauer bereits angelegt ist – anders etwa als im englischen actor, im französischen acteur, im italienischen attore, was alles einfach nur «der Handelnde» bedeutet.

**Und andersherum: Eine Aufführung ohne menschliche Akteure? William Forsythe hat zum Beispiel eine Choreographie für riesige Maschinen gezeigt, die fest im Raum installiert, aber an Gelenken beweglich waren.**

Um eine Installation im Raum kann man sich meistens herumbewegen. Dabei schauen einem die anderen Zuschauer zu, und man selbst schaut ihnen zu. Das ist eine Aufführung, insofern hier Interaktionen stattfinden.

**In diesem Sinn lässt sich der Aufführungsbegriff auch auf andere künstlerische Ereignisse anwenden, etwa auf eine Ausstellung.**

Unbedingt. Der Begriff ist nicht einmal an Kunstereignisse gebunden. Auch im Alltag, auf der Strasse, finden Sie diese Situationen: Ich schaue mir an, was einige Leute dort machen. Wenn diese sehen, dass ich ihnen zuschaue, entsteht spontan eine Aufführung. Diese Art der Interaktion finden Sie in der Politik, im Sport und vielen weiteren Lebensbereichen. Jeder Parteitag, jedes Fussballspiel kann als Aufführung gelten!

## II. Schwellenzustände, Zwischenorte

**Ihrer Theorie zufolge sind Aufführungen von einem «merkwürdigen Dazwischen» charakterisiert. Was meinen Sie damit?**

Damit beziehe ich mich nun tatsächlich vor allem auf künstlerische Aufführungen. Wenn Sie sich in einer Aufführung befinden, treten Sie in eine liminale Situation ein. Das ist ein Begriff, den ich aus der Ritualforschung entliehen habe. Er wurde durch den Ethnologen Victor Turner in den 1960er-Jahren geprägt. Turner bezeichnet damit einen Schwellenzustand, der den Übergang zwischen zwei Phasen in einem Ritual markiert.

**Diese Schwellensituationen können Initiationsriten sein, oder Revolutionen. Zustände, die eine Gesellschaft oder ein Individuum für eine bestimmte Zeit destabilisieren. Wie lässt sich der Begriff der Liminalität auf die Aufführung übertragen?**

Wenn Sie an einer Aufführung teilhaben, befinden Sie sich ebenfalls in solch einer Zwischensituation. Sie sind nicht

mehr in Ihrem Alltagsleben, in dem Sie bestimmte Dinge zu einem bestimmten Zweck erledigen. Das, was Sie im Theaterraum tun, dient keinem bestimmten Zweck, sondern entfaltet seinen Sinn nur aus sich selbst heraus. Sie sind damit in einen fragilen, destabilen Zustand eingetreten, der zwischen zwei Zuständen Ihrer normalen Lebenswelt eingelagert ist. Wenn die Aufführung vorbei ist, treten Sie wieder in Ihren Alltag ein, aber er ist angereichert um die Erfahrung, die Sie in der Aufführung gemacht haben.

**Das «Dazwischen» ist dann vor allem chronologisch definiert, als eine Art «Zwischenzeit»?**

Für mich ist es in erster Linie ein räumlicher Begriff. Ich verlasse in der Regel mein Zuhause, ich bewege mich an einen anderen Ort. An diesem anderen Ort geschieht dann etwas. Das ist also ein Zwischenort, eine Zwischenstation. Die Rolle, die Sie dort spielen, weicht von Ihren Alltagsrollen ab. Sie spielen sie nur in diesem Raum, und in direkter Abhängigkeit von den anderen Akteuren.

**III. Macht**

**Diese direkte Abhängigkeit des eigenen Spiels vom Spiel der Anderen wird in einer kurzen Beschreibung illustriert, die ich Ihnen vorlesen möchte. Sie stammt aus einem Text über machtmimetische Prozesse in der Aufführung, in dem der Theaterwissenschaftler Frank Richarz eine Situation aus dem Studienjahr 1997/98 schildert. Als einer der führenden Streikaktivisten seiner Hochschule hielt er damals eine Rede vor einer grossen Menschenmenge. Richarz schreibt: «Jede Geste, jede Veränderung meiner Mimik, jede Betonung war unmittelbar verknüpft mit der körperlichen Reaktion des Publikums. Ich spürte, wie ich die Stimmung der Menge anheizen konnte [...], wie ich sie beruhigen konnte [...], wie ich sie zum Lachen, Johlen und Brüllen bringen konnte, indem ich mich auf der Bühne entsprechend inszenierte. [...] Es kam mir so vor, als wäre ich ein Marionettenspieler, der das Publikum [...] in seiner Hand hielt.»**

Die Rolle, die Richarz hier beschreibt, ist die eines politischen Redners. Der politische Aktivist versucht, die Zuhörer zu überzeugen. Erstens davon, dass er recht hat, zweitens davon, dass sie eine bestimmte Handlung ausführen sollen, zum Beispiel die, ihm seine Stimme zu geben.

**Richarz beschreibt aber doch vor allem eine Situation, in der der Akteur Macht über sein Publikum ausübt, es scheinbar nach Belieben dominiert. Sind wir hier schon nah am Spektakel?**

Das würde ich damit nicht unbedingt in Verbindung setzen. Ein Spektakel ist zunächst einmal einfach ein bestimmtes Genre von Aufführung. Etwas, das in besonderer Weise die Wahrnehmung, die Aufmerksamkeit der Zuschauer herausfordert und auf sich zieht. Interessant ist, dass der

Begriff häufig dazu benutzt wird, das bezeichnete Ereignis abzuwerten. Dabei sagt er über dessen Wert überhaupt nichts aus.

**Die Frage, ob wir es mit einem Spektakel zu tun haben oder nicht, ist bloss eine der Intensität?**

Ja. Die Aufführung ermöglicht unterschiedliche Grade der Aufmerksamkeit, unterschiedliche Grade des Affiziert-Seins. Denken Sie einmal an Brechts Theatertheorie. Brecht wollte nicht, dass die Zuschauer vom Geschehen auf der Bühne überwältigt werden. Sie sollten sich davon distanzieren, mitdenken. Und dann gibt es andere Arten von Aufführungen, die den Zuschauern diese entspannte, distanzierte Haltung verunmöglichen. Sie werden vom Geschehen einfach mitgerissen, so wie die Menge, vor der Richarz spricht.

**Interessant ist in diesem Zusammenhang, wie Richarz seine Beschreibung der Situation fortsetzt. Er bemerkt – und das war für mich relativ überraschend – er habe nach seinem Auftritt kein Triumphgefühl verspürt, sondern Ekel. Er sei sich vorgekommen wie ein «Polit-Performer», der «vom Begehren des Publikums gesteuert» gewesen sei.**

Wir haben es hier mit einem Intellektuellen zu tun, der auf gar keinen Fall wie ein Volkstribun auftreten will. Aber dann entsteht eine Dynamik, der er sich nicht entziehen kann, und er übernimmt genau die Rolle, die er eigentlich ablehnt. Das zeigt, wie abhängig man in seinen Aktionen und Reaktionen von denjenigen der Anderen ist.

**In diesem zweiten Teil der Beschreibung von Richarz vollzieht sich ja beinahe so etwas wie ein Achsensprung im Film: Wir sehen das Geschehen aus der entgegengesetzten Perspektive, und erkennen, dass es das Publikum war, das Macht über den Performer hatte, nicht umgekehrt.**

Machtverhältnisse in einer Aufführung werden nie eindeutig und unabänderlich zugunsten der einen oder der anderen Gruppe entschieden. Sie können immer kippen, sich von Moment zu Moment verändern. Sie lassen sich nicht festschreiben, weil sie immer neu ausgehandelt werden. Richtig ist aber, dass der alte Satz, die Schauspieler hätten Macht über die Zuschauer, nur die halbe Wahrheit ist. Die Zuschauer haben auch Macht über die Schauspieler.

Das Gespräch wurde am 31. Juli 2018 telefonisch geführt.

Walter Unruh, *Der technische Raum als Voraussetzung für den szenischen Raum*,  
in: Maske und Kothurn, Heft 4, Wien 1965, S.289 - 305

## DER TECHNISCHE RAUM ALS VORAUSSETZUNG FÜR DEN SZENISCHEN RAUM

Von Walther U n r u h (Wiesbaden)

Mit Tafel IX—XI

„Der technische Raum ist eine Voraussetzung für den szenischen Raum“, d. h. es bedarf eines geeigneten technischen Raumes, um einen theatralisch wirksamen szenischen Raum zu schaffen. Nur ganz selten wird ein gegebener natürlicher Raum sich ohne Technik — im weitesten Sinne — als theatralischer Raum eignen und verwenden lassen. Auch bei Naturtheatern ist eine technische Verformung fast immer notwendig.

Bisher liegt noch keine Definition über den Begriff: „szenischer bzw. theatralischer Raum“ vor, und so halte ich es zunächst für notwendig, mit einer Definition des Begriffes „technischer Raum“ (des Theaters natürlich) zu beginnen und dabei auch zu erklären, warum mir die Beschränkung meines Themas auf die Bühnentechnik zu eng erscheint.

*Der technische Raum ist das Gehäuse, also Zuschauerraum und Bühnenraum, in dem sich eine theatralische Veranstaltung vollzieht und in dem ein szenischer Raum gestaltet werden soll.*

Der technische Raum ist eine Gegebenheit, ein vorhandenes oder zu errichtendes Gebäude, mit bestimmten Formen der Anlage und Bauart, mit bestimmten Abmessungen und in bestimmter Anordnung der Raumteile zueinander, die mit bestimmten technischen Einrichtungen versehen sind.

Als Definition für den szenischen Raum würde sich dann analog ergeben: „Der szenische Raum ist der in diesem Gehäuse künstlerisch gestaltete Raum, in dem sich eine theatralische Veranstaltung vollzieht.“

Am technischen Raum ist bei seiner Benutzung als szenischer Raum im allgemeinen nicht viel zu ändern. Auch die architektonische Raumausstattung, die wir eigentlich schon als einen Teil des szenischen Raumes betrachten müssen, wird fertig und unveränderlich sein. Denn welcher Bühnenbildner kann es sich leisten, wie es Th. Pilartz einst in Mannheim tat, daß er einen Pinsel nehmen und einen unerschönen hellen Zuschauerraum in dunkelrot und blau ummalen kann — und welcher Theaterbesitzer wird das zulassen?

Man sieht also deutlich, welche Priorität der Theaterbau bei allen Künsten des Theaters besitzt. Die technischen Daten, die das Gehäuse des theatralischen Raumes bestimmen, die Abmessungen in Grundfläche, Höhe und Breite, die Distanz, die

Zuordnung der Nutz- und Nebenräume usw. müssen richtig und brauchbar sein für eine Menge von verschiedenen Benutzungsarten. Es ist leicht einzusehen, daß es einfacher ist, ein Theater zu bauen, das nur für eine Benutzungsart, z. B. für Schauspiel oder ausschließlich für Oper, oder etwa als ein Varietétheater mit Serienbetrieb, benutzt werden soll, als ein Universaltheater, wie es unsere Stadttheater im allgemeinen sein sollen. Mängel des technischen Raumes resultieren häufig daraus, daß er zu vielen Zwecken dienen soll und daß es eben nicht möglich ist, Anlagen zu schaffen, die allen Zwecken im Theaterbedarf gleich gut entsprechen. Erfahrungsgemäß zeigen die sogenannten Mehrzwecktheater und Multiformtheater durchweg Mängel bei dieser oder jener Benutzung.

Nun gibt es aber zweifellos optimale Bedingungen und Mittelwerte für die technischen Räume des Theaters. Die Bauherren und Benutzer, d. h. Unternehmer, Regisseure, Szenenbildner, werden sich auswählen müssen (aber selten können), welcher Raum ihnen am geeignetsten erscheint.

Für Schauspielhäuser werden Abmessungen des Zuschauerraumes mit 800 bis 1000 Sitzplätzen als am günstigsten bezeichnet; sie ergeben eine Entfernung des hintersten Sitzplatzes bis zur Spielfläche von höchstens 25 m beim sogenannten Axialtheater, das heißt beim Gegenüber von Zuschauer und Darsteller. Für sogenannte Kammerspiele sind 300—500 Plätze die Norm und für Opernhäuser, bei denen schon aus akustischen Gründen ein größeres Volumen des Saales gebraucht wird, geben 1400—2000 Plätze eine gute Größe für den Zuschauerraum ab. Die genannten Zahlen sind auch wirtschaftlich vertretbar; sie gelten für europäische Verhältnisse, nicht für die USA. (Man wird hier fragen: warum? — Nun, in den USA sind die Produktionskosten viel höher, so daß mit höheren Einnahmen gerechnet, also stets mehr Plätze gefordert werden müssen. Operntheater mit über 3000 Plätzen sind dort keine Seltenheit. Aber mit der Vergrößerung vergrößert sich auch die künstlerische Qualität.)

Aus den genannten Platzzahlen entwickelt sich die Größe des ganzen Raumes, und die Größe des einzelnen Sitzplatzes, d. h. Stuhlbreite und Abstand der Sitzreihen voneinander, ist ausschlaggebend dabei. Entsprechend groß muß dann auch die Spielfläche bemessen werden, und somit beeinflussen Sitzplatzzahl und -größe den ganzen technischen Raum, der dem Benutzer des Theaters angeboten wird. Nur in der Minderzahl aller Fälle wird er aber seinen Bedürfnissen oder Wünschen entsprechen: Der Unternehmer sieht auf die Kasse und braucht viele Plätze, er spielt dann also auch ‚Figaros Hochzeit‘ in einem Saal für 3000, der Regisseur muß eine ‚Braut von Messina‘ oder ein ‚Belsazar‘ auch im engen Stadttheater mit 800 Sitzplätzen inszenieren, und der Bühnenbildner soll ‚Elektra‘ in einem Theaterraum der Neorenaissance oder die ‚Fledermaus‘ in dem sachlich schwarzen Gehäuse eines neuen Stadttheaters ausstatten. Beide werden engagiert, ohne Einfluß auf den Raum zu haben, in dem sie arbeiten sollen, ja manchmal sogar, ohne ihn zu kennen.

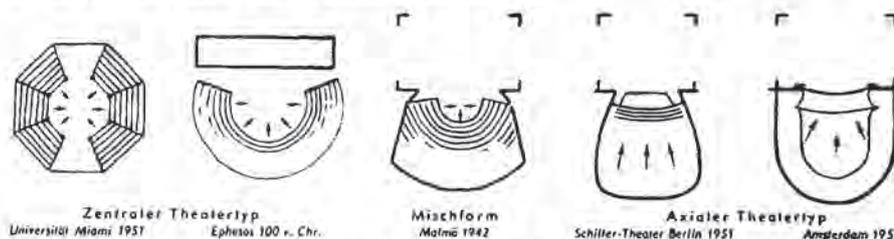
Relativ günstig sieht es noch bei Freilichtaufführungen aus. (Dabei müssen wir die eingangs geprägte Definition des „Gehäuses“ für den szenischen Raum symbolisch anwenden.) Die örtliche Situation inspiriert meist zur Wahl des aufzuführenden Werkes, und der vorhandene technische Raum kann dann sogar einen idealen

szenischen Raum anbieten, wie z. B. in Bad Hersfeld, am Roten Turm in Augsburg oder im Palast von Avignon. Es gibt da aber auch schreckliche Lösungen, wie z. B. ‚Rheingold‘ oder ‚Holländer‘ auf der Waldbühne in Zoppot oder ‚La Boheme‘ in der Arena zu Verona. Die Diskrepanz liegt dann immer darin, daß dort, wo einmal eine Inszenierung sehr erfolgreich war, weil sie gut in den Spielort paßt, nun aus wirtschaftlichen Gründen (sprich: Fremdenverkehr!) oder auch aus Mangel an geeigneten Stücken auch solche Werke aufgeführt werden, die sich nicht eignen. Es ist dieselbe Misère wie bei unseren Stadttheatern, die alles bringen wollen.

Am besten wäre es freilich, wenn man sich für ein bestimmtes Werk oder für eine Gattung von Werken ein eigenes Theater bauen würde, wie es z. B. Richard Wagner in Bayreuth tat mit seinem Festspielhaus für die szenische Wiedergabe des Musikdramas nach seiner Vorstellung. Aber — die Zeiten wandeln sich und es ist die Frage, ob Wieland Wagner, wenn er ein neues Festspielhaus bauen würde, für die gleichen Werke den gleichen Raum wählen würde wie sein Großvater.

Ähnlich war es mit dem ‚Großen Schauspielhaus‘ in Berlin, das Max Reinhardt sich für Inszenierungen schuf, die er aus den Gastspielen mit Vollmöllers ‚Mirakel‘ in der Olympia Hall in London und im Wiener Glaspalast entwickelte. Die technische Raumordnung des großen Schauspielhauses hat sich in ihrer ursprünglichen Konzeption, die das Bild zeigt, nicht erhalten, weil sie zu selten brauchbar war (mißglückte Experimente, wie z. B. ‚Die versunkene Glocke‘, zeigten dies ganz klar), und die Anlage des Theaters in Malmö, die das gleiche Konzept 1942 wieder aufgenommen hat, bringt die gleichen Schwierigkeiten des Raumes mit sich.

Diese beiden Beispiele, Bayreuth und Malmö, weisen auch auf ein weiteres wichtiges Problem hin, auf das es ankommt; auf die räumliche Zuordnung von Publikum und Szene. Bayreuth ist der Typ des „Konfrontationstheaters“, wie es Prof. Kindermann in seiner Abhandlung ‚Bühne und Zuschauerraum‘ bezeichnet — ich sage hierfür Axialtheater. Berlin und Malmö mit der großen Vorbühne sind eine „Zwischenform“, und das andere Extrem ist die Arenabühne, die ich im Gegensatz zum Axialtheater das „Zentraltheater“ nenne. Bezeichnung also der Blickrichtung des Zuschauers entsprechend. Für die Zwischenform gibt es noch keine treffende Bezeichnung, ich komme noch später darauf zurück und will die drei Formen jetzt der Einfachheit halber mit A, B und C bezeichnen.

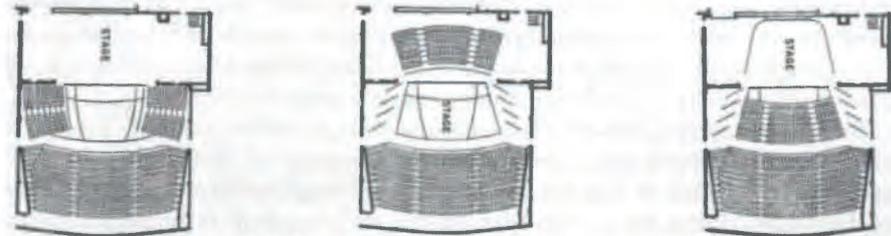


1. Die Grundformen A, B und C

Es gibt also drei Grundformen des Theaterraumes, A das Axialtheater, B die Zwischenform und C die Arenabühne. Wir wissen, daß heute diese drei Typen

gebraucht werden, auch mit einigen Abwandlungen dabei, müssen aber nun die Frage stellen: In welchem prozentualen Umfang von der Gesamtzahl der Aufführungen im Spielplan und mit welchem künstlerischen Effekt werden sie gebraucht. Dabei können wir bei der Betrachtung der variablen Theater, der sogenannten Multiformtheater, einiges lernen.

Da sind zunächst die beiden oft zitierten und besprochenen Beispiele: das Loeb-Theater der Harvard-Universität in Cambridge und das Kleine Haus des Nationaltheaters in Mannheim. Die Bilder, die ich hier zeige, sind oft veröffentlicht worden, und viele Verfasser, welche die Theater und Vorstellungen in ihnen nie gesehen haben, haben darüber geschrieben und sie meist über Gebühr gepriesen.



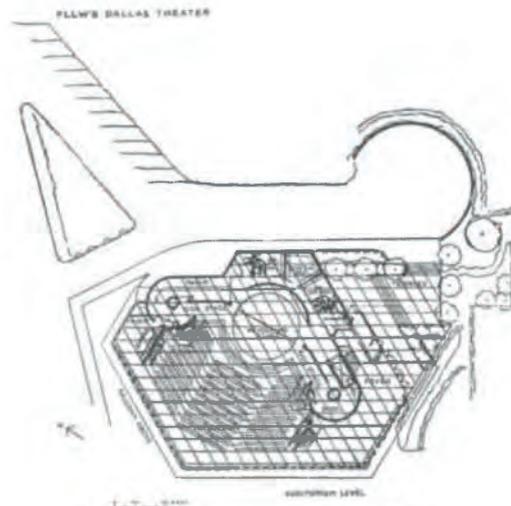
2. Die Grundstellungen im Loeb-Drama-Center

Meine durch Augenschein belegten Beobachtungen sind folgende: Das Loeb-Theater, mit 402 + 154 Plätzen, steht innerhalb einer amerikanischen Universität, die selbst kein Theater-Department besitzt. Es ist also ein Gastspieltheater für kulturelle Veranstaltungen verschiedener Truppen, darunter auch häufig für Theatergruppen, die von anderen Universitäten oder Colleges kommen, in denen die „Dept. of Theatre Arts“ bekanntlich die verschiedenartigsten Theateranlagen besitzen — sehr einfache und sehr komplizierte. Der Raum des Loeb-Theaters ist deshalb stark technisiert und kann mit Hilfe technischer Anlagen in mehrere Positionen gebracht werden, von denen die drei Grundstellungen unseren drei Typen A, B und C entsprechen. Man kann sich aus den Photos ein Bild davon machen, wie der Theaterraum benutzt wird und wie die innenarchitektonische Wirkung in den drei Stellungen ist: Es bleibt stets eine Theaterwerkstatt, in der die Konzentration auf das Spielgeschehen fehlt und in der man immer zu viel sieht „wie es gemacht wird“. (Aber das lieben ja die Amerikaner beim sogenannten modernen Theater überhaupt.)

Eine Theaterwerkstatt, wie wir sie jetzt bei vielen Stadttheatern in Deutschland finden, bleibt aber immer, wie richtig bezeichnet — Studio, Lehrstätte, Experimentierstätte. Dort wird man andere, d. h. weniger vollkommene Bedingungen für den technischen und den szenischen Raum erwarten.

Beim Experimentieren kommen bekanntlich auch mißglückte Experimente heraus. Ein solches ist zweifellos das Humphrey-Theater in Dallas, Texas, das — weil es der berühmte Architekt Frank Lloyd Wright gebaut hat — fälschlicherweise oft als ein zukunftsweisendes Wunderwerk bezeichnet wird. Schon ein Blick auf den Grundriß belehrt aber eines Besseren.

Man muß sich aber bei Betrachtung dieser amerikanischen Theaterformen, die von unseren fortschrittlichen europäischen Architekten fast durchweg überbewertet werden, immer vor Augen halten, daß die amerikanischen Universitätstheater eben Schulen sind, wo die verschiedene Art, Theater zu spielen (und sogar zu schreiben), gelehrt und experimentiert wird, wo „theatre arts“ zum Studienplan der Universi-



3. Grundriß des Humphrey-Theaters in Dallas

täts-Ausbildung gehört, die damit die Persönlichkeitsbildung fördern will. Diese Schulen brauchen solche verschiedenartige Räume, und sie besitzen in den meisten Fällen auch mindestens 3 Auditorien, in verschiedenen Größen und mit verschiedenen Bühnenanlagen, für etwa 300 bis 800 und 3000 Plätze.

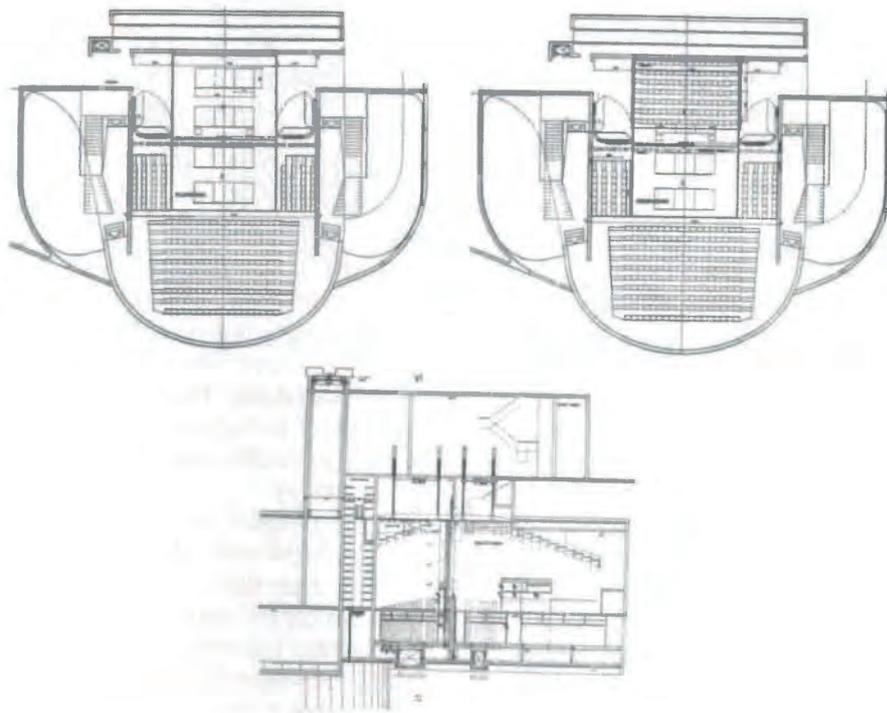
Im Loeb-Theater (der offizielle Name ist Loeb-Drama-Center) hat sich auch gezeigt, daß eine Anlage mit hydraulischen Hebezeugen usw. sehr kostspielig zu erstellen und erst recht kostspielig zu bedienen ist, denn dafür sind teure Spezialisten, die einer Union angehören, nötig. Damit wird der Betrieb auch abhängig von den Bestimmungen dieser Union, und die gerade in den Universitäten so geschätzte Freizügigkeit in der Arbeits-, d. h. Probezeit wird stark behindert.

So baut man also neuerdings auch in den USA lieber 3 Säle ohne Veränderungsmechanismus.

Das Kleine Haus des Mannheimer Nationaltheaters mit über 800 Sitzplätzen zeigt zunächst, daß es einem Architekten auch gelingen kann, die Funktionen eines Multiformtheaters in ein architektonisch schönes, d. h. in unserem Sinne theatermäßiges Gehäuse zu bringen. Das Theater wirkt in keinem Falle als Werkstatt. In bezug auf den Umänderungsmechanismus hat aber das Mannheimer Theater die gleichen Nachteile wie die Universitäts-Theater der USA, nur stört der Zeitaufwand, der erforderlich ist, eine Theaterform in die andere umzuändern, also der Umbau von Proszeniumsbühne zur Arenabühne, in einem Repertoiretheater wie

Mannheim viel mehr als in einem gelegentlich benutzten Schultheater. Weil für die Änderungen jeweils ein Probevormittag für Auf- und Abbau der Bestuhlung freibleiben muß (obwohl sie hier auch mechanisiert ist), hat man seit der Eröffnung 1957 die Arenabühne erst zwei- oder dreimal benutzt, bei der Eröffnung für Schillers ‚Räuber‘ und 1961 für Dürrenmatts ‚Biedermann und die Brandstifter‘, beides in der Inszenierung von Erwin Piscator. Der Mangel an geeigneten Stücken oder Regisseuren mag ein anderer Grund für die so seltene Anwendung der so vielgepriesenen Arenabühne sein.

Übrigens hat sich beim Kleinen Haus in Mannheim noch ein anderer Nachteil gezeigt: Über dem Podium, das als Proszeniumsbühne zu dienen hat, fehlt ein Schnürboden. Das Hochziehen und Herablassen von hängenden Ausstattungsteilen,



4, 5, 6. Zwei Grundrisse und Längsschnitt für das geplante Studio im Neuen Schauspielhaus Düsseldorf

die man zur Bildung des szenischen Raumes braucht, ist eben doch die einfachste Art der Bühnentechnik, und es ist ein Trugschluß von Architekten, wenn sie glauben, sie könnten mit „modernen“ Ideen, wie das Weglassen des Schnürbodens und Beschränkung auf gestellte Ausstattung, die Theaterpraktiker umerziehen, die diese Einrichtungen in einer jahrhundertelangen Entwicklung geschaffen und erprobt haben.

Bei den Plänen für das Studio des im Bau befindlichen Schauspielhauses in Düsseldorf erscheint deshalb das Mannheimer System, aber nur für 300 Plätze und mit einem Schnürboden in einer hohen Oberbühne über dem Podiumsteil, und außerdem noch mit einem Arbeitsboden über dem Saal, so wie es aus Fernsehstudios bekannt ist.

Wir waren bei der Betrachtung der sogenannten Multiformtheater von der Frage ausgegangen, ob es wünschenswert sei, variable Zuschauerräume für die 3 Typen A, B und C zu schaffen. Ich möchte diese Frage nur für zwei Fälle bejahen: erstens für Experimentiertheater, sogenannte Studios, für 300 bis 400 Plätze, wie sie heute jeder Stadttheaterbetrieb braucht, der beide Spielgattungen — Oper und Schauspiel — bietet, und wo das Umstellen einer Teilzahl von Plätzen (etwa 80) auch nicht viel kostet, und zweitens für größere Stadthallen, wo für verschiedene Verwendungszwecke, Theater, Schau, Sport u. a., die Möglichkeit des sogenannten „Spiels im Raum“ gegeben sein muß.

Solche Theater zu bauen, war bisher baupolizeilich weder in Deutschland noch in Österreich zulässig, denn die Vorschriften waren bisher ausschließlich auf das Proszeniumstheater mit dem eisernen Vorhang ausgerichtet, und sie sind es de jure auch heute noch. Das Mannheimer Theater z. B. entspricht nicht den zur Zeit gültigen Vorschriften, sein Betrieb ist als Ausnahme genehmigt, weil im ganzen Haus eine selbsttätige Sprinkleranlage eingebaut wurde.

Doch es besteht jetzt die Aussicht, daß die neue Rechtsverordnung für Theaterbau, die innerhalb der Musterbauordnung der BRD geschaffen wird, Möglichkeiten bietet, Theateranlagen zu bauen, bei denen auf der sogenannten „offenen Bühne“ gespielt werden kann.

Die Zwischenform B, also Theater mit veränderlicher Rahmenbühne und bespielbarer Vorbühne mit axialer Anordnung — es fehlt, wie gesagt, noch eine treffende Bezeichnung hierfür, denn das übliche Wort „Raumbühne“ ist vieldeutig — diese Zwischenform, wie sie sich in der Zeit des Wiederaufbaues der Theater nach dem Zweiten Weltkrieg herausgebildet hat und jetzt in den meisten neuen Theatern zu finden ist, dürfte meines Erachtens meist genügen, um den technischen Theaterraum, von dem wir hier sprechen, den heutigen Bedürfnissen der Regie und der Bühnenbildner anzupassen. Betrachten wir kurz die Entwicklung und einige Ausführungsbeispiele.

Ausgang war die Tendenz, das Spiel aus dem ästhetisch nicht mehr befriedigenden Guckkasten der klassischen Bühne heraus- und an den Zuschauer heranzutragen, ihn mit ins Spiel einzubeziehen, teils, um die Wirkung zu verstärken, häufig aber auch nur als Inszenierungsgag.

Im japanischen Kabuki-Theater wird dieser Raumeffekt seit Jahrhunderten angewendet und ist traditionsgemäß in jedem Text eingebaut. „Shibaraku“, der auf dem Blumensteg „Hanamichi“ erscheint, ist der japanische „Deus ex machina“, der mit seinem „wait a moment“, dies bedeutet Shibaraku, die auf der Hauptbühne in Unordnung geratene Situation wieder in Ordnung und meist zu einem Happy-End bringt (selbst wenn dies aus einigen abgeschlagenen Köpfen besteht).

Aber das japanische Theater besitzt ja auch keinen eisernen Vorhang und keine

Feuerschutzvorschriften, und es war in der Tat ein mutiger Schritt, als die europäischen Regisseure diesen Schritt aus der Proszeniumsbühne heraus in den Zuschauerraum, und aus ihm herein zur Bühne taten. Das Theater im Großen Schauspielhaus von Max Reinhardt war 1919 eine Sensation und fand bald in großen und kleinen Theatern, bei geeigneten und ungeeigneten Objekten vielfache Nachahmung. Immer gab es aber Schwierigkeiten mit der Theaterpolizei, die das Spiel — und dazu braucht man Requisiten, auch Ausstattungsteile zur szenischen Raumgestaltung — auf der Vorbühne, und die Auftritte dazu, aus Sicherheitsgründen nicht gestatten wollte bzw. durfte.

Die Polizeiverordnung läßt (theoretisch auch heute noch) z. B. nur auf einer Seite des Theaters eine Verbindungstür zwischen Bühnenhaus und Zuschauerraum zu! Schritt für Schritt mußte der Weg erkämpft werden, der bis zu den heute bekannten Lösungen der bespielbaren und veränderlichen Vorbühnen führt.

Da mußten zunächst die Auftritte erkämpft werden, von der Bühne aus, an beiden Seiten des Proszeniums, so wie sie in den englischen Theatern des 19. Jahrhunderts bereits überall zu finden waren (siehe Tafel XI, 6). Mit unbequemen Doppeltüren in sogenannten Feuerschleusen wurde das schließlich erlaubt.

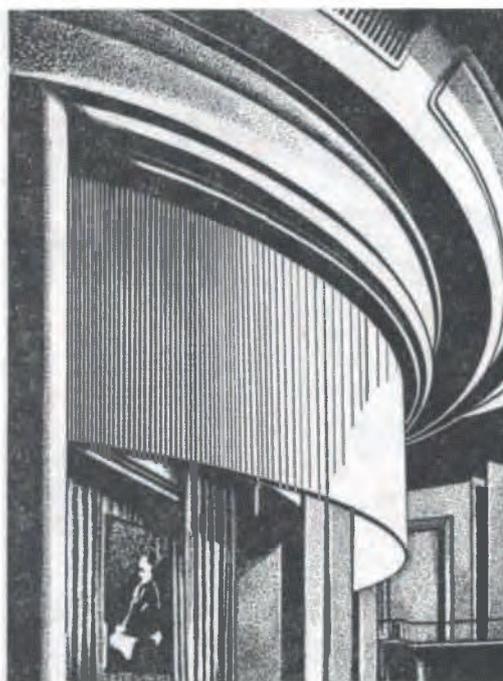
Bezüglich solcher Auftritte kann ich übrigens von einer Neuerung berichten, die meines Wissens noch in keinem europäischen Theater gebaut wurde; ich habe sie in dem neuen East-West-Center in Honolulu gesehen: unterirdisch, d. h. unter dem Bühnen- und Saalboden liegende Gänge vom Bühnenhaus aus zu verschiedenen Stellen im Zuschauerraum, dort begehbar mittels einer Treppe, die nach Öffnen eines Verschußdeckels freigelegt wird. Genau wie beim Hanamichi, wo zwei Versenkungen, eine in Bühnennähe, die andere hinten am Saalrand, den Zugang bilden oder wie die charontische Stiege im antiken Theater. Ein anderes Element ist der bewegliche Orchestergraben, bestehend aus maschinell auf- und abfahrbaren Plateaux, die in tiefgefahrenem Zustand den Orchesterboden, in hochgefahrenem eine Vorbühne bilden können, aber auch mit Sitzreihen bestückt und als Parketterweiterung benutzt werden. Auch diese Technik ist jetzt bekannt.

Andere Kämpfe gab es um die Vorbühnenbeleuchtung. Da gab es sogar Theaterleiter, die dagegen opponierten, weil ihrer Meinung nach das Theater dadurch einen Varieté- oder Zirkuscharakter bekommen würde. Erst nach den großen künstlerischen Erfolgen, die in den Berliner Theatern in den Zwanzigerjahren unter Anwendung von Vorbühnenscheinwerfern erzielt wurden, kam es allgemein zum Einbau dieser Geräte in der Decke und an den Seiten des Zuschauerraumes. Es ist bekannt und gehört heute als Selbstverständlichkeit zur technischen Ausstattung des Theaterraumes, daß begehbare Beleuchtungsbrücken und Scheinwerferstände, ja möglichst um den ganzen Raum herumlaufende Lichtgalerien eingebaut werden müssen. Heute haben wir es nicht mehr mit Theaterleitern oder Regisseuren zu tun, die den Zirkuscharakter befürchten, wohl aber mit Architekten und Akustikern, die keine Freunde dieser Einrichtungen sind. Schon oft sind deshalb klappbare Decken, auf- und abfahrbare Brücken, bewegliche Verschußschieber, alles mit motorischem, hydraulischem oder pneumatischem Antrieb, und mit erheblichen Kosten, gebaut und sie sind, wie vorausgesagt, dann mit diesem „Klapparatismus“

nie benutzt worden. Zur Einstellung der Geräte blieben die Klappen von Anfang an offen und wurden nur einmal — nämlich zur Herstellung eines Saalfotos für den Architekten — geschlossen. Messungen haben auch bewiesen, daß sie bei richtiger Anlage akustisch nicht nachteilig sind.

Mit den Auftritten und der Beleuchtungsmöglichkeit der Vorbühne steigerte sich auch die Verwendung von Ausstattungsteilen vor dem Bühnenrahmen. Neue Kämpfe mit der Feuerschutzpolizei! Nicht brennbare Requisiten werden bald zugelassen. Aber dann kamen Polstermöbel, Paravents, kleine und bald auch große Setzstücke, Embleme über der Vorbühne (man denke an Schriftbänder bei Brecht, Projektionsflächen für Zeitangaben, Texte und Fotos, Film usw.), die vor dem Feuerschutzvorhang ständig hängen oder auch hochgezogen und ausgewechselt werden sollen.

So war es logisch, den aus der Verletzung der Vorschriften resultierenden ständigen Kämpfen mit den Sicherheitsorganen dadurch aus dem Weg zu gehen, daß der Schutzvorhang vor die Vorbühne bzw. zwischen Orchestergraben und 1. Parkettreihe verlegt wurde.



7. Zylindrischer Schutzvorhang in Rostow (Don)

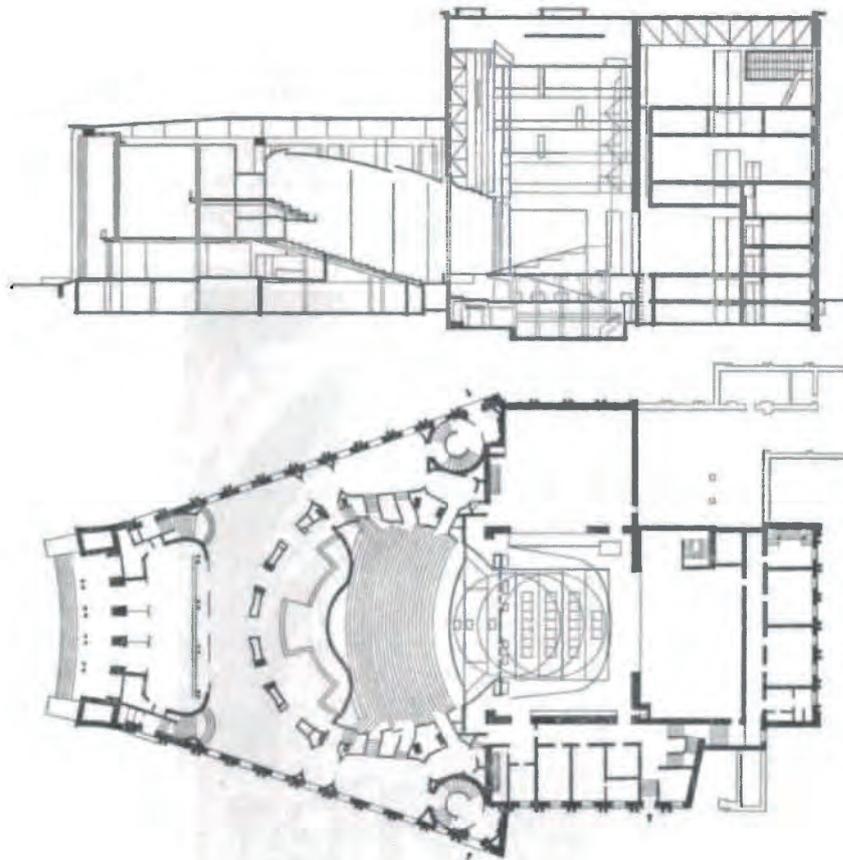
Dies ist (vgl. Abb. 7) — soweit mir bekannt ist — erstmals in Rußland, und zwar in Rostow, Don, gebaut worden; wenigstens ist dieses Bild das älteste, das diese Anlage zeigt. Eine Vorbühne entsteht durch diesen gebogenen eisernen Vor-

298

Walther Unruh

hang hier aber noch nicht. Das Bild stammt aus dem 1947 in Moskau erschienenen Buch ‚Architektura Teatra‘ von G. B. Barchin.

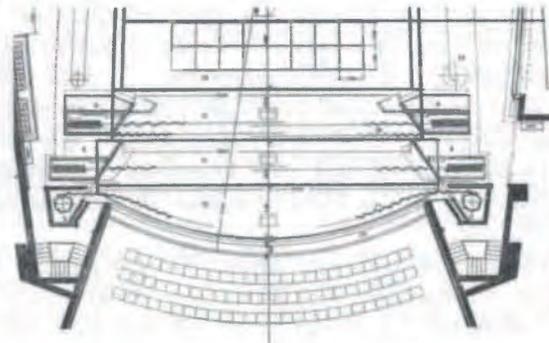
Im Schauspielhaus Bochum, wiederaufgebaut 1951 bis 1953, finden wir die gleiche Lösung, aber erstmals mit einem Eingreifen des Zuschauerraumes in den Bühnenraum. Die seitlichen Proszeniumswände, die eine Fortsetzung der Saalwand darstellen, liegen auf der Bühnenseite hinter dem zylinderförmigen und seit-



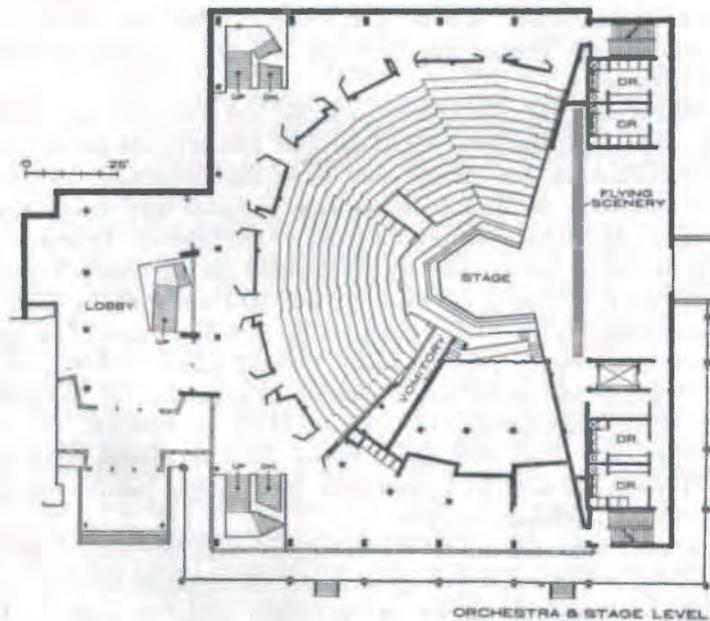
8. Grundriß und Schnitt des Schauspielhauses in Bochum. Zylindrischer Schutzvorhang zwischen Orchesterzone und Parkett

lich abgeknickten Schutzvorhang und sind hier in Bochum noch fest. Es entsteht eine Vorbühne im wahrsten Sinne des Wortes, d. h. eine vor dem inneren Rahmen und vor der Hauptspielfläche liegende vordere Spielfläche. Auf ihr rückt die Szene dicht ans Publikum heran. Bei musikalischen Werken dient sie, man möchte hier sagen: „notgedrungen“, als Orchestergraben.

Nach diesem Bau in Bochum kam der Wunsch, die seitlichen Zuschauerwände im Bühnenraum auch einmal *n i c h t* zu sehen. Das ergab bei weiteren Bauten schrittweise Neuerungen: die faltbaren Proszeniumswände hinter den zylindrischen Schutzvorhang in Augsburg und dazu ein innerer Bühnenrahmen, der mitsamt Vorhängen und Beleuchtungsanlagen vor- und rückwärts fährt, je nachdem ob es Schauspiel mit oder ohne Vorbühne oder Oper mit Orchester gibt, dann Schiebewände, die in eine „Tasche“ zurückgeschoben werden können, so daß seitlich Raum für eine szenische Dekoration oder auch für eine Choraufstellung entsteht, oder Doppelportale, die



9. Doppelportal im Stadttheater Bonn, Grundriß



10. Das Tyrone-Guthrie-Theater in Minneapolis, Grundriß

teils hochziehbar, teils nach hinten fahrbar sind, wie sie z. B. das neue Festspielhaus in Recklinghausen erhalten hat.

Solche Variationen sind nötig und nützlich, weil die seitliche Begrenzung sowohl eine optische wie auch eine akustische Funktion hat. Bei musikalischen Aufführungen braucht man dort reflektierende Wände, bei anderen Aufführungen Dekoration oder auch Auftritte. Ich möchte aber erwähnen, daß man sich diese Portalverformungen auf einem bis zum seitlichen Ende des Saales reichenden Podium auch in einfachster Weise durch von Hand hingestellte Wände schaffen kann, statt, wie in Bonn oder Recklinghausen, so schwere maschinelle Einrichtungen zu bauen.

In Verbindung mit der Vorbühne ist auch das Elisabethanische Theater zu erwähnen, das — aus der alten Shakespeare-Bühne entstanden — heute in England und in von England beeinflussten Theaterländern stark in Mode gekommen ist und propagiert wird. Wir betrachten es am besten am Bild des neuen Tyrone-Guthrie-Theaters in Minneapolis (Minnesota). Seine Anlage schreibt aber bestimmte Stücke, eine bestimmte Inszenierungsart und eine bestimmte Anpassungsfähigkeit des Publikums vor. Keinesfalls ist das Elisabethanische Theater eine Allerweltslösung für unser heutiges Theater.

Hieran anschließend möchte ich mit einigen Worten auf die Bedeutung der Distanz zu sprechen kommen, die eine wesentliche Funktion für die optimalen Bedingungen des technischen Raumes in bezug auf gute Sicht und Akustik darstellt.

Von der Distanz wird meist in recht gefühlsmäßiger Formulierung gesprochen: die Perspektivbühne braucht eine „richtige“ Distanz zur Betrachtung, der Schauspieler einen „angemessenen“ Abstand zur Erreichung der theatralischen Illusion, mit der „reduzierten“ Distanz der Vorbühne soll der Kontakt zum Publikum verstärkt werden usw.

Stellen wir zunächst fest: Die Distanz, d. h. die Entfernung, ist eine mathematische Größe, eine Länge, und zwar die Länge einer Strecke, mathematisch gemessen zwischen zwei Punkten. Im Theater aber ist es die Entfernung zwischen zwei Flächen, der Spielfläche und dem Zuschauerraum, und man wird, um zu einer Messung zu kommen, Mittelwerte auf den Flächen als Endpunkte der Strecke annehmen müssen. Für die Bühne benutzt man als Bezugspunkt die sogenannte Vorhanglinie, d. i. die Ordinate zur Achse in der Ebene, in der der Hauptvorhang läuft. (In der Theaterbauordnung gilt die Vorhanglinie des eisernen Vorhanges.) Das ist jedoch eine ungenaue Bestimmung, denn bei neuen Häusern gibt es mehrere, sogar verschiebbare Vorhänge und damit auch mehrere Vorhanglinien. Für den Zuschauerraum ist es ähnlich unbestimmt: Soll man die Mitte des Parketts, soll man den hintersten Platz im Parkett oder den weitesten Platz im oberen Rang als Endpunkt der Distanz nehmen? Es kommt doch wohl darauf hinaus, eine kleinste, größte und mittlere Entfernung zu nennen.

Doch es kommt nicht nur auf die Entfernung an, auch der Winkel, in dem die Sehlinie zur Spielfläche auftrifft, ist wichtig. Seitliche Rangplätze mit einer Sicht von 45° und mehr von oben her, wie wir sie sogar schon wieder im neuen Burgtheater oder in dem eben erst fertiggestellten New Yorker State Theatre finden, sind

schlecht, zweifellos schlechter als rückwärtige Plätze in der Mitte des Ranges oder im Parkett. Das merkt man am Kassenverkauf. Die Länge der Entfernung allein ist also noch kein Maß zur Beurteilung der Güte, es kommt der Sichtwinkel dazu.

Für die optimalen Größen besitzen wir gewisse Erfahrungswerte. Die Länge soll nicht mehr als 25 m betragen, die Abweichung von der Achse in horizontaler und vertikaler Richtung nicht mehr als 20°, gemessen vom Endpunkt der Distanz auf der Bühnenseite. Dabei ist die Spitze des Winkels aber nicht an der Vorhanglinie, sondern an der Hinterkante der bespielten Fläche anzunehmen. Es wird verlangt, daß auch die Distanz bei verschiedenen Inszenierungen veränderlich sein soll. Ein Mittel dazu, die Vorbühne zur Spielfläche zu addieren oder wegzulassen, wurde schon erwähnt. Die Zuschauer dagegen können wir nicht vorwärts oder rückwärts rücken, wohl aber können Bühnentechniker und Bühnenbildner die Illusion zu Hilfe nehmen und eine Scheindistanz schaffen. Dazu dienen Schleier-  
vorhänge zwischen Zuschauer und Szenerie und der Raumabschluß der Bühne mit einem perspektivischen Prospekt oder mit dem unendlich wirkenden Rundhorizont. Auch kann die Beleuchtung viel dazu beitragen. Nur gibt es noch kein Mittel, die Darsteller zu verkleinern, um eine größere Entfernung vorzutäuschen. Hier kann aber der Einsatz des Films helfen, wie man aus den Vorführungen der Prager „Laterna Magica“ gesehen hat. — Dreimal Lohengrin bei der Anfahrt im 1. Akt, als Marionette, als Kind und dann in natürlicher Größe, das gibt es ja wohl kaum mehr.

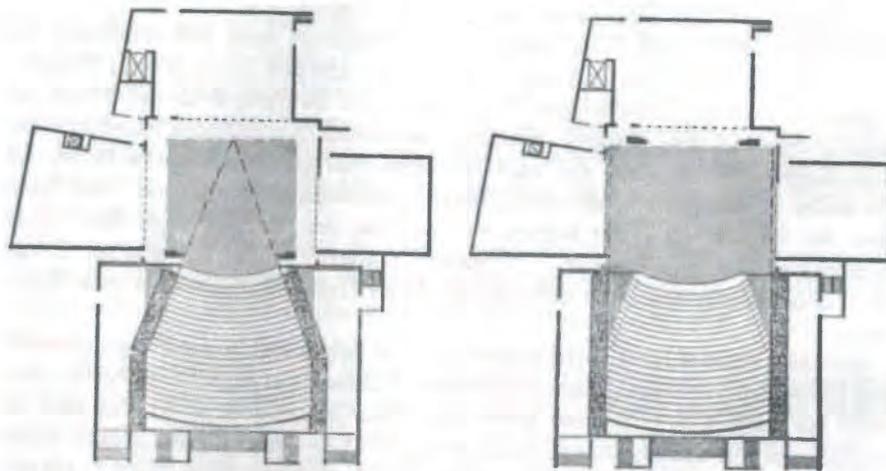
Variabilität des Raumes wird weiterhin in der Breite und in der Höhe gefordert. Der hinter den Vorhängen liegende technische Rahmen, das sogenannte Portal, wird zwar seit langem in Höhe und Breite verstellbar eingerichtet — es sind dies die sogenannten Portaltürme und die Beleuchtungsbrücke —, aber dieser Rahmen betont doch oft die unerwünschte Guckkastenwirkung und rahmt das Bühnenbild, besonders bei engem Stand, mit einem breiten, womöglich noch schwarzen Rand wie eine Trauerkarte ein. Besonders schlecht sieht das dann aus, wenn der vordere Teil des viel zu hellen Zuschauerraumes zeitweilig mit einer dunklen Kulissenwand zugestellt wird.

Um die vom Bau aus gegebene Breite des Raumes zu variieren, sind die sogenannten Lamellen-Portale gebaut worden, z. B. das Palais Chaillot in Paris (1937), das neue Residenztheater in München (1948) und das Festspielhaus in Salzburg (1956). Hier wurde versucht, durch technische Veränderungen in der Architektur die jeweils erforderliche Raumgröße zu bilden, und es ist erreicht, daß der Übergang vom Zuschauerraum zur Bühne in jeder Stellung gut aussieht.

Diese Lamellenportale ermöglichen nun zwar die Anpassung des technischen Raumes an den jeweils verlangten szenischen Raum und sind für den Architekten durchaus befriedigend, für den Bühnenbildner bzw. den Regisseur bleibt jedoch dabei die Betonung des Bühnenrahmens bestehen, weil sogar eine Vervielfachung desselben erfolgt. Und das ist eigentlich unerwünscht.

Das neue Frankfurter Schauspielhaus vermeidet auch diesen Nachteil mit einer perfekten, wenn auch ziemlich kostspieligen Lösung. Hier sind die Seitenwände des Zuschauerraumes ungefähr ab Saalmitte nach der Bühnenseite an der Decke aufge-

hängt und können mitsamt den eingebauten Scheinwerfern um zirka 20° von der Geraden des Saalrechteckes zur Mitte hin eingeschwenkt werden. Das gibt dann eine Breite der Bühnenöffnung von 14 m, während sie bei völliger Ausnutzung der Saalbreite 25 m betragen kann. Dann bilden Saal und Bühne ohne Einschnürung einen Raum. In Frankfurt bezeichnet man dies dann als „Einraumtheater“, was meines Erachtens keine präzise Bezeichnung ist. In den USA ist für einen solchen Typ die Bezeichnung „endstage“ üblich: die Bühne geht (in der Breite) von einem Ende des Saales bis zum anderen. In der deutschen Theatersprache kenne ich keine treffende, eindeutige Benennung für „endstage“.



11. Die Stellungen der schwenkbaren Seitenwände im Schauspielhaus Frankfurt/M., Grundrisse

Die seitlichen Veränderungen am Proszenium bzw. am Saal müssen auch oben an der Decke fortgesetzt werden: mit der Verengung muß meist auch die Höhe reduziert werden. Dabei gibt es einige technische Schwierigkeiten, denn geradlinige Deckenkanten, wie sie z. B. in Frankfurt vorhanden sind, sind dann unerwünscht, wenn Rampe, Orchestergraben oder Vorbühne und auch die Parkettreihen nicht geradlinig, sondern im Bogen angelegt sind, wie dies meist der Fall ist. Die beiden Verschiebungen — der Seitenwände und der Decke — passen dann nicht immer zusammen und geben Lücken in der Architektur. Diese Lücken können aber geschickt für die Klimatisierung des Raumes und für Rauchabzüge benutzt werden. Die bisher erwähnten Möglichkeiten zur Anpassung des technischen Theaterraumes an den szenischen Raum beruhen auf mechanischen technischen Vorrichtungen. Selbstverständlich kann man das auch manchmal manuell erreichen.

Eine interessante, kaum bekannte und wohl bisher einmalige Möglichkeit zu szenischen Raumveränderungen bietet das 1961 eröffnete Théâtre National in Brüssel. Dort sind die Seitenwände des Zuschauerraumes so angelegt, daß in einem Abstand

von fast 1 m von der festen, für den Schall hart reflektierenden Wand aus Beton bzw. Mauerwerk eine zweite Scheinwand aus Schleierstoff gehängt ist, die optisch als Raumbegrenzung wirkt, ähnlich wie man es auch schon mit untergehängten optischen Decken aus Gitterwerk gemacht hat. Man kann nun in Brüssel gemalte Kulissen in dem Raum zwischen Mauer und Scheinwand aufstellen und beleuchten, mit einer zwischen Wand und Schleier liegenden mehrfarbigen Rampenbeleuchtung. Man kann also z. B. für ein expressionistisches Theaterstück in einem abstrakt ausgestatteten und szenisch mitwirkenden Theatersaal spielen, diesen aber auch für ein Lustspiel oder ein Musical spielerisch und heiter gestalten — mit Dekoration und mit Licht — oder ihn auch ganz neutral und unbeleuchtet lassen. Der Einwand, diese jeweiligen Änderungen seien doch sehr kompliziert, entfällt, denn in Brüssel liegen die Verhältnisse so, daß jedes Werk stets sechs bis acht Wochen lang in Serie gespielt wird.

Man hat ähnliche Wirkungen anderswo auch schon mit Projektionen auf die Seitenwände des Zuschauerraumes versucht. Mit mehr oder weniger Erfolg. Wie es wirkt, das hängt ja eben immer davon ab, wie genial es gemacht ist.

Doch nun zur Bühne und zum engeren ursprünglichen Thema „Bühnentechnik als Mitgestaltung des szenischen Raumes“. Ich will diesen Abschnitt abschließend nur noch kurz behandeln, weil ich bei Ihnen allen die Tatsache als bekannt voraussetze, daß die Gestaltung des szenischen Raumes im Theater mit Hilfe bühnentechnischer Einrichtungen vor sich geht. Sie zu beschreiben ist überflüssig, ihre Notwendigkeit und Nützlichkeit ist auch schon oft betont worden. Beschränken wir uns also auf einige grundsätzliche Gesichtspunkte und auf einige Beispiele.

Im Bühnenraum, genau wie im Zuschauerraum, sind die richtigen Abmessungen in Breite und Tiefe der Grundfläche und Höhe des Raumes ausschlaggebend für seine Brauchbarkeit. Viel Raum im Bühnenhaus spart nicht nur Geld, weil man fertige Aufbauten vorbereitet halten und auf einfache Weise austauschen kann, viel Raum schafft auch szenische Möglichkeiten. Jeder Bühnenraum läßt sich nämlich für die Szenerie verkleinern, aber nie vergrößern — diese Binsenwahrheit sollte bei Theaterbauten nie vergessen werden.

Bühnentechnische Einrichtungen, welche das Bühnenbild mitgestalten helfen, sind die Untermaschinerie mit ihren beweglichen Bodenversenkungen und die Obermaschinerie mit ihren Hilfsmitteln zum Aufhängen, Hochziehen und Herablassen von Ausstattungsteilen. Beide, Unter- und Obermaschinerie, dienen für den Aufbau und die Verwandlung, die Bodenversenkungen (oder Bühnenpodien) als Ergänzung oder Unterbau der Bodengestaltung, die Bühnenwagen oder die Drehscheibe zum Transport.

Zunehmende Verwendung finden die mechanischen Anlagen durch ihre Benutzung im sogenannten dynamischen Bühnenbild. Es ist Mode geworden, sicherlich als Folge von Film und Fernsehen, und manche Texte fordern es auch, daß sich der Schauplatz auf offener Szene verändert, nicht als sogenannte Verwandlung, bei der zwei völlig anders geartete Bilder wechseln, sondern als Bewegung der Szenerie. Das ist nicht neu, und in der klassischen Bühne finden wir das Wandelpanorama als Beispiel. Seitlich hin- und herfahrende Bühnenwagen sind im Grunde genommen

nichts anderes. Der Unterschied liegt nur darin, daß heutzutage ganze Aufbauten bewegt werden, wo früher nur ein gemaltes Bild vorüberzog.

Neue Effekte bietet auch die moderne Bühnenbeleuchtung an. Schon durch Hell und Dunkel, durch Farbwechsel, erst recht aber durch die genaue Beherrschung und das Ab- und Zuschalten exakt begrenzter Lichtscheine kann man Wirkungen erzielen, die den gesamten Raum verändern, verkleinern oder vergrößern, die Tageszeit oder Jahreszeit wechseln und Stimmungen, wie Freude oder Trauer, ausdrücken. Mit Hilfe der Projektion lassen sich diese Effekte noch verstärken, weil es möglich ist, bestimmte Erscheinungen, wie z. B. Unklarheit, oder Reaktionen, wie innere Zerrissenheit, mit Hilfe von Plattenbildern auf die Szene zu projizieren. Imaginationen, die hintergründig zum Text dem Zuschauer gezeigt werden sollen, lassen sich bildhaft und doch unsubstantiell einblenden, und es können — wie wir wissen — ganze Szenerien schnell erscheinen und verschwinden.

Bewegung wird in solchen Bildern entweder durch die sogenannten Laufbildprojektionen gebracht, die aus den altbekannten Bährschen Wolken- und Wasser-, Feuer- usw. -Apparaten entwickelt worden sind. Am Ende steht nun die Benutzung des Films, und zwar des Farbfilms. Wenn dies noch ziemlich selten erfolgt, so liegt das wohl hauptsächlich an den damit verbundenen Kosten und an dem Umstand, daß unsere Inszenierungen in viel zu kurzer Zeit herauskommen sollen, um überhaupt einen Film gut einsetzen zu können. Dazu braucht man Zeit und muß experimentieren. Daß dabei aber großartige Wirkungen zu erzielen sind, zeigen die Arbeiten der „Laterna magica“ in Prag, wo man in Verbindung mit einer gebauten Szenerie noch eine bewegte Szenerie auf mehreren Wänden und mit mehreren Filmbildern laufen läßt.

Es ist z. B. erstaunlich zu sehen und äußerst wirksam, wenn eine Darstellerin im Filmbild aus dem tiefen projizierten Filmbildraum nach vorn läuft und dann plötzlich vorn im Raum in persona erscheint und tanzt. Andere überraschende Effekte werden durch Verdopplung und Vervielfältigung agierender Personen im optischen Bild gezeigt. Für die Einrichtung und Einstudierung eines solchen technisch-szenisch bewegten Raumes sind aber — wie man mir sagte — viele Monate gebraucht worden.

Wenn man die Gelegenheit hat, zu reisen und an vielen Stätten, auch im Ausland, Theater zu sehen, dann wird man erfreulicherweise feststellen können, daß es doch auch in dem heute so hektisch überspannten Theaterbetrieb noch möglich ist, und immer wieder geschieht, technisch-szenische Effekte herbeizuzaubern. Die Zunft der begabten Bühnenbildner und -techniker scheint trotz des Nachwuchsmangels nicht auszusterben. Es stehen ihnen in neueren Theatern auch reiche technische Hilfsmittel zur Gestaltung des szenischen Raumes zur Verfügung, und immer neue werden hinzukommen. Vielfach werden sie sich aber auch mit unzureichenden Räumen begnügen müssen, so daß wir unsere eingangs erhobene Forderung wohl etwas bescheidener formulieren müssen und sagen:

*Der richtige technische Raum ist eine wünschenswerte Voraussetzung für einen wirkungsvollen szenischen Raum.*

Der technische Raum hat auch unmittelbare Auswirkungen auf die Theaterproduktion, ja sogar auf die literarische Produktion, finanzielle und künstlerische, weil er die Möglichkeiten eines Theaters begrenzt oder erweitert.

Wir sehen das in der Gegenwart an einer Erscheinung, die das Theater schwer belastet: Personalknappheit und Arbeitszeitbegrenzung führen im Repertoiretheater zu hohen Kosten, zu unbefriedigenden Szenerien ohne ausreichenden Wechsel der Schauplätze, ja oft sogar zu Werken mit nur einer Dekoration oder gar ohne Szenerie. So weit ist es am Broadway schon gekommen, weil veraltete Theaterräume und dazu harte Arbeitsbedingungen der Gewerkschaften den Theaterbetrieb behindern. Mit der Schaffung weitläufiger technischer Räume in unseren neueren europäischen Theatern ist diese Gefahr aber einigermaßen gebannt.





**IMAX, Es Devlin (Creative Direction), London, 2008**

# SUPPLEMENT

## 50 Jahre Theater Neumarkt, Rede von Stadtpräsidentin Corinne Mauch, Zürich 2016

Guten Abend, meine sehr verehrten Damen und Herren, liebe Freunde des Theaters Neumarkt, herzlich willkommen, grüezi miteneand. Ich begrüsse Sie alle recht herzlich zum Festakt «50 Jahre Theater Neumarkt».

Normalerweise kommt ja erst das Original und dann die Parodie, für einmal ist es heute umgekehrt. Meine Begrüßungsworte sind nämlich dem neusten Stück des Neumarkt Theaters mit dem Titel «Was tun? Ein Festakt» entnommen. Dort eröffnet ein Vertreter des Kulturdepartements mit denselben Worten den Festakt und den Theaterabend. Die Parodie auf meine heutige Rede hatte also schon am 12. Januar Premiere, obwohl ich erst jetzt spreche.

Hat das Theater die Realität längst überholt? Ist es das, was man eigentlich Avant-Garde nennt? Dass die Kunst schneller ist als die Wirklichkeit? Wie soll ich jetzt noch sprechen, wenn es der Schauspieler Marcus Signer schon besser gespielt hat, als ich es je sagen würde? Sie sehen, ich verrenne mich schon ganz am Anfang in ein absurdes Spiegelkabinett, wie es einem Ionesco gefallen hätte. Es muss daran liegen, dass diese Wände so imprägniert sind von ihrer Geschichte, dass es einen nicht unberührt lässt.

Eugène Ionesco, heute der meistgespielte französische Dramatiker ausserhalb Frankreichs, wurde hier schon gespielt, als er noch Vertreter einer radikalen Avant-Garde war: «Opfer der Pflicht» hiess das Stück. Und das Besondere daran: Es war in der Inszenierung seines Autors zu sehen. Hier, in diesem Raum, sass also 1968 Eugène Ionesco, «an der Quelle des Birchermüesli», wie er zu sagen pflegte, und inszenierte sein eigenes Stück. Niemals wäre es damals der Pfauen gewesen; es war zwingend das kleine Theater am Neumarkt.

Doch lassen Sie uns noch weiter zurückgehen. Die Geschichte dieses Theaters beginnt lange vor seiner Gründung. Schon immer scheint dieser Saal nämlich ein Kraftort des freien, widerständischen und gesellschaftlich engagierten Denkens gewesen zu sein. Wussten Sie, dass Leo Trotzki hier drin als Vorstandsmitglied des Arbeitervereins «Eintracht» die Sonntagssprechstunde hielt? Er leihte sein Ohr den Mitgliedern und ihren Anliegen und hielt Vorträge. Im Oktober 1914 formulierte er eine Resolution ge-

gen den Krieg – und für den Wiederaufbau der Internationale. Da war Lenin noch gar nicht in Zürich.

Die Lenins, Nadescha Krupskaja und Wladimir Iljitsch, zogen erst im Februar 1916 in ihre bekannte Wohnung an der Spiegelgasse 14, also in unmittelbare Nähe zur «Meierei», wo am 5. Februar eine Gruppe ausländischer Künstler ein literarisches Cabaret... – aber das ist eine andere Geschichte. Und wir werden die 100jährige Erinnerung an DADA in zwei Wochen ausgiebig begehen!

Lenin war eben auch Stammgast im Neumarkt; das damalige Gewerkschaftshaus war einer seiner Bezugspunkte in Zürich: zum letzten Mal besuchte er diesen Raum am 2. April 1917, eine Woche bevor er seine berühmte Reise im plombierten Eisenbahnwagen nach St. Petersburg antrat. Es kann Sie also auch nicht mehr überraschen, dass hier 1921 die Kommunistische Partei der Schweiz gegründet wurde.

Als sich die Genossenschaft «Gewerkschaftshaus Eintracht» auflöste, entschied der Zürcher Stadtrat am 21. September 1932, die Liegenschaft zu kaufen. Seither ist das Schicksal dieses Hauses aufs Engste mit meinem Departement verbunden.

Keine Angst, ich will Ihnen keine lückenlose Aufarbeitung der Geschichte dieses Raumes zumuten, schliesslich müssen wir ja bald beim Jahr 1966 und der Theatergründung ankommen, deren Jubiläum wir heute feiern. Trotzdem lohnen sich noch ein, zwei Stationen bis dahin, um diesen einmaligen Genius Loci zu verstehen.

Wenn es eine goldene Zeit des Schweizer Kabarets und eines schweizerischen Entertainments gab, dann war es die Generation Margrit Rainer, Elsie Attenhofer, Zarli Garigiet, Ruedi Walter. Sie verbanden Witz mit Melancholie, und lokalen Charme mit unmissverständlichem Antifaschismus.

Hat das etwa auch mit dem Neumarkt zu tun? Ja. Das Cabaret Cornichon spielte zwar vor allem im Hirschen drüben, aber als es sich Ende der vierziger Jahre aufspaltete und ins Cabaret Fédéral übergang, wurden hier im Neumarkt die letzten drei Programme gezeigt.

In den fünfziger Jahren feierte in diesem Saal eine andere veritable Untergrundbewegung rauschende Feste: der «Kreis», eine international bekannte Zeitschrift und ein weitherum bekanntes Netzwerk für Homosexuelle veranstaltete hier Maskenbälle, die Legende sind – bis zum reaktionären Tanzverbot von 1957, mit dem die Verwaltung die Spielräume einer liberalen Gesetzgebung einengte.

Wir stellen fest, und wir werden es an der Geschichte des Theaters gleich bestätigt sehen: Bewegte Zeiten sind Blütezeiten für diesen Raum.

Und nun sind wir so weit: Am 12. Januar 1966 wurde das Theater am Neumarkt unter der künstlerischen Direktion von Felix Rellstab offiziell gegründet. Eröffnet wurde mit «Das Gartenfest», dem Erstlingswerk des damals völlig unbekanntem Autors Václav Havel. Später wurde er der tschechische Staatspräsident. Auf der Bühne stand beim Premierenapplaus neben anderen Kollegen auch Matthias Gnädinger.

1968, also im Jahre von Ionesco, kam es zur Ausbildung der heutigen Rechtsform dieser Institution: Die Theater am Neumarkt AG wurde gegründet, an der die Stadt Zürich bis heute zusammen mit dem Kanton die Aktienmehrheit hält.

Ein Jahr später sollte zur juristischen Konsolidierung auch noch die finanzielle Stabilität kommen. Mit einer Volksabstimmung wurde darüber entschieden, ob die Theater am Neumarkt AG jährlich 220 000 Franken an Subventionen erhalten sollte.

Die dazu von meinen «Verwaltungsahnen» verfasste Weisung ist ein kuriozes Zeitdokument. An zentraler Stelle, da wo wir heute viele Kennzahlen, Risikobewertungen, Angebotsabgrenzungen und ausgeklügelte politische Argumentationen formulieren, um das Parlament zu überzeugen, wird ein berühmter Künstler zitiert: Professor Leopold Lindtberg, ehemaliger Direktor des Schauspielhauses, stellt mit herablassender Freundlichkeit die Notwendigkeit der «avantgardistischen Aufführungen im Theater am Neumarkt» fest: Solche kleinen Theater «verdienen die Unterstützung durch die öffentliche Hand nicht minder als die repräsentativen Theater.» Stellen sie sich das heute vor: Peter von Matt wird in einer Vorlage des Stadtrates zitiert, dass es ein Theater an der Winkelwiese unbedingt braucht – und Zack! ist die Vorlage durch. Ein Traum! Es kommt aber noch erstaunlicher: Die Weisung endet nämlich mit folgenden Worten: «Wer die Lage dieses kleinen, um seine Existenz kämpfenden Thea-

ters näher betrachtet, wird ihm seine Hilfe nicht versagen. Der bekannte schweizerische Schauspieler Heinrich Gretler fasste dieses Gefühl in die kurzen Worte: «Au's Theater am Neumarkt isch e Subvention wärt.» Stadtrat und Gemeinderat empfehlen die Annahme der Vorlage.» Zack! Das Volk sagte ja, und das Theater am Neumarkt konnte langfristig planen.

Zu einer internationalen Sensation wurde dieses Haus, als ein junger Wilder aus Graz hier landete. Horst Zankl führte 1971 im Neumarkt-Theater – zeitgleich mit der berühmten grossen Schwester in Berlin, der Schaubühne am Halleschen Ufer – ein revolutionäres System der Selbst- und Mitbestimmung ein. Technikerinnen und Techniker, Putzfrauen und Schauspielerinnen und Schauspieler diskutierten darüber, welche Stücke gespielt werden sollen. Plötzlich war das Theater Neumarkt im gesamten deutschen Sprachraum bekannt. Zankls Zeit ist legendär und trug künstlerische Früchte, die keinen europäischen Vergleich scheuen mussten. Zankl setzte in gewisser Weise das fort, was Peter Stein am Schauspielhaus nicht beginnen konnte.

Auf den Bürgerschreck Zankl folgten schwierigere Jahre. Die Energie schien vorerst verbraucht zu sein. Aber immer genau dann, wenn es totgesagt war, erschuf sich dieses Theater selber neu. Mit Peter Schweizer begannen 1983 wieder die Funken zu fliegen, wiederum war draussen Zürich in Bewegung. Das Theater mit seinen Sonntagsmatinee wurde zum Ort der engagierten Debatte. 1989 duldete Peter Schweizer die Besetzung des Theaters durch Flüchtlinge und deren Sympathisantinnen und Sympathisanten, die die Asyl-Praxis der Behörden anprangerten. Die Aktion brachte die Stadtverwaltung in Rechtfertigungsnot: Wie kann man mit Steuergeldern Querulantinnen und Querulanten eine Plattform bieten? Die Aktion bezeichnete aber auch das Ende der Ära Schweizer.

Gudrun Orsky folgte und startete – endlich war die Zeit gekommen – mit zwei Frauenstücken. Den Zürcherinnen und Zürchern bot sie ausserdem Ur- und Erstaufführungen von Rainald Goetz, Elfriede Jelinek und Ariel Dorfman an. Das Publikum folgte ihr nicht, die Zuschauerzahlen brachen ein.

Das radikale Auf und Ab dieses Hauses muss mit seiner Grösse zu tun haben: Die Handschrift seiner Leitung schlägt so direkt auf das ganze Geschehen durch, dass mit jeder neuen Leitung ein neues Pub-

likum gefunden werden muss. Orsky schaffte es nicht, und zwar in einem Masse, dass der Stadtrat 1993 aufgrund der roten Zahlen das Ende der Subvention per Januar 1995 beschloss – Volker Hesse und Stephan Müller hatten gerade mit der Vorbereitung ihrer Intendanz begonnen.

Die Reaktion der Zürcher Bürgerinnen und Bürger war so vehement, dass die Entscheidung zurückgenommen wurde. Was unmittelbar darauf folgte, war eines jener Theaterwunder, die sich in diesem Raum immer wieder ereignet haben: Mit der AIDS-Oper «Angels of America», und mit «Top Dogs», der theatralen Zeitdiagnose über Manager katapultierte sich das Neumarkt wieder direkt ins Zentrum der Gegenwart und wurde auch mit zwei Produktionen ans Berliner Theatertreffen eingeladen. Das hatte es zuvor nur mit Horst Zankls «Ritt über den Bodensee» gegeben.

Der Rest ist jüngere Geschichte, wahrscheinlich kennen Sie sie alle aus eigener Anschauung. Was seit der Jahrtausendwende hier passierte, ist noch zu warm, um es historisch einzuordnen. Aber auch die jüngere Geschichte taumelt in der Summe zwischen Absturz und Höhenflug. Dieses Theater ist so gross, dass es manchmal nach den Sternen greift, und es ist so klein, dass ein Stolpern sofort seine Existenz bedroht. Heute freuen wir uns daran, dass wir – alle Zeichen deuten darauf hin – mit der aktuellen Leitung gerade nach durchlebter Talfahrt wieder daran sind, zu einem neuen Höhenflug anzusetzen.

Ich habe Sie zu diesem Spaziergang durch die Geschichte dieses Raums eingeladen, um Ihnen im Jahr des runden Geburtstages noch etwas anderes vor Augen zu führen.

Theater ist eine flüchtige Geschichte. Es findet in der absoluten Gegenwart statt, kaum ist es vorüber, kann es nie mehr wiederholt werden. Aber es gibt eine Erinnerung an Theater; das sind Momente einzelner Inszenierungen, es sind aber auch Atmosphären, gesellschaftliche Zustände, besondere Jahre, persönliche Befindlichkeiten, die sich an Theaterbesuche knüpfen. All dies sind die Ingredienzen der Seele einer Stadt. Im Neumarkt sind sie ins Hochprozentige destilliert und über Jahre abgelagert. Reiner Geist mit reifen Aromen. Im Theater am Neumarkt lagert ein Teil der Seele Zürichs.

Die Stadt Zürich ist sich der Kostbarkeit dieser Erinnerung bewusst. Wer kulturpolitisch über das Thea-

ter Neumarkt spricht, denkt meistens vor allem an seine Gegenwart und noch viel mehr an seine Zukunftschancen, Perspektiven und anstehenden Herausforderungen. Dieses Jubiläum ist mir deshalb, nebst allen guten Wünschen für das Kommende auch Anlass, an etwas Wichtiges zu erinnern: auf Institutionen wie diese darf man nicht mit schnellem Blick und kurzem Atem schauen sondern bedächtig, sorgfältig und weitsichtig. Denn schliesslich schläft in diesem kleinen Theaterzweig ein Riese: Wehe, wenn der losgelassen!

Ich danke Ihnen.

*(Es gilt das gesprochene Wort.)*



## Heinrich von Kleist, *Über das Marionettentheater*, Berlin 1810

Als ich den Winter 1801 in M... zubrachte, traf ich daselbst eines Abends, in einem öffentlichen Garten, den Herrn C. an, der seit kurzem, in dieser Stadt, als erster Tänzer der Oper, angestellt war, und bei dem Publikum außerordentliches Glück machte.

Ich sagte ihm, daß ich erstaunt gewesen wäre, ihn schon mehrere Male in einem Marionettentheater zu finden, das auf dem Markte zusammengezimmert worden war, und den Pöbel, durch kleine dramatische Burlesken, mit Gesang und Tanz durchweht, belustigte.

Er versicherte mir, daß ihm die Pantomimik dieser Puppen viel Vergnügen machte, und ließ nicht undeutlich merken, daß ein Tänzer, der sich ausbilden wolle, mancherlei von ihnen lernen könne.

Da die Äußerung mir, durch die Art, wie er sie vorbrachte, mehr, als ein bloßer Einfall schien, so ließ ich mich bei ihm nieder, um ihn über die Gründe, auf die er eine so sonderbare Behauptung stützen könne, näher zu vernehmen.

Er fragte mich, ob ich nicht, in der Tat, einige Bewegungen der Puppen, besonders der kleineren, im Tanz sehr grazios gefunden hatte.

Diesen Umstand konnte ich nicht leugnen. Eine Gruppe von vier Bauern, die nach einem raschen Takt die Ronde tanzte, hätte von Teniers nicht hübscher gemalt werden können.

Ich erkundigte mich nach dem Mechanismus dieser Figuren, und wie es möglich wäre, die einzelnen Glieder derselben und ihre Punkte, ohne Myriaden von Fäden an den Fingern zu haben, so zu regieren, als es der Rhythmus der Bewegungen, oder der Tanz, erfordere?

Er antwortete, daß ich mir nicht vorstellen müsse, als ob jedes Glied einzeln, während der verschiedenen Momente des Tanzes, von dem Maschinisten gestellt und gezogen würde.

Jede Bewegung, sagte er, hätte einen Schwerpunkt; es wäre genug, diesen, in dem Innern der Figur, zu regieren; die Glieder, welche nichts als Pendel wären, folgten, ohne irgend ein Zutun, auf eine mechanische Weise von selbst.

Er setzte hinzu, daß diese Bewegung sehr einfach wäre; daß jedesmal, wenn der Schwerpunkt in einer graden Linie bewegt wird, die Glieder schon Kurven beschreiben; und daß oft, auf eine bloß zufällige Weise erschüttert, das Ganze schon in eine Art von rhythmische Bewegung käme, die dem Tanz ähnlich wäre.

Diese Bemerkung schien mir zuerst einiges Licht über das Vergnügen zu werfen, das er in dem Theater der Marionetten zu finden vorgegeben hatte. Inzwischen ahndete ich bei weitem die Folgerungen noch nicht, die er späterhin daraus ziehen würde.

Ich fragte ihn, ob er glaube, daß der Maschinist, der diese Puppen regierte, selbst ein Tänzer sein, oder wenigstens einen Begriff vom Schönen im Tanz haben müsse?

Er erwiderte, daß wenn ein Geschäft, von seiner mechanischen Seite, leicht sei, daraus noch nicht folge, daß es ganz ohne Empfindung betrieben werden könne.

Die Linie, die der Schwerpunkt zu beschreiben hat, wäre zwar sehr einfach, und, wie er glaube, in den meisten Fällen, gerad. In Fällen, wo sie krumm sei, scheinete das Gesetz ihrer Krümmung wenigstens von der ersten oder höchstens zweiten Ordnung; und auch in diesem letzten Fall nur elliptisch, welche Form der Bewegung den Spitzen des menschlichen Körpers (wegen der Gelenke) überhaupt die natürliche sei, und also dem Maschinisten keine große Kunst koste, zu verzeichnen.

Dagegen wäre diese Linie wieder, von einer andern Seite, etwas sehr Geheimnisvolles. Denn sie wäre nichts anders, als der Weg der Seele des Tänzers; und er zweifle daß sie anders gefunden werden könne, als dadurch, daß sich der Maschinist in den Schwerpunkt der Marionette versetzt, d. h. mit andern Worten, tanzt.

Ich erwiderte, daß man mir das Geschäft desselben als etwas ziemlich Geistloses vorgestellt hätte: etwa was das Drehen einer Kurbel sei, die eine Leier spielt.

Keineswegs, antwortete er. Vielmehr verhalten sich die Bewegungen seiner Finger zur Bewegung der daran befestigten Puppen ziemlich künstlich, etwa wie Zahlen zu ihren Logarithmen oder die Asymptote zur Hyperbel.

Inzwischen glaube er, daß auch dieser letzte Bruch von Geist, von dem er gesprochen, aus den Marionetten entfernt werden, daß ihr Tanz gänzlich ins Reich mechanischer Kräfte hinübergespielt, und vermittelt einer Kurbel, so wie ich es mir gedacht, hervorgebracht werden könne.

Ich äußerte meine Verwunderung zu sehen, welcher Aufmerksamkeit er diese, für den Haufen erfundene, Spielart einer schönen Kunst würdigte. Nicht bloß, daß er sich einer höheren Entwicklung für fähig halte: er scheinete sich sogar selbst damit zu beschäftigen.

Er lächelte, und sagte, er vertraue sich zu behaupten, daß wenn ihm ein Mechanikus, nach den Forderungen, die er an ihn zu machen dächte, eine Marionette bauen wollte, er vermittelt derselben einen Tanz darstellen würde, den weder er, noch irgend ein anderer geschickter Tänzer seiner Zeit, Vestris selbst nicht ausgenommen, zu erreichen imstande wäre.

Haben Sie, fragte er, da ich den Blick schweigend zur Erde schlug: haben Sie von jenen mechanischen Beinen gehört, welche englische Künstler für Unglückliche verfertigen, die ihre Schenkel verloren haben?

Ich sagte, nein: dergleichen wäre mir nie vor Augen gekommen.

Es tut mir leid, erwiderte er; denn wenn ich Ihnen sage, daß diese Unglücklichen damit tanzen, so fürchte ich fast, Sie werden es mir nicht glauben. - Was sag ich, tanzen? Der Kreis ihrer Bewegungen ist zwar beschränkt; doch diejenigen, die ihnen

zu Gebote stehen, vollziehen sich mit einer Ruhe, Leichtigkeit und Anmut, die jedes denkende Gemüt in Erstaunen setzen.

Ich äußerte, scherzend, daß er ja, auf diese Weise, seinen Mann gefunden habe. Denn derjenige Künstler, der einen so merkwürdigen Schenkel zu bauen imstande sei, würde ihm unzweifelhaft auch eine ganze Marionette, seinen Forderungen gemäß, zusammensetzen können.

Wie, fragte ich, da er seinerseits ein wenig betreten zur Erde sah: wie sind denn diese Forderungen, die Sie an die Kunstfertigkeit desselben zu machen gedenken, bestellt?

Nichts, antwortete er, was sich nicht auch schon hier fände; Ebenmaß, Beweglichkeit, Leichtigkeit - nur alles in einem höheren Grade; und besonders eine naturgemäßere Anordnung der Schwerpunkte.

Und der Vorteil, den diese Puppe vor lebendigen Tänzern voraus haben würde?

Der Vorteil? Zuvörderst ein negativer, mein vortrefflicher Freund, nämlich dieser, daß sie sich niemals zierte. - Denn Ziererei erscheint, wie Sie wissen, wenn sich die Seele (vis motrix) in irgend einem andern Punkte befindet, als in dem Schwerpunkt der Bewegung. Da der Maschinist nun schlechthin, vermittelt des Drahtes oder Fadens, keinen andern Punkt in seiner Gewalt hat, als diesen: so sind alle übrigen Glieder, was sie sein sollen, tot, reine Pendel, und folgen dem bloßen Gesetz der Schwere; eine vortreffliche Eigenschaft, die man vergebens bei dem größten Teil unsrer Tänzer sucht.

Sehen Sie nur die P... an, fuhr er fort, wenn sie die Daphne spielt, und sich, verfolgt vom Apoll, nach ihm umsieht; die Seele sitzt ihr in den Wirbeln des Kreuzes; sie beugt sich, als ob sie brechen wollte, wie eine Najade aus der Schule Bernins. Sehen Sie den jungen F... an, wenn er, als Paris, unter den drei Göttinnen steht, und der Venus den Apfel überreicht; die Seele sitzt ihm gar (es ist ein Schrecken, es zu sehen) im Ellenbogen.

Solche Mißgriffe, setzte er abbrechend hinzu, sind unvermeidlich, seitdem wir von dem Baum der Erkenntnis gegessen haben. Doch das Paradies ist verriegelt und der Cherub hinter uns; wir müssen die Reise um die Welt machen, und sehen, ob es vielleicht von hinten irgendwo wieder offen ist.

Ich lachte. - Allerdings, dachte ich, kann der Geist nicht irren, da, wo keiner vorhanden ist. Doch ich bemerkte, daß er noch mehr auf dem Herzen hatte, und bat ihn, fortzufahren.

Zudem, sprach er, haben diese Puppen den Vorteil, daß sie antigrav sind. Von der Trägheit der Materie, dieser dem Tanze entgegenstrebendsten aller Eigenschaften, wissen sie nichts: weil die Kraft, die sie in die Lüfte erhebt, größer ist, als jene, die sie an der Erde fesselte. Was würde unsre gute G... darum geben, wenn sie sechzig Pfund leichter wäre, oder ein Gewicht von dieser Größe ihr bei ihren Entschüden und Pirouetten, zu Hülfe käme? Die Puppen brauchen den Boden nur, wie die Elfen, um ihn zu streifen, und den Schwung der Glieder, durch die augenblickliche Hemmung neu zu beleben; wir brauchen ihn, um darauf zu ruhen, und uns von der Anstrengung des Tanzes zu erholen: ein Moment, der offenbar selber kein Tanz ist, und mit dem sich weiter nichts anfangen läßt, als ihn möglichst verschwinden zu machen.

Ich sagte, daß, so geschickt er auch die Sache seiner Paradoxe führe, er mich doch nimmermehr glauben machen würde, daß in einem mechanischen Gliedermann mehr Anmut enthalten sein könne, als in dem Bau des menschlichen Körpers.

Er versetzte, daß es dem Menschen schlechthin unmöglich wäre, den Gliedermann darin auch nur zu erreichen. Nur ein Gott könne sich, auf diesem Felde, mit der Materie messen; und hier sei der Punkt, wo die beiden Enden der ringförmigen Welt in einander griffen.

Ich erstaunte immer mehr, und wußte nicht, was ich zu so sonderbaren Behauptungen sagen sollte.

Es scheinete versetzte er, indem er eine Prise Tabak nahm, daß ich das dritte Kapitel vom ersten Buch Moses nicht mit Aufmerksamkeit gelesen; und wer diese erste Periode aller menschlichen Bildung nicht kennt, mit dem könne man nicht füglich über die folgenden, um wie viel weniger über die letzte, sprechen.

Ich sagte, daß ich gar wohl wußte, welche Unordnungen, in der natürlichen Grazie des Menschen, das Bewußtsein anrichtet. Ein junger Mann von meiner Bekanntschaft hätte, durch eine bloße Bemerkung, gleichsam vor meinen Augen, seine Unschuld verloren, und das Paradies derselben, trotz aller ersinnlichen Bemühungen, nachher niemals wieder gefunden. - Doch, welche Folgerungen, setzte ich hinzu, können Sie daraus ziehen?

Er fragte mich, welch einen Vorfall ich meine?

Ich badete mich, erzählte ich, vor etwa drei Jahren, mit einem jungen Mann, über dessen Bildung damals eine wunderbare Anmut verbreitet war. Er mochte ohngefähr in seinem sechszehnten Jahre stehn, und nur ganz von fern ließen sich, von der Gunst der Frauen herbeigerufen, die ersten Spuren von Eitelkeit erblicken. Es traf sich, daß wir grade kurz zuvor in Paris den Jüngling gesehen hatten, der sich einen Splitter aus dem Fuße zieht; der Abguß der Statue ist bekannt und befindet sich in den meisten deutschen Sammlungen. Ein Blick, den er in dem Augenblick, da er den Fuß auf den Schemel setzte, um ihn abzutrocknen, in einen großen Spiegel warf, erinnerte ihn daran; er lächelte und sagte mir, welche eine Entdeckung er gemacht habe. In der Tat hatte ich, in eben diesem Augenblick, dieselbe gemacht; doch sei es, um die Sicherheit der Grazie, die ihm beiwohnte, zu prüfen, sei es, um seiner Eitelkeit ein wenig heilsam zu begegnen: ich lachte und erwiderte - er sähe wohl Geister! Er errödete, und hob den Fuß zum zweitenmal, um es mir zu zeigen; doch der Versuch, wie sich leicht hätte voraussehen lassen, mißglückte. Er hob verwirrt den Fuß zum dritten und vierten, er hob ihn wohl noch zehnmal: umsonst er war außerstande dieselbe Bewegung wieder hervorzubringen - was sag ich? die Bewegungen, die er machte, hatten ein so komisches Element, daß ich Mühe hatte, das Gelächter zurückzuhalten. Von diesem Tage, gleichsam von diesem Augenblick an, ging eine unbegreifliche Veränderung mit dem jungen Menschen vor. Er fing an, tagelang vor dem Spiegel zu stehen; und immer ein Reiz nach dem anderen verließ ihn. Eine unsichtbare und unbegreifliche Gewalt schien sich, wie ein eisernes Netz, um das freie Spiel seiner Gebärden zu legen, und als ein Jahr verfloßen war, war

keine Spur mehr von der Lieblichkeit in ihm zu entdecken, die die Augen der Menschen sonst, die ihn umringten, ergötzt hatte. Noch jetzt lebt jemand, der ein Zeuge jenes sonderbaren und unglücklichen Vorfalles war, und ihn, Wort für Wort, wie ich ihn erzählt, bestätigen könnte. -

Bei dieser Gelegenheit, sagte Herr C... freundlich, muß ich Ihnen eine andere Geschichte erzählen, von der Sie leicht begreifen werden, wie sie hierher gehört.

Ich befand mich, auf meiner Reise nach Rußland, auf einem Landgut des Herrn v. G. . . , eines livländischen Edelmanns, dessen Söhne sich eben damals stark im Fechten übten. Besonders der ältere, der eben von der Universität zurückgekommen war, machte den Virtuosen, und bot mir, da ich eines Morgens auf seinem Zimmer war, ein Rapier an. Wir fochten; doch es traf sich, daß ich ihm überlegen war; Leidenschaft kam dazu, ihn zu verwirren; fast jeder Stoß, den ich führte, traf, und sein Rapier flog zuletzt in den Winkel. Halb scherzend, halb empfindlich, sagte er, indem er das Rapier aufhob, daß er seinen Meister gefunden habe: doch alles auf der Welt finde den seinen, und fortan wolle er mich zu dem meinigen führen. Die Brüder lachten laut auf, und riefen: Fort! fort! In den Holzstall herab! und damit nahmen sie mich bei der Hand und führten mich zu einem Bären, den Herr v. G... ihr Vater, auf dem Hofe auferziehen ließ.

Der Bär stand, als ich erstaunt vor ihn trat, auf den Hinterfüßen, mit dem Rücken an einem Pfahl gelehnt, an welchem er angeschlossen war, die rechte Tatze schlagfertig erhoben, und sah mir ins Auge: das war seine Fechterpositur. Ich wußte nicht, ob ich träumte, da ich mich einem solchen Gegner gegenüber sah; doch: stoßen Sie! stoßen Sie! sagte Herr v. G..., und versuchen Sie, ob Sie ihm eins beibringen können! Ich fiel, da ich mich ein wenig von meinem Erstaunen erholt hatte, mit dem Rapier auf ihn aus; der Bär machte eine ganz kurze Bewegung mit der Tatze und parierte den Stoß. Ich versuchte ihn durch Finten zu verführen; der Bär rührte sich nicht. Ich fiel wieder, mit einer augenblicklichen Gewandtheit, auf ihn aus, eines Menschen Brust würde ihn ohnfehlbar getroffen haben: der Bär machte eine ganz kurze Bewegung mit der Tatze und parierte den Stoß. Jetzt war ich fast in dem Fall des jungen Herrn v. G... Der Ernst des Bären kam hinzu, mir die Fassung zu rauben, Stöße und Finten wechselten sich, mir triefte der Schweiß: umsonst! Nicht bloß, daß der Bär, wie der erste Fechter der Welt, alle meine Stöße parierte; auf Finten (was ihm kein Fechter der Welt nachmacht) ging er gar nicht einmal ein: Aug in Auge, als ob er meine Seele darin lesen könnte, stand er, die Tatze schlagfertig erhoben, und wenn meine Stöße nicht ernsthaft gemeint waren, so rührte er sich nicht.

Glauben Sie diese Geschichte?

Vollkommen! rief ich, mit freudigem Beifall; jedwedem Fremden, so wahrscheinlich ist sie; um wie viel mehr Ihnen!

Nun, mein vortrefflicher Freund, sagte Herr C..., so sind Sie im Besitz von allem, was nötig ist, um mich zu begreifen. Wir sehen, daß in dem Maße, als, in der organischen Welt, die Reflexion dunkler und schwächer wird, die Grazie darin immer strahlender und herrschender hervortritt. - Doch so, wie sich der Durchschnitt zweier Linien, auf der einen Seite eines Punkts, nach dem Durchgang durch das Unendliche, plötzlich wieder auf der andern Seite einfindet, oder das Bild des Hohlspiegels, nachdem es

sich in das Unendliche entfernt hat, plötzlich wieder dicht vor uns tritt: so findet sich auch, wenn die Erkenntnis gleichsam durch ein Unendliches gegangen ist, die Grazie wieder ein; so, daß sie, zu gleicher Zeit, in demjenigen menschlichen Körperbau am reinsten erscheint, der entweder gar keins, oder ein unendliches Bewußtsein hat, d. h. in dem Gliedermann, oder in dem Gott.

Mithin, sagte ich ein wenig zerstreut, müßten wir wieder von dem Baum der Erkenntnis essen, um in den Stand der Unschuld zurückzufallen? Allerdings, antwortete er, das ist das letzte Kapitel von der Geschichte der Welt.



***Meister und Margerita*, Peter Kastenmüller (Regie), Regula Zuber (Bühne) Zürich 2017**

# GLOSSAR

# THEATER-GLOSSAR

**Ballett** die klassische Form des Bühnentanzes, auch das Bühnenensemble, das diesen Tanz aufführt. Das Ballett entwickelte sich Ende des 15. Jahrhunderts aus Tanzeinlagen bei Festessen an italienischen Fürstenhöfen.

**Black-Out** plötzliches Verdunkeln der Bühne

**Bühne** gegenüber der Zuschauer abgegrenzte, meist erhöhte Spielfläche im Theater

**Bühnenbild** Sammelbezeichnung für alle (architektonischen, malerischen, technischen) Versuche, eine entsprechende Inszenierung durch die Gestaltung des Bühnenraumes künstlerisch zu unterstützen.

**Chor** Gruppe von Singenden. Im antiken Drama eine Sänger- oder Sprechergruppe, die das Bühnengeschehen kommentierte.

**Chormusik** für Chor geschriebene Musik, wobei jede Stimme von zwei oder mehr Sängern gesungen wird.

**Drama** (griechisch: Handlung) Oberbegriff für jegliche Art von Theaterstücken.

**Dramaturg** Ein Dramaturg (von altgriechisch *drāmatūrgós*, deutsch ‚Dramenverfasser, Schauspieldichter‘) ist beim Theater und in verwandten Berufsfeldern für vielfältige Aufgaben der Koordination zwischen Kunstprozess, Administration und Öffentlichkeit zuständig.

**Dramaturgie** bezeichnet auch den Arbeitsbereich der Dramaturginnen und Dramaturgen am Theater oder beim Film. Die Abteilung Dramaturgie ist verantwortlich für die inhaltlich-konzeptionelle Ausrichtung eines Theaters.

**Ensemble** (französisch: miteinander, zugleich) die gesamte Schauspielertruppe beim Theater.

**Gage** Entlohnung der Künstler, besonders der Schauspieler, Sänger, Musiker usw. Bei Spitzenkünstlern wird Gage für jedes Auftreten vereinbart.

**Gala-Vorstellung** Festliche Vorstellung einer Theateraufführung aus besonderem Anlaß.

**Generalprobe** letzte Probe vor einer Premiere; findet unter Aufführungsbedingungen statt.

**Intendant** der Leiter eines Theaters oder eines Rundfunksenders.

**Inspizient** Spielwart, der hinter den Kulissen steht und für den reibungslosen technischen Ablauf der Vorstellung verantwortlich ist. Er kontrolliert den Bühnenaufbau, gibt das Zeichen zum Auftritt, zum Vorhangziehen, für Umbauten auf der Bühne, für Spezialeffekte usw.

**Inszenierung** (von französisch: in Szene setzen) beim Theater sowohl die Einstudierung als auch die Aufführung eines Stückes für die Bühne.

**Komödie** neben der Tragödie die wichtigste Gattung des europäischen Dramas. In der Komödie konstituiert das Komische zur Handlung.

**Laienspiel** ein Theaterstück, in dem Leute spielen, die nicht von Beruf Schauspieler sind.

**Musical** Kurzform von Musical Comedy, Musical Play, eine ursprüngliche amerikanische Form der Unterhaltungsbühne, am Broadway in New York um 1900 entwickelt; Showelemente werden mit einbezogen.

**Oper** ein Bühnenwerk, in dem das im Wortlaut festgelegte dramatische Geschehen (Libretto) mit den Mitteln der vokalen und instrumentalen Musik ausgedeutet wird.

**Operette** im 18. und 19. Jahrhundert Bezeichnung für ein Werk singspielartigen Charakters. Zu einem Gattungs- und Stilbegriff ist Operette erst seit Mitte der 19. Jh. geworden.

Die Operette bedient sich nicht der durchkomponierten Form der großen Oper, sie ist vielmehr durch den Gebrauch der Sprechdialoge, zuweilen der einzelnen Musiknummern, als Sonderart der komischen Oper anzusehen.

**Oratorium** ein großes, vielfach abendfüllendes Gesangswerk, meist für Soli, Chor und Orchester. Der entscheidende Unterschied zur Oper ist, dass das Oratorium auf Bühnendarstellung verzichtet.

**Orchester** ursprünglich der Raum für den (tanzenden) Chor vor der Bühne des grch. Theaters, später der Raum für die Instrumentalisten zwischen Bühne und Zuschauerraum.

**Premiere** Erstaufführung eines Theaterstücks (Uraufführung) oder einer Inszenierung.

**Regie** (frz. *régie* „verantwortliche Leitung“; lat. *regere* „regieren“) Im heutigen Sprachgebrauch bedeutet Regie die verantwortliche künstlerische Leitung einer Aufführung oder Sendung durch einen Regisseur in der darstellenden Kunst, also bei Theater, Oper, Film, Hörfunk und Fernsehen. Dies umfasst die Werkdeutung (Interpretation) sowie die künstlerische, organisatorische und administrative Leitung der Einstudierung und Darstellung eines Werks durch die ausführenden Künstler (Inszenierung, Film oder Sendung). „Regieanweisungen“ sind jedoch nicht die Anweisungen des Regisseurs, sondern die des Autors im vorliegenden Text oder Drehbuch.

**Requisiten** für die Aufführung von Bühnenstücken benötigtes Zubehör.

**Souffleuse** eine Theaterhilfskraft, die den Text mitspricht und den Darstellern, falls nötig, weiterhilft. Sie oder er sitzt gewöhnlich im Souffleurkasten.

**Statist** Darsteller einer stummen Nebenrolle in Theater und Film.

**Szenografie** (englisch *scenography*) kann abstrakt als die Lehre bzw. Kunst der Inszenierung im Raum verstanden werden. Szenografen arbeiten interdisziplinär in Theater, Film und Ausstellungen.

**Theater** die Gesamtheit der aufführenden Künste (Schauspiel, Oper, Operette, Ballett) sowie das Gebäude, in dem die Aufführungen stattfinden.

**Tragödie** älteste und neben der Komödie wichtigste europäische Dramengattung, bei der das tragische Moment, zumeist die Verstrickung des Menschen in sein Schicksal, den Verlauf der Handlung bestimmt.

#### **Verantwortlichkeit**

Für die Kontrolle und den technischen Ablauf von Veranstaltungen ist der Bühnenmeister verantwortlich. Mitverantwortlich ist der Intendant und der Technische Leiter bzw. Technische Direktor eines Theaters.

**Vorspiel** ein kurzes Musikstück, das z.B eine Oper einleitet.

**Wanderbühne** Theaterensembles ohne festes Gebäude.

**Zwischenspiel** ein kleines Stück das eine Aufführung unterbricht.

# TECHNIK-GLOSSAR

## Beleuchtungsbrücken

Über dem Portal sollte eine über die ganze Bühnenbreite laufende Beleuchterbrücke angeordnet sein, zu der senkrecht zwei Beleuchtungsbrücken auf halber Bühnenhaushöhe an den Seitenwänden entlanglaufen, so dass das Spielfeld frontal und von beiden Seiten her mit Scheinwerfern bestrichen werden kann. Die Brückenscheinwerfer sind heute auf Rollarmen montiert und können auf Laufschiene bequem in die jeweils gewünschte Lage verschoben bzw. mit einer Fernbedienung motorisiert bewegt werden.

## Bühnenboden

Der Bühnenboden ist die Darstellungsfläche. Im eigentlichen Sinn sind dies die Bretter, die die Welt bedeuten (sollen). Dieser Boden kann aus mobilen Elementen bestehen oder fest eingebaut sein. Hier wird meist Schwarzkieferholz mit einer Stärke von 40 mm und einem entsprechenden trittschallgedämpften Untergrund verwendet. Im barocken Theater stieg dieser Boden zur Verstärkung der Perspektivwirkungen nach hinten an.

Bühnenportal kann beweglich sein, um die größte Vorhangöffnung von Fall zu Fall zu reduzieren

## Bühnenprospekt

Ein Bühnenprospekt ist Teil des Bühnenbildes. Er ist auf der Theaterbühne oft die hintere Begrenzung einer Bühnendekoration beziehungsweise eines Setdesigns. Traditionell besteht er aus glattem und bemaltem Textil und hängt an einer sogenannten Zugstange. Mit Hilfe eines Prospektzugs kann er zum Schnürboden hinaufgezogen werden, wo oft mehrere einsatzbereite Prospekte hängen.

Bühnentechnik bezeichnet die Ausstattung von Bühnen mit technischen Geräten und Vorrichtungen

## Bühnenwagen

Zum schnellen Transport eines gesamten Bühnenbildes dienen in vielen Theatern fest eingebaute Bühnenwagen, die oft die gesamte Fläche der Hauptbühne einnehmen. Mit ihnen lässt sich ein komplettes Bühnenbild nach hinten oder zur Seite wegfahren.

## Drehbühne und Drehscheibe

Die Drehbühne oder Drehscheibe ist eine runde, drehbare Bühnenfläche, deren Drehen ebenfalls schnelle, oft optisch reizvolle Wechsel ermöglicht. Die Unterschiede zwischen den Begriffen Drehbühne und Drehscheibe liegen in der Bauhöhe.

Eine Drehscheibe besitzt eine relativ flache Bauweise. Sie kann in einen Bühnenwagen eingebaut sein, so dass es möglich ist, die Drehscheibe von der Bühne zu fahren, wenn sie nicht benötigt wird.

Im Gegensatz zur Drehscheibe erstreckt sich eine Drehbühne in die Tiefe der Unterbühne. Durch diese hohe Bauweise kann eine Drehbühne auch Hubpodien oder Versenkeinrichtungen aufnehmen, die dann mit gedreht werden. Die Bauformen unterscheiden sich in der Höhe und in der Zahl der enthaltenen Versenkeinrichtungen stark, sie sind unter anderem von den architektonischen Gegebenheiten des jeweiligen Theaters abhängig.

## Eiserner Vorhang (bei Grossbühnen)

Vor dem Hauptvorhang läuft der Eiserner Vorhang, der Bühnenhaus und Zuschauerraum vor und nach der Aufführung trennt. Bei einem Brand wird er sofort herabgelassen, um den Bühnenraum vom Zuschauerbereich feuer- und rauchhemmend zu trennen. Dabei gibt es unterschiedliche Bewegungsarten des Eisernen Vorhangs.

## Hauptvorhang

Zum einen bezeichnet er den Hauptvorhang zur optischen Trennung von Bühne und Zuschauerraum – im Unterschied zu Vorhängen, die den Bühnenraum teilen wie Soffitten, Vorhänge zwischen den Gassen oder Bühnenprospekte, und damit Bestandteile des Bühnenbilds sind.

## Hubpodien

Viele der größeren Theater verfügen über große Hubpodien, mit denen ganze Bühnenbilder auftauchen und verschwinden können. Die Podien erstrecken sich meist über die gesamte Breite der Bühnenfläche. Ihre Tiefe kann variieren, die Podien sind jedoch meist deutlich breiter als tief, so dass jeweils ein Streifen der Bühnen nach oben und unten verfahren werden kann. Wenn mehrere dieser Podien hintereinander angeordnet sind,

kann durch das Anfahren von unterschiedlichen Höhenständen einfach und schnell eine Stufung der Bühnenfläche erreicht werden. Auch sind so mehrstöckige, bewegliche Bühnenbilder möglich.

#### Obermaschinerie

Als Obermaschinerie bezeichnet z. B. Beleuchterbrücken, Züge für Prospekt- oder Beleuchterstangen und Deckensegel oder Drehstafetten.

#### Orchestrergraben

Der Orchestrergraben ist in Theatern oder Opernhäusern die Vertiefung zwischen Bühne und Zuschauerraum, in dem das Orchester spielt und der Dirigent sitzt (oder steht).

#### Portal

Aus Sicht des Zuschauers besteht das Portal im Wesentlichen aus einem schwarzen Rahmen, der die Sicht auf die Bühne nach oben und zu den Bühnenseiten hin eingrenzt. Technisch besteht das Portal aus der Portalbrücke und den Portaltürmen. Brücke und Türme enthalten verdeckte Hängemöglichkeiten für Scheinwerfer, Lautsprecher und Vorhänge.

#### Proszeniumsöffnung

Das Proszenium oder Proskenion (lat. proscenium, von altgr. pro „vor“ und skene „Bühne“) ist der vorderste Bereich einer Theaterbühne. Im griechischen Theater war das Proszenium der fassadenartige Vorbau vor der skene (Hinterbühne und Garderoben), der auch als Kulisse genutzt wurde, und wo auch die Schauspieler auftraten.

Im modernen Theater ist das Proszenium der Vorderteil der Bühne zwischen Vorhang und Orchester. Hinter dem Proszenium befindet sich der ab einer gewissen Grösse wegen des Brandschutzes vorgeschriebene „Eiserne Vorhang“. Beidseits des Proszeniums befinden sich meist die – besonders repräsentativen – Proszeniumslogen, darunter früher auch die „Fürstenloge“, heute oft die „Intendantenloge“.

#### Rundhorizont

Ein Rundhorizont, nach „italienischer Art“ eingerichtet, besteht aus 3 Teilen: einem beidseitig abgeboenen Hintergrund und 2 geraden Seitenanschlüssen. Dies kann, je nach Bedarf, als Vollhorizont oder als Teilhorizont eingerichtet und benutzt werden. Mit an der Rückwand eingerichteten Panoramazügen, können die Seitenschänkel des Rundhorizontes aufgehängt und nach Bedarf hochgezogen werden. Bei einem nicht gebogenen Hintergrund spricht man von einem Bühnenprospekt. Dieser wird zunehmend auch als Projektionsfläche für Einblendungen genutzt.

#### Schnürboden

Der Schnürboden ist eine Zwischendecke im Theater oberhalb der Bühne, die auch als Seilboden bezeichnet wird. Oftmals befindet sich oberhalb des Schnürbodens eine weitere Ebene, der sogenannte Rollenboden, der eine einfachere Begehbarkeit des Schnürbodens gewährleisten soll.

#### Unterbühne

Die Unterbühne dient im Theater der Aufnahme der Untermaschinerie. Durch Öffnungen im Bühnenboden können Personen aus der Unterbühne auf- und abtreten oder Dekorationsteile versenkt werden bzw. auftauchen. Es gibt Theater ohne Unterbühne, meistens sind Unterbühnen ca. 3 Meter tief, in großen Opernhäusern lassen sich ganze Bühnenbilder bis zu 11 Meter versenken.

#### Untermaschinerie

Die Untermaschinerie befindet sich unter dem Bühnenboden und kann z. B. Hubbühnen oder Drehscheiben beinhalten.

#### Versenkung

Eine Versenkung ist ein unter einer Klappe angebrachter Hubmechanismus, der das plötzliche Auftauchen von kleineren Bühnenteilen oder von Menschen ermöglicht.

#### Vorbühne als flexibler Teil des Bühnenbodens

# BIBLIOGRAPHIE UND WEITERFÜHRENDE LITERATUR

Karlheinz Barck [Hrsg.], *Aisthesis Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik – Essais*, Leipzig 1990.

Peter Brook, *Der Leere Raum*, London, 1968.

Peter Brook, *Das offene Geheimnis – Gedanken über Schauspielerei und Theater*, Berlin, 1993

Petra Hesse, und Peter W. Marx [Hrsg.], *Raum-Maschine Theater – Szene und Architektur*, Köln, 2012.

Silke Koneffke, *Theater-Raum Visionen und Projekte von Theaterleuten und Architekten zum anderen Aufführungsort*, Bonn 1999.

Ulf Küster [Hrsg.], *Theatrum Mundi – Die Welt als Bühne*, München, 2003.

Andreas Lechner, *Entwurf einer architektonischen Gebäudelehre*, Zürich, 2018.

Jochen Meyer, *Opernbauten des Barock*, Heidelberg, 1999.

Jochen Meyer, *Theaterbautheorien zwischen Kunst und Wissenschaft*, Zürich, 1998.

LUMA Foundation und Fredi Fischli, Niels Olson [Hrsg.], *Theater objects – a stage for architecture and art*, Zürich, 2015

Theater Neumarkt und Theater der Zeit [Hrsg.], *Wohin mit dem ganzen Idealismus – Theater Neumarkt Zürich 1966-2066*, Berlin, 2016.

Kati Röttger [Hrsg.], *Welt - Bild - Theater*, München 2010

Harald Szeemann, *Der Hang zum Gesamtkunstwerk europäische Utopien seit 1800*, Frankfurt am Main 1983

*Szenografie*, archithese Heft 04, Zürich 2010.

Jurij Striedter [Hrsg.]: *Russischer Formalismus. Texte zur allgemeinen Literaturtheorie und zur Theorie der Prosa*, München 1971.

Stephan Trüby, „Die gesprengte Skene“ in : *Absolute Architekturbeginner Schriften 2004 - 2014*, S.153

Stephan Trüby [Hrsg.] *Spatial Design – Gespräche über Architekturen, Ausstellungen, Bühnenbilder und Urbane Interventionen*, Zürich, 2013.

*Im Raum und aus der Zeit – Anna Viebrock*, S AM, Heft 09, Basel, 2011.

Berthold Viertel, *Schriften zum Theater*, München 1970

Stefan Woll, *Das Totaltheater ein Projekt von Walter Gropius und Erwin Piscator*, Berlin 1984

René Zeller und Martin K. Eckert [Hrsg.] *Zunft Herren, Wiedertäufer, Revoluzzer – Das Zunfthaus am Neumarkt als Bühne der Stadtgeschichte*, Zürich, 2015.

# BRANDSCHUTZ FLUCHTWEGE

Vereinigung kantonaler Feuerversicherungen: [www.vkf.ch](http://www.vkf.ch)

**BRANDSCHUTZNORM:**

[www.praever.ch/de/bs/vs/norm/Seiten/1-15\\_web.pdf](http://www.praever.ch/de/bs/vs/norm/Seiten/1-15_web.pdf)

Auszug aus den Brandschutzrichtlinien:

**FLUCHT- UND RETTUNGSWEGE:**

[www.praever.ch/de/bs/vs/richtlinien/Seiten/16-15\\_web.pdf](http://www.praever.ch/de/bs/vs/richtlinien/Seiten/16-15_web.pdf)



