

Stilistische Beziehungen zwischen Opernwerk und Theaterraum

Autor(en): **Steinebrunner, Walter F. / Schilling, J.**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizerische Bauzeitung**

Band (Jahr): **79 (1961)**

Heft 42

PDF erstellt am: **11.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-65608>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

und Fachexperte auf. Dass diese Leute durch ihren Berufsverband weit besser zusammenhängen als es in anderen Fachrichtungen der Fall ist, sei von einem Architekten nur am Rande erwähnt.

In den meisten ihr zur Prüfung anvertrauten Berufen ist die Kommission auf keine schwerwiegende Probleme gestossen, doch soll hier auf zwei Berufe hingewiesen werden, die zu einer näheren Betrachtung Anlass geben. Es ist dies einerseits der Hochbauzeichnerberuf mit den von der Hochkonjunktur besonders geprägten Forderungen, wo sich nun unter dem Druck der verkürzten Arbeitszeit und des fühlbaren Mangels an praktischer Erfahrung während der Lehre eine Verlängerung der Lehrzeit und damit eine Anpassung an das in der französischen Schweiz geübte Verfahren aufdrängt. Andererseits ist es der Tiefbauzeichnerberuf, bei dem wohl, was die Noten anbetrifft, ansprechende Leistungen, aber nur auf Grund eines sehr gedrückten Bewertungs-Masstabes, erreicht wurden. Hier sollte auf fachlich eingehende Ausbildung in der Gewerbeschule und im Lehrbetrieb besonderes Gewicht gelegt werden, wenn nicht mitten in unserer Autostrassen-Hochblüte dieser Berufsstand zu serbeln beginnen soll. Gar zu oft haben Experten und Kommissions-Mitglieder den Eindruck erhalten, die Lehrlinge hätten während ihrer Lehrzeit nie über einen

Haufen Kies, Schotter oder Sand steigen müssen, um die unterschiedlichen Qualitäten dieser Materialien zu erfahren, und daneben nie gesehen, wie eine Walze eine Lage Schotter zu einem Strassenkörper zusammendrückt. Die Prüfungskommission wird zusammen mit den kantonalen Instanzen versuchen, durch ein Mitteilungsblatt alle Lehrfirmen und alle Lehrlinge über diese Probleme zu unterrichten und unter Umständen durch Zwischenprüfungen versuchen, den Bildungsstand dieser Lehrlinge schon während der Lehrzeit zu kontrollieren.

Abgesehen von diesen Einzelproblemen wird sie aber ihr volles Augenmerk auf die sprunghaft steigende Zahl der Prüflinge richten, die nächstes Jahr um ein gutes Hundert höher als im vergangenen Frühling liegen und sich für 1963 auf etwa fünfhundert Lehrlinge und Lehrtöchter beziffern wird. Die Prüfungskommission benutzt die Gelegenheit, um alle Kollegen, die Freude an der Jugend und an ihren Leistungen haben, sich als Fachexperten in allen erwähnten 11 Berufsarten für 3 bis 4 Tage im Jahre zur Verfügung zu stellen, damit der Ansturm unserer Jugend auf die Zeichnerberufe durch wohl organisierte Prüfungen sicher ins eigentliche Berufsleben übergeleitet werden kann.

Adresse des Verfassers: W. Flückiger, dipl. Arch., Zürichbergstrasse 66, Zürich 7/44.

Stilistische Beziehungen zwischen Opernwerk und Theaterraum

Von Walter F. Steinebrunner, Oberrieden

DK 782:725.821

Vorbemerkung

Nachdem wir in den vorangehenden Nummern die Ergebnisse des Zürcher Theaterwettbewerbes dargestellt und in Hinblick auf Städtebau und Verkehr kritisch beleuchtet haben, geben wir zum Schluss einem Mitarbeiter das Wort, der das Problem des Theaterbaus von seinem Kern her anpackt, nämlich von der Frage ausgeht, was in einem Theater und insbesondere in einem Opernhaus geschieht, und untersucht, was für Forderungen das Theatergeschehen an die Architektur stellt: Wie muss ein Theaterinnenraum beschaffen sein, damit er das bergen kann, was sich in ihm ereignet? Was verlangt das heutige Opernrepertoire von der Theaterarchitektur?

Unser Mitarbeiter beantwortet diese Fragen in einer kurzen Darstellung der Geschichte von Oper und Theaterarchitektur und gewinnt damit einen zuverlässigen Boden für die Beurteilung der konkreten Fragen, die im Zusammenhang mit dem Ergebnis des Zürcher Theaterwettbewerbes gestellt werden müssen: Was hat das heutige Stadttheater für einen architektonischen Wert? Darf es bedenkenlos abgerissen werden? Was hat der Theaterwettbewerb an Innenräumen gebracht? Die Schlussfolgerung dieser Untersuchungen lautet: Das alte Zürcher Stadttheater abzureissen, wäre ein nicht wieder gut zu machender Fehler.

Dennoch war der Theaterwettbewerb keineswegs überflüssig. Die Forderung nach einem Theaterneubau behält ja ihre Berechtigung. Dank dem Wettbewerb wird man heute in der Lage sein, die Forderungen an die Gestalt und die Organisation eines neuen Theaters — an einem andern Standort — neu zu formulieren. Die Standortfrage muss unbedingt neu überdacht werden. Welche andern Möglichkeiten bestehen für den Standort eines dritten Theaters:

1. Die Blatterwiese am Zürichhorn wäre eine wundervolle landschaftliche Umgebung für ein neues Theater mit eigentlichem Festspielhauscharakter. Dieser Standort hätte gegenüber demjenigen am Bellvueplatz den Vorzug, dass er mit keinen theaterfremden Problemen gekoppelt ist. Er könnte verkehrstechnisch bestimmt gut erschlossen werden, wobei der Gedanke eines zweiten Seeüberganges (Seetunnel) beim Zürichhorn an Bedeutung gewinnt.
2. Der alte Turnplatz der Kantonsschule ist für den Neubau eines Schauspielhauses vorgesehen. Er würde durch Erweiterung mit dem Areal des Wolfbachschulhauses einem

Projekt für ein neues zürcherisches Theater genügen. Der Platz des Pfauens würde damit auf natürliche Weise zu einem kulturellen Schwerpunkt.

3. Die Liegenschaft der Villa Hohenbühl, arrondiert durch angrenzende Grundstücke an der Schanzengasse, bildet durch ihre zentrale und zugleich parkartig umschlossene Lage einen einzigartigen Platz für ein Theater in seinem ursprünglichsten, feierlichen Sinne.
4. Ueber die Gestaltung des Kasernenareals zu einem neuen städtebaulichen Schwerpunkt wird ernsthaft diskutiert. Im Rahmen eines solchen Projektes könnte ein Theater verwirklicht werden, das durch seine Lage in nächster Nähe von Bahnhof und Autobahnanschluss wichtige verkehrstechnische Voraussetzungen für ein Theater von gesamtschweizerischer Bedeutung erfüllen würde.

Die Verzögerung, die der Wahl eines neuen Standortes mit den notwendigen Studien und unvermeidlichen neuen Schwierigkeiten verbunden ist, darf nicht ins Gewicht fallen gegenüber den Vorteilen, die ein Neubau eines dritten Theaters bietet:

Im bestehenden Stadttheater könnte während der Bauzeit weitergespielt werden. Nach Beendigung des Neubaus wäre das alte Stadttheater umzubauen. Die Werkstätten, welche bei einem Neubau am alten Standort keinen Platz finden würden, könnten an anderer Stelle in den Neubau aufgenommen werden. Mit einem dritten Theater würde es möglich, die Programmgestaltung sowohl für Opernwerke wie für Schauspiele freier zu gestalten und mit wiederholten Gastspielen zu bereichern. Das neue Festspielhaus könnte auch zu andern Zwecken verwendet werden, ohne dass in dieser Zeit der Theaterbetrieb unterbrochen werden müsste.

J. Schilling

*

Die moderne Kunstwissenschaft hat mannigfach belegt, dass Architektur und Musik in ihren Grundelementen und Ausdrucksmöglichkeiten eng verwandt sind. Sie hat auf solchen Ueberlegungen fussend den herkömmlichen, musikalischen Geltungsbereich von Begriffen wie Rhythmus, Dissonanz und Konsonanz gesprengt und auf die Baukunst ausgedehnt. Dieses Vorgehen gestattet, stilistische Zusammenhänge zwischen Musik und Architektur genau zu durchleuchten und erscheint dadurch gerechtfertigt, dass die Entwicklung gerade dieser beiden künstlerischen Ausdrucks-

gebiete in manchen Bereichen weitgehend verflochten ist. Besonders enge Beziehungen bestehen zwischen Opernmusik und Opernhausarchitektur, weil kaum an einem andern Ort die Ausstrahlung des Raumes das musikalische Erlebnis so entscheidend prägt. Ein Ueberblick über die Geschichte des musikalischen Dramas und des Theaterbaus wird uns Gelegenheit geben, diese stilistischen Parallelen genauer zu untersuchen und dabei abzuklären, wie stark der Theaterraum mit dem Ausdrucksbereich des Opernwerkes übereinstimmen muss, um dessen Wirkung auf den Zuhörer steigern zu können, und wie gross die Differenz in der künstlerischen Konzeption zwischen beiden sein darf, ohne dass dadurch das Theatererlebnis beeinträchtigt wird.

Die Geschichte der Oper

Im Schosse der Florentiner Camerata, einem Kreis gebildeter Mäzene und Musiker, liess Jacopo Peri 1594 die dramatisch-lyrische Dichtung «*Dafne*» des berühmten Ottavio Rinuccini aufführen, deren Dialog er im Sinne musikalisch gesteigerter Deklamation (*Stile recitativo*) vertont und mit kleinen instrumentalen Zwischenspielen (*Ritornelli*) versehen hatte; dieses später verlorengegangene Werk trägt in den Musikwissenschaft als erstes den Namen «Oper». Wir sind aber keineswegs berechtigt, alle Teile der hochbarocken Form der Oper, die sich in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts herausbildete und das musikalische Drama von etwa 1650 bis heute mit wenigen Ausnahmen bestimmte, nur allein auf diese eine musikgeschichtlich umschriebene Tat von Peri zurückzuführen. Es sind verschiedene Quellen bekannt, welche bestimmt auf die Entwicklung der endgültigen Opernform eingewirkt haben. So finden wir bei französischen Minnesängern des 13. Jahrhunderts (*Trouvères*) eigentliche Singspiele, die mit verteilten Rollen dargestellt 200 Jahre vor dem Bestehen des Florentiner Kreises schon eine eigentliche musikdramatische Idee verwirklichten. An den burgundisch-niederländischen Höfen des 15. und 16. Jahrhunderts wurden sogenannte «*Ballets de cour*» aufgeführt, in denen der gesprochene Dialog einer belanglosen, allegorischen Handlung mit Chansons, Chören und Tänzen durchwoben war. Auch das höfische Leben der italienischen Renaissance kannte musikalisch-dramatische Werke, die durch Vertonung von Komödien in einfachen mehrstimmigen Formen (*Madrigali*) entstanden waren.

Wie lässt sich nun der Anteil, den die Mitglieder der Florentiner Camerata an der Entfaltung der Oper hatten, umschreiben? Aus ihren Kommentaren geht hervor, dass sie ein musikalisch gesteigertes Drama im Sinne der griechischen Tragödie erstrebten. Da sie von der Aufführungspraxis der Griechen so wenig wie wir heute eine genaue Vorstellung hatten, schufen sie eine neue Form, mit der sie instinktiv die Möglichkeiten ausschöpften, die sich aus dem damaligen *musikalischen* Stilwandel ergaben: In jene Zeit nämlich fällt die allmähliche Befreiung der Musik aus den Fesseln hochgezüchteter, spätmittelalterlicher Mehrstimmigkeit (*Niederländische Polyphonie*), die bis weit in die Renaissance hinein Gültigkeit behalten hatte. Um aber der Idee des singenden Schauspielers Gestalt zu geben, musste nicht nur das bisher vielfältig verschlungene Stimmgewebe gelockert werden, damit das gesungene Wort verständlich wurde, sondern es musste auch einer einzelnen Stimme vor allen andern das Primat gegeben werden (*Monodie*). Erst dadurch konnten die Gestalten eines Dramas als Individuen musikalisch charakterisiert werden. Die andern Stimmen — meist instrumental ausgeführt — hatten sich, ihres Eigengewichtes beraubt, nach dem übergeordneten Prinzip der Harmonie zusammenzufügen und übernahmen als sogenannter Generalbass (*Basso continuo*) die Aufgabe der Begleitung. Eingeleitet durch Bestrebungen, welche geistig noch der Renaissance angehören, kennzeichnet dieser Stilwandel den Uebergang zum Barock.

Die Oper ist die erste Verwirklichung unter den vielfältigen Möglichkeiten, die durch das Prinzip der Einstimmigkeit der Musik neu erschlossen worden sind. Sie leitet ein Zeitalter reichster Gestaltungskraft ein, das in allen musikalischen Ausdrucksbezirken neue Formen schafft. Viele davon haben ihre Gültigkeit bis in unsere Tage hinein

bewahrt und prägen als Arie, Konzert, Sinfonie (welch letztere aus der ursprünglichen Form des orchestralen Opernvorspiels hervorgegangen ist) auch noch das gegenwärtige kompositorische Schaffen.

Die Barock-Oper:

Claudio *Monteverdi* (1567—1643), der mit seiner *Favola in musica* «*Orfeo*» (der aus *opera in musica*, «Werk in Musik» hervorgegangene Begriff der «Oper» existierte noch nicht) den einzigartigen Schritt vom Experiment der Florentiner Camerata zu einem der Meisterwerke der musikalischen Dramatik vollzieht, steht als Künstler zwischen den beiden Epochen: er beherrscht die mehrstimmige Renaissance-Form des Madrigals ebenso persönlich wie das monodische Prinzip des beginnenden Barock. Dass er seine Stellung zu einer eigentlichen Brücke zwischen den Zeitaltern ausbaute, davon zeugt sein «*Orfeo*» (1607), der die choralischen Partien in Madrigalform mit den monodischen des Dialogs in genialer Weise zu einer geschlossenen Form vereinigt.

Monteverdis Spätwerk «*Incoronazione di Poppea*» (1642) steht dagegen der endgültigen Form der Oper schon viel näher, indem dort nicht nur die chorischen, sondern auch dialogische Anteile des Dramas immer mehr zu musikalischen Formen kristallisiert werden. Am Ende dieser Entwicklung stehen Arie, Duett, Terzett usw., die nicht als dramatische, sondern als musikalische Formen konzipiert wurden und daher der Musik gegenüber dem Wort ein grösseres Gewicht verleihen. Die Meister der folgenden hundert Jahre, wie Alessandro *Scarlatti* (1660—1725), Jean-Baptiste *Lully* (1632—1687), Henry *Purcell* und Georg Friedrich *Händel* gestalteten diese Formen zum Gefäss dramatisch zwingender Musik, weil der musikalische Reichtum ihrer Erfindungsgabe den Affektgehalt der Handlung auch im engeren Rahmen einer statischen, musikalischen Form genau traf.

War damit das Uebergewicht des Klages über das dichterische Wort des Textes in der Oper trotz spätern Gegenbestrebungen (Wagner) verankert, so musste gerade dieser Umstand zu einer künstlerischen Abwertung der dramatischen Vorlage führen. Ein zweitrangiger Text wiederum vermochte die Phantasie der Komponisten nicht mehr ehrlich zu entzünden, so dass die Oper — bei ständig wachsendem Ausstattungsaufwand — immer mehr in eine pompöse Dekadenz hineinschlitterte, über die sich nur noch ein kleiner Kreis von Komponisten und Textdichtern grössten Formats erheben konnte.

Die Rokoko-Oper:

Die musikdramatischen Meister des Barock hatten sich ausschliesslich ernsten, meist der antiken Mythologie entnommenen Stoffen zugewandt, um ihre Vorstellung einer getragenen, pathetischen «Tragödie in Musik» (*Opera seria*) zu verwirklichen. Nachdem kleinere Geister das Pathos dieser Tragödien gründlich ausgehöhlt hatten, war es nur natürlich, dass die neu aufbrechende, geistvoll-spielerische Epoche des Rokoko die dekadente Opernform zu entstauben und zugleich in ihrem stereotypen Ernst zu parodieren suchte, ohne dass dabei ihr musikalischer Glanz getrübt werden sollte. Aus den Grundlagen der italienischen Stegreifkomödie (*Commedia dell'arte*) wurde ein Wesen unübertrefflicher Eleganz, die heitere Oper (*Opera buffa*) entwickelt, der es ein leichtes war, die Komponisten der jungen Generation zu jener Reihe von sprühend humorvollen Werken anzuregen, die in nicht abreissender Folge von der «*Serva Padrona*» (1733) Giovanni Battista *Pergolesis* über die Schöpfungen von *Paisiello*, *Cimarosa*, *Rousseau* und *Grétry* und über die geniale Kulmination in Wolfgang Amadeus *Mozarts* (1756—1791) «*Le Nozze di Figaro*» (1786) und «*Così fan tutte*» (1789) bis zur Nachblüte bei *Rossini* und *Donizetti* reicht. Die *Opera buffa* räumte auch der vokalen Mehrstimmigkeit wieder einen wesentlichen Platz ein, indem sie jeden Akt mit einem Ensemble aller Stimmen in höchster musikalischer Brillanz und hinreissendster dramatischer Irrealität abschloss. Es erscheint uns nur allzu verständlich, dass neben der unverkrampften Eleganz der neu-

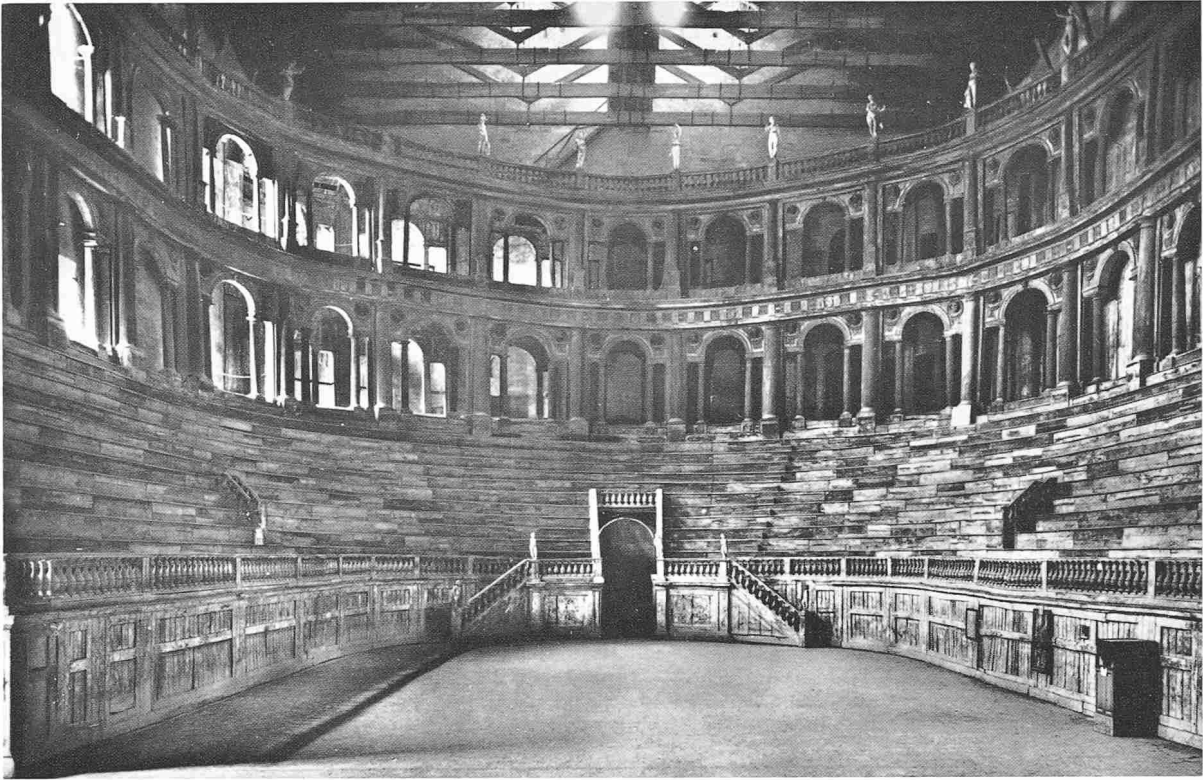


Bild 1. Aleotti; Teatro Farnese, Parma 1618.

Der Zuschauerraum hat eine praktisch in sich selbst geschlossene Form. Dieser Anlage entspricht eine starke Trennung zwischen Bühnen- und Publikumsteil auf Grund eines engen Proszeniums, dessen Oeffnung durch einen Vorhang geschlossen werden kann. Eine zweireihige Loggia überragt die Zuschauerstufen. Foto: Ediz. Ugo Margini, Parma

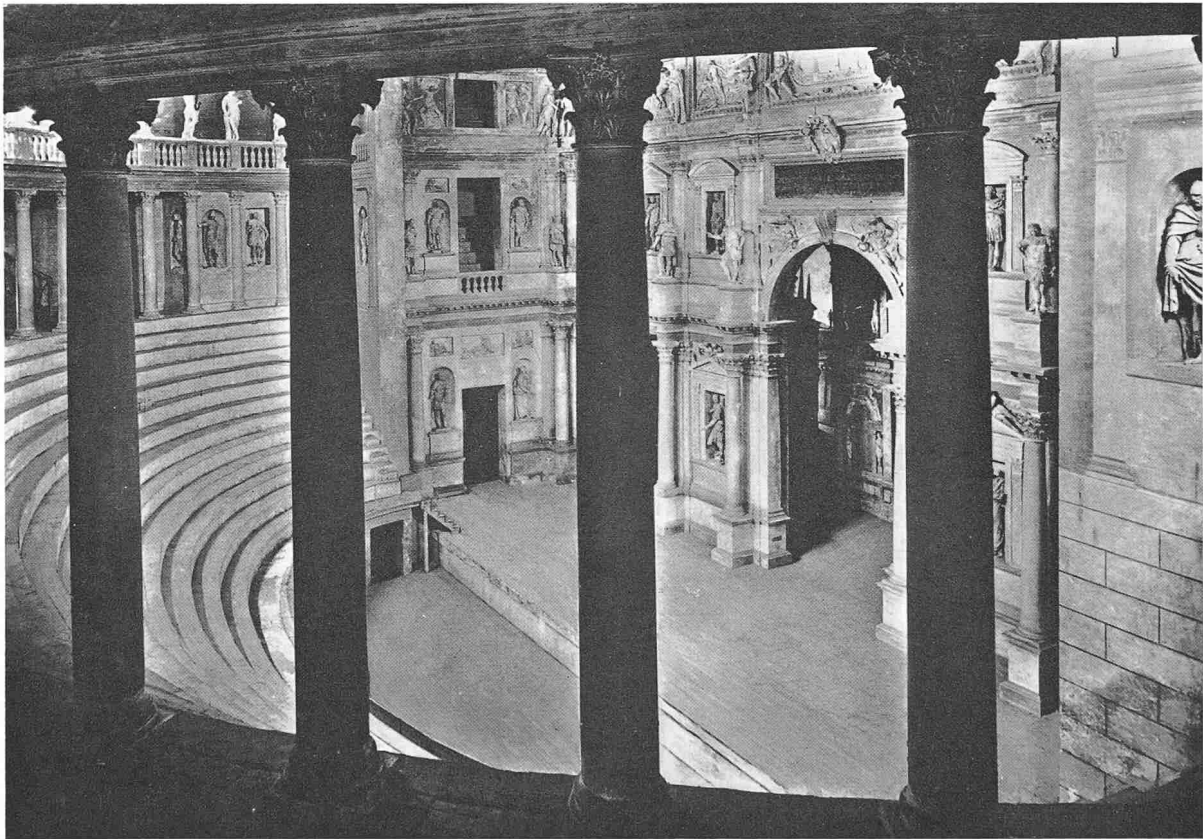


Bild 2. Palladio; Teatro Olimpico, Vicenza 1579.

Bühne und Publikumsteil halten sich architektonisch in spannungsvollem Gleichgewicht. Das schafft die Grundlage, auf der ein grosses Drama beide Teile zu einer emotionellen Einheit, zu einem «Raum» verschmilzt. Foto: Dr. H. Graf, «Aus der Welt der Oper», Atlantis Verlag, Zürich



Foto: Erika Trautvetter-Gericke, Zürich

Bilder 3 und 4. Helmer und Fellner; Stadttheater, Zürich 1891. Innen- und Aussenansicht.



Foto: H. P. Klausner, Zürich

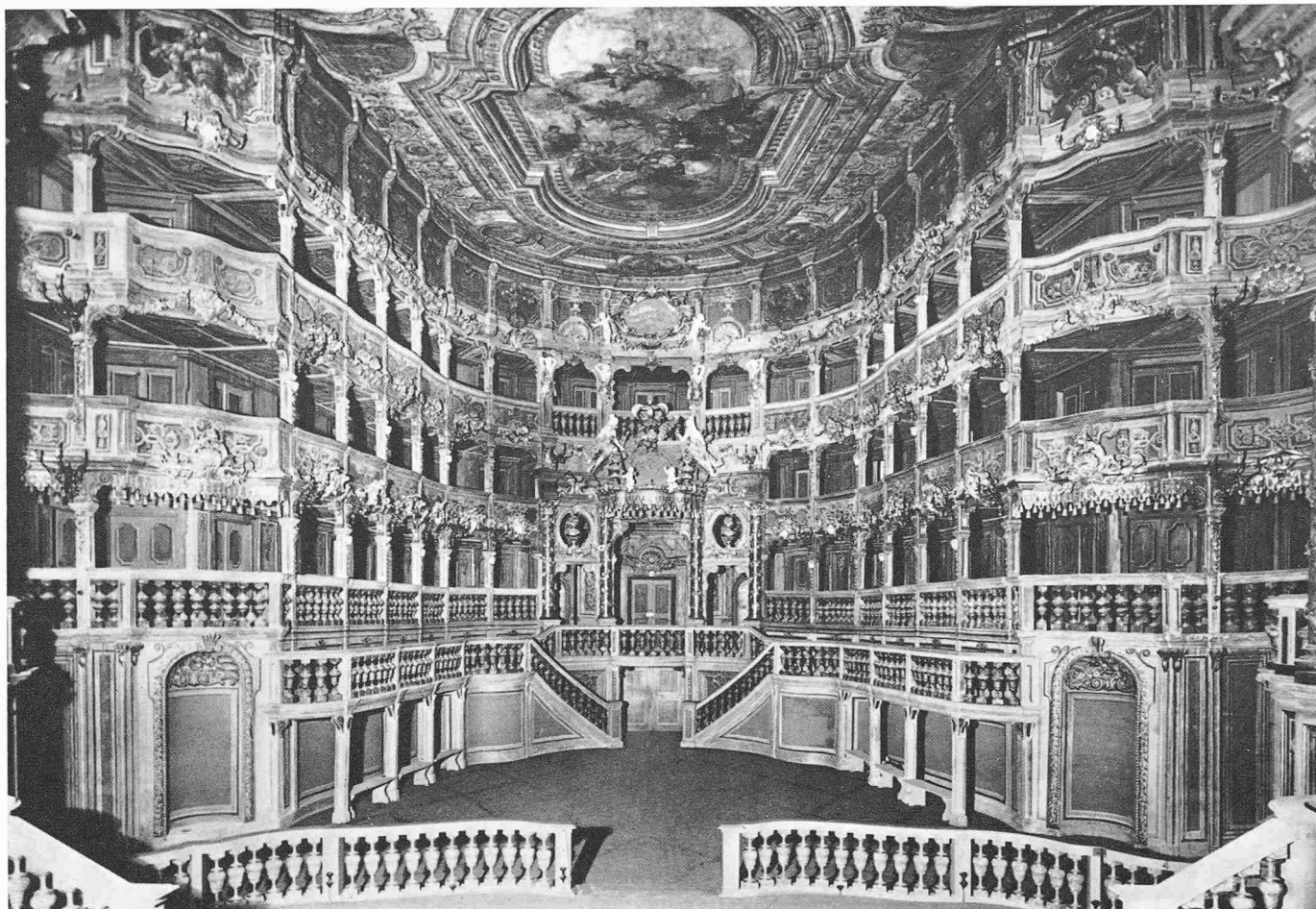


Bild 5. Giuseppe und Carlo Bibiena; Markgräfliches Opernhaus, Bayreuth 1748. Mit edler Festlichkeit und feingliedriger Rhythmik fasst dieser Raum die Zuschauer zum musikalisch-dramatischen Erlebnis zusammen. Das Ornament tastet die weitgeschwungene Grundform nirgends an. Foto: Gundermann, Würzburg



Bild 6. Bernini, Maderna; Platz und Fassade von St. Peter, Rom 1607-1667. Diese Anlage strahlt — mit einer Monumentalität, die ihrer Aufgabe entspricht — dieselbe erlebnissteigernde Kraft aus, die auch den barocken Theaterraum auszeichnet. Die Analogie der Konzeption äussert sich in einer Analogie der Bauteile: die Fassade entspricht der Scena, die geraden Teile der Kolonnaden dem Proszenium, die elliptischen den Logenrängen. Foto: Fratelli Alinari, Firenze

entstandenen «Komödie in Musik» die alte Form der Opera seria, in der Virtuosität, Manieriertheit und Pose das glutvolle Pathos der grossen barocken Meister immer mehr abgelöst hatten, nur noch ein künstlerisch unbedeutendes Schattendasein zu führen vermochte.

Die operngeschichtliche Tat Glucks:

Christoph Willibald *Gluck* (1714—1787) gelang es zusammen mit dem kongenialen Dichter *Calzabigi*, das ursprüngliche Wesen der ersten Oper aus dem Wust zweit- und dritrangiger Prunkerei herauszuschälen und damit ihre Ausstrahlungskraft wieder so stark zu festigen, dass sie im 19. Jahrhundert auf der wiedergefundenen Grundlage dramatischer Ehrlichkeit eine zweite Blütezeit erleben konnte. Gluck befreite die melodische Linie von übertriebener ornamentaler Ausschmückung, erneuerte ihren Gefühlsgehalt aus dem genauen Erfassen der dramatischen Situation heraus und griff mit einer an Monteverdi gemahnenden Sicherheit alle Anregungen auf, die das dichterische Wort in Tonfall und Rhythmus der Musik darbot. Dass er die schon dutzendfach vertonten dramatischen Vorlagen von «*Orfeo ed Euridice*» (1762), «*Alceste*» (1767) und «*Iphigénie en Tauride*» (Paris 1779) mit überzeugender, eigenständiger und ergreifendster Kraft erfüllen konnte, offenbart uns schon zur Genüge das Wesen seines Künstlertums, das in die Nähe von Goethes Klassizität weist.

«*Don Giovanni*» (1787) von Mozart:

In diesem Werk laufen alle Fäden der Operngeschichte zusammen, weil hier — obschon die äusseren Konventionen einer Opera buffa fast durchgehend gewahrt bleiben — aus der Gewalt eines unerklärlichen musikalischen und dramatischen Genies heraus alle Formen und Uebergänge menschlichen Gefühls in einer Art durchmessen werden, die nur bei Dante und Shakespeare, vielleicht noch in Goethes Faust Entsprechendes hat. Auch eine eingehende Betrachtung von Mozarts Künstlertum und der Anregungen, die er aufgegriffen hat, würde uns das Phänomen dieses Werkes und die Tatsache, dass kein späterer Komponist mehr fähig war, alle musikdramatischen Möglichkeiten zu einem solch vielfältigen humanen Spektrum zusammenzufügen, kaum erklären können. «*Don Giovanni*» lässt sich zwar äusserlich ohne Schwierigkeiten in die stilistischen Hintergründe der Epoche einfügen, seinem Gehalt nach sprengt er sie aber in allen Richtungen.

Die italienische Oper des 19. Jahrhunderts:

Seit Scarlatti bildete die neapolitanische die wichtigste unter den zahlreichen Opernschulen Italiens, obschon die allgemeine Dekadenz der Opera seria auch hier den geringen künstlerischen Wert der in unglaublicher Zahl komponierten Werke bestimmte. Erst dem Sizilianer Vincenzo *Bellini* (1801—1835) war es durch die Schönheit und weitgespannte Ausdruckskraft seiner melodischen Phantasie gelungen, die entkräftete Form mit neuem Leben zu füllen («*Norma*» 1831), wobei er zugleich die ersten Konturen jenes Pfades vorgezeichnet hatte, den Giuseppe *Verdi* (1813—1901) ein Jahrzehnt später einschlug und unbeirrt gegen den romantischen Strom des Jahrhunderts verfolgte. Auf diesem Weg übernahm der Meister der italienischen Oper die barocken Formen, passte sie in einer Evolution, die allein sein persönliches Werk ist, den tiefsten Intentionen des vertonten Dramas an und schloss sie zugleich zu einer Gesamtform von klarster Prägung zusammen. («*Macbeth*» 1847, «*Ballo in Maschera*» 1859, «*Don Carlos*» 1867, «*Otello*» 1887.) Diese Entwicklung musste naturgemäss zu einem Punkt führen, an dem die Trennung in Gesangsstück (Arie) einerseits und musikalisch betonten Dialog (Rezitativ) andererseits überwunden und durch eine ausdrucksstarke Mischung beider Formen ersetzt wurde. Verdis Spätwerk («*Otello*», «*Falstaff*») zeigt denn auch starke geistige Bindungen an die musikdramatische Sprache Monteverdis, mit der es das ideale Gleichgewicht zwischen musikalisch und dramatisch bestimmter Form gemeinsam hat. Kein italienischer Opernkomponist nach Verdi konnte an dessen Meisterwerken anknüpfen. Giacomo *Puccini*, der wichtigste

unter ihnen, nahm vielmehr Anregungen des musikalischen Impressionismus auf, die er geschickt mit an Wagner geschulten Effekten verband.

Die deutsche Oper des 19. Jahrhunderts:

Die italienische Oper war das hervorstechendste Element höfischen Kunstgenusses im ganzen Europa des kulminierenden und niedergehenden Absolutismus. Daneben vermochte nur Frankreich ein eigenständiges musikdramatisches Leben zu entfalten, weil dort, gefördert durch die einzigartige Atmosphäre des klassischen Zeitalters, *Lully* und *Rameau* in unnachahmlichem künstlerischem Adel die Gattung der nationalen Oper um Werke bereicherten, die denen der italienischen Zeitgenossen sogar überlegen waren. Im deutschen Kulturbereich wurde der Versuch eines eigenen musikalischen Dramas zwar unternommen, dabei vermochte man aber kein Fundament zusammenzufügen, das der sinnlich-eleganten Flut, die sich aus Italien nach allen Richtungen ergoss, hätte standhalten können. Das Fehlen eines deutschen Sprechdramas von Gewicht mochte, neben andern hinderlichen künstlerischen Konstellationen, daran wesentlich schuld sein. Erst die Opera buffa löste beim Bürgertum, dessen Kunstappetit durch das beginnende soziale Selbstbewusstsein auf ein merkliches, wenn auch nicht sehr anspruchsvolles Niveau gestiegen war, Strömungen aus, die zum Singspiel, einer mit musikalischen Szenen durchwobenen, volkstümlichen Komödie führten. Wir begegnen dieser Form, durch freimaurerische Humanität weit über ihre ursprüngliche Bedeutung hinausgehoben, in Mozarts «*Zauberflöte*» (1791), welche zugleich den Anfang einer Entwicklung fixiert, die über den Freiheitshymnus von *Beethovens* «*Fidelio*» (1814) und die zwischen gutmütigem Biedermeiertum und echter Romantik hin- und herpendelnden Werke Carl Maria v. *Webers* zum deutschen Musikdrama Richard *Wagners* (1813—1883) führt. Es gehört zu den Eigentümlichkeiten von *Wagners* Künstlertum, dass er seinen äusserst komplexen theoretischen Forderungen bei der Realisierung in seinem musikdramatischen Werk — zu dessen bestem — immer vieles schuldig blieb. So ist denn die wahrhaft inspirierte Musik das eigentlich tragende und auch in unserm Jahrhundert noch lebensstüchtige Element seines «Gesamtkunstwerkes» geworden, obschon ihr Schöpfer sie einst nur zur ersten Dienerin an seiner dichterischen und philosophischen Idee gestempelt hatte. *Wagners* persönliche Leistung besteht in einer Wiedererweckung grossartiger germanischer Sagen, bei der das literatenhaft akademische durch die begnadete musikdramatische Verwirklichung überstrahlt wird, sowie der Herausbildung einer Rezitativsprache, die zusammen mit einem reichen, sinnlich schildernden Orchester dem Musiktheater ungeahnte, für kleine Nachahmer aber um so gefährlichere Kräfte erschlossen hat. («*Ring des Nibelungen*» 1853—1874, «*Tristan und Isolde*» 1859). Richard *Strauss* (1864—1949) war vielleicht der einzige, der am wagnerischen Erbe anknüpfen konnte, ohne von dessen Schatten in seiner künstlerischen Entfaltung gehemmt zu werden. («*Salome*» 1905, «*Elektra*» 1909). Daneben bezeugen eine Reihe anderer Werke seines Schaffens, dass er ebenso lebensvolle Wurzeln zur alten Barock-Form der Oper besass. («*Rosenkavalier*» 1911, «*Ariadne auf Naxos*» 1912).

Neuere deutsche Opernkomponisten (*Berg*, *Hindemith*, *Orff*) erreichten trotz echter dramatischer Musikalität die Bedeutung von *Wagner* und *Strauss* nicht.

Die französische und russische Oper im 19. Jahrhundert:

Ausserhalb von Italien und Deutschland ist die Oper im 19. Jahrhundert nur noch in einer kleinen Anzahl von überzeugenden Werken vertreten, die für eine eigentliche Kontinuität auf hoher künstlerischer Ebene nicht genügen. So überragen in Frankreich nur zwei geistig grundverschiedene Werke den reichlich unbedeutenden Durchschnitt der «Grossen Oper», nämlich Bizets «*Carmen*» von 1875 und Debussys «*Pelléas et Mélisande*» von 1902.

In Russland allerdings gelang es für wenige Jahrzehnte, den Rahmen einer nationalen Oper aufrechtzuerhalten. *Glinka* und *Mussorgsky* («*Boris Godunow*» 1874) füllten ihn mit Werken, die der russischen Volksmelodik zu einem

grandiosen Durchbruch in den Bezirk der Kunstmusik verhalfen. Igor Strawinsky, die anerkannteste Persönlichkeit unter den gegenwärtigen Komponisten, ist kaum mehr konsequent dem russischen Kulturbereich zuzurechnen. Seine atemberaubende stilistische Wandlungsfähigkeit findet in einer Reihe von Werken Ausdruck, die sich meist der Opernform nur nähern, und die sich voneinander in ihrer künstlerischen Anlage sehr stark unterscheiden («*Oedipus Rex*» 1927, «*The Rake's Progress*» 1951).

Der Theaterraum

Das Theater der Renaissance:

Palladio (1508—1580), der grosse Meister der späten Renaissance, entwarf 1579 für die literarische «*Accademia Olimpica*» in Vicenza ein Theater nach römischem Vorbild (Bild 2). Er prägte aber nicht nur den Bühnenhintergrund (*Scena*) und den rückwärtigen Abschluss der Zuschauerstufen im Sinne eigenständiger cinquecentesker Architektur, sondern er durchbrach auch die aus der Antike überlieferte Form in zwei wesentlichen Punkten: er deckte die ganze Anlage, womit er einen eigentlichen Theaterraum schuf, und er erweiterte die *Scena*, indem er Oeffnungen in die Bühnenwand einliess, durch welche der Zuschauer in perspektivisch-plastisch dargestellte architektonische Räume (Strassen mit Häuserfronten) hineinsieht. Die Weite des rechteckigen Rahmens, der von der Bühne in den Publikumsbezirk überleitet, und die Tatsache, dass auf der Vorbühne (Proscenium) gespielt wird, gestattet eine unbeschränkte Ausstrahlung des Spiels in den Zuschauerraum, der selbst wiederum in seiner halbbrunden Form gleichsam zum Sammeln der empfangenen Eindrücke bestimmt ist (moderne Schlagworte: «Raumbühne», «Raumtheater»). Diese Gebärde des Sammelns hat aber noch eine weitere Bedeutung: sie fasst auch die Zuschauer untereinander zu einer festlichen Gemeinschaft zusammen. Die moderne Theaterarchitektur übersieht in den meisten Fällen, dass diese Form des Einandergegenübersitzens die wichtigere Voraussetzung für das Erlebnis des gemeinsamen Ergriffenseins und der gemeinsamen Freude im Theater ist, als die mit der Bezeichnung «Raumtheater» versehene überdimensionierte Bühnenöffnung, deren grosse Bedeutung für eine unmittelbar pakende Ausstrahlung des Dramas als äusserst wesentlich dargestellt wird, uns aber eher als fraglich erscheint.

Wir können feststellen, dass die Renaissance-Bühne auf Naturalismus im Sinne wechselnder Kulissen mit entsprechender Maschinerie verzichtet, weil der Mensch jener Zeit eine Erlebniskraft besass, die ohne weiteres der grossartigen Szenenarchitektur Palladios einmal diesen und einmal jenen Gefühlswert zuzuordnen vermochte. Diese Tatsache müssen wir im Auge behalten, wenn wir uns fragen, was für Stücke ausser den Tragödien und Komödien der Antike heute im Teatro Olimpico oder in einem modernen, stilistisch daran angelehnten «Raumtheater» gespielt werden können. Sicher werden wir uns für alle jene Werke entscheiden, die geistig in der Antike oder im Erlebnis der Antike wurzeln, so für den vom Geist der Renaissance noch kraftvoll geprägten «*Orfeo*» Monteverdis und für die Werke Glucks aus der Zeit seines Bemühens um die Erneuerung der Opera seria. Bedenken wir, ob auch andere musikalische Dramen, die zwar keine direkten Beziehungen zur Antike oder zur Renaissance besitzen, die sich aber ohne künstliche Aktualisierung mit einem klar geschauten menschlichen Grundaffekt auseinandersetzen, in diesem Rahmen gespielt werden können, so sind wir gezwungen, zwischen dem Theater des Palladio und einem neuen «Raumtheater» zu unterscheiden, weil dort viele Werke den Rahmen der Renaissance-Architektur sprengen würden, obgleich bei ihnen das Kriterium des grundlegend humanen dramatischen Knotens erfüllt wäre, während hier ein weiterer Kreis von Opfern zur Aufführung in Frage kommt, denen die *moderne* Bühne mit weitem Proscenium wenn nicht im Charakter einzelner Aktszenarien, so doch im Bühnenaufbau des ganzen Stückes angepasst werden kann. So verlangt denn etwa das «mythologische Kultdrama» Wagners nach einer stilisierten Bühne mit weitem Proscenium, weil der unzulängliche Kulissen-Natura-

lismus die kraftvolle Aussage und die überzeugende Naturschilderung der *Musik* höchstens entwerfen, sicher aber nicht steigern kann, während diese Werke auf der Bühne Palladios natürlich undenkbar wären. Auch viele der Tragödien Verdis würden in ihrer Ausdrucksgewalt den architektonischen Rahmen des Teatro Olimpico sprengen, während ihre grosse, von Nebensächlichem befreite Humanität grundsätzlich die antike Form des Theaters ihrem Geist gemäss zu erfüllen vermöchte.

Das Theater des Barock:

Das Teatro Farnese in Parma, von Gian Battista Aleotti 1618 erbaut, zeigt uns deutlich, auf welchem Weg die Höfe Italiens in der neu erwachten Baufreude des Absolutismus die endgültige Form des Barock-Theaters innerhalb weniger Jahrzehnte schaffen: Aleotti schlägt die Prosceniumszone zum Zuschauerraum, engt gleichzeitig die rechteckige Verbindungsöffnung zwischen Bühne und Publikumsbezirk ein (modernes Schlagwort: «Guckkastentheater») und führt oberhalb der Zuschauerstufen zwei Reihen von Logen ein, deren Gliederung der Loggia an der Basilika in Vicenza, einem Werk Palladios, entspricht (Bild 1). Diese Logen manifestieren soziale Trennung unter den Theaterbesuchern, eine natürliche Folge absolutistischer Denkweise, daneben wird aber die Geste des Zusammenfassens im Zuschauerbezirk intensiver, indem an Stelle des geometrisch-klares Halbbrunds von Antike und Renaissance eine freiere, emotional stärker geprägte Form tritt. Das Barock-Theater lebt recht eigentlich aus der Spannung zwischen der feingliedrig ornamentalen Logenarchitektur im kleinen und der plastisch bergenden Form des Raums im grossen, eine Spannung, die wir in der kompositorischen Gliederung barocker Musik, im reizvollen Gegenüber von affektgeladener Weite der Melodie und feinnerviger Eleganz der Verzierungen wiederfinden. Wir haben schon bemerkt, dass auch im Rahmen der gleichzeitig sich abspielenden Entwicklung der Opernform ein starker Zug weg vom linear-dramatischen Rezitativstil der Florentiner Camerata und eine Hinwendung zur mehr plastisch-gefühlbetonten Form der Arie spürbar wird.

Die umfassende, pathetische Gebärde beschränkt sich in ihrem Vorkommen natürlich keineswegs auf die Theaterarchitektur. Sie ist das hervorstechende Motiv einer ganzen Reihe von weltlichen und sakralen Bauten der Zeit, was kaum verwundert, wenn man bedenkt, dass die weltliche und die kirchliche Macht sich in ihrem Anliegen, zu beeindrucken und für sich einzunehmen, nur in Nuancen unterschieden. So ist es denn auch die römische Kirche, die ihre Gläubigen mit der eindrucklichsten aller dieser architektonischen Gebärden, den Kolonnaden des Peterplatzes, die nach einem Entwurf Berninis ausdrücklich einer gewaltigen Umarmung nachgebildet sind, sammelt und umschliesst (Bild 6).

Nachdem auf der Bühne mit eingeeengtem Proscenium die wechselnde Kulisse und in ihrem Gefolge die Bühnenmaschinerie Einzug gehalten hatten, musste diese neuartige Seite des Opernbetriebs, die zum Schaden des musikalischen Dramas nur zu bald eine allesbeherrschende Rolle erhielt, auch von entsprechenden Ausstattungskünstlern betreut werden. Unsterblich durch die Phantasie, mit der sie im Rausch von perspektivischen Formen den Rahmen für die sinnliche Ausstrahlung festlicher Musik schufen, sind — trotz der vergänglichen architektonischen Materie, die sie bearbeiteten — die Glieder einer über Generationen wirksamen Familie von Bühnenarchitekten geworden, die als eigentliche Dynastie unter dem Namen *Galli-Bibiena* manch höfischem Opernzentrum des damaligen Europa ihren Stempel aufgedrückt haben. Im Jahre 1748 vollendete Giuseppe Bibiena den Bau eines Opernhauses in der markgräflichen Residenz von Bayreuth, den er zusammen mit seinem Sohne Carlo geleitet hatte (Bild 5). In diesem späten Beispiel barocken Theaterbaus scheinen alle jene Ideen verwirklicht, mit denen die wahrhaft künstlerischen Geister der Epoche einen Opernraum erstrebten, der dem Glanz der Musik in allen seinen Abstufungen eine ebenbürtige architektonische Harmonie zu unterlegen vermöchte. Dass die Bühnenarchitekten Bibiena für den Bau eines Zuschauer-

Bild 7. Rohn; Projekt für ein neues Zürcher Stadttheater 1960; 4. Preis des Wettbewerbs.

Dieser Innenraum zeigt keinerlei Ansätze, das festliche Gemeinschaftserlebnis des Theaters architektonisch zu untermauern oder gar zu verwirklichen. Die Anlage der Raumbühne bekennt sich zum Vorbild der Breitleinwand.

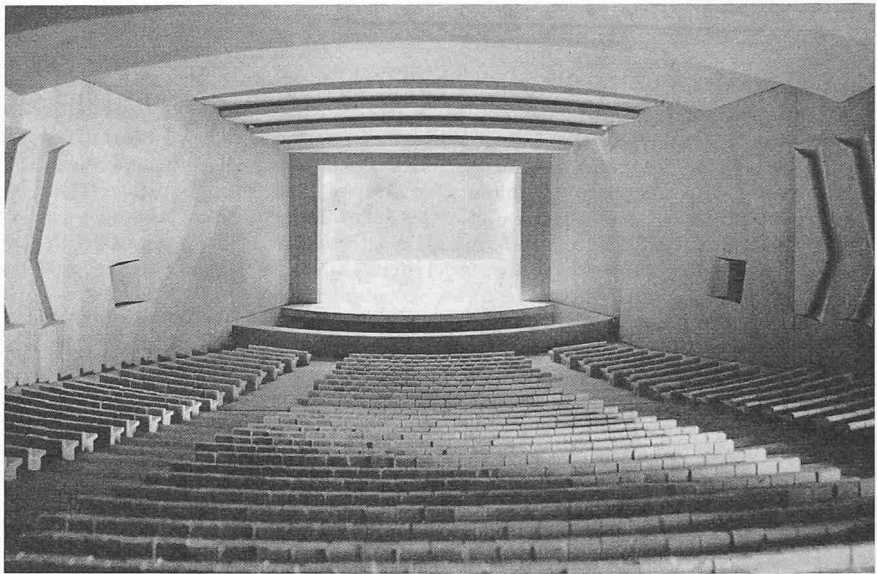
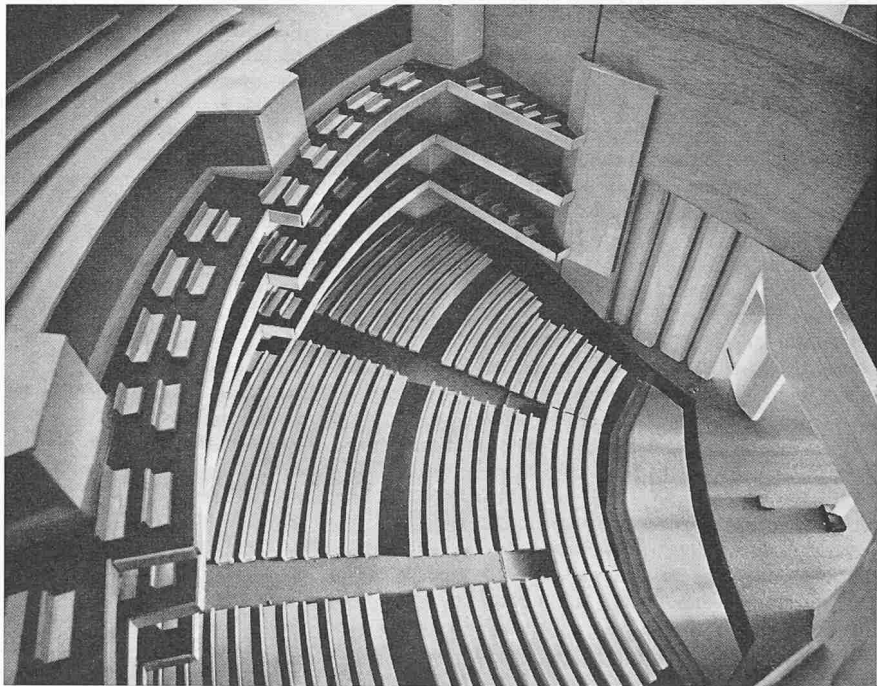


Bild 8. Flatz; Projekt für ein neues Zürcher Stadttheater 1960; 7. Preis des Wettbewerbs.

Die Geste des barocken Logenrings — einstmals im Sinne weitgeschwungener Eleganz konzipiert — erscheint hier in ausgezackter, gleichsam stotternder Form.



raumes von jedem Bühnenillusionismus abrückten und eine kraftvolle, klar strukturierte Form schufen, die unter reicher Ausschmückung ihre sammelnde Gebärde vollständig klar werden lässt, sollte allen jenen modernen Theoretikern beispielhaft sein, die eine Patentlösung für die Theaterarchitektur darin erblicken, dass das amöboide Prinzip der Bühnenpappe in Form von überall beweglichen Sperrholzwänden auch auf den Zuschauerraum ausgedehnt werden soll, um damit den «Stil» des Publikumsbezirkes in grösstmöglicher «Flexibilität» dem dargestellten Werk anzupassen. Will man dem Architekten verwehren, im Theateraum mit den Mitteln echter Form und Struktur einer eigenen Idee Gestalt zu geben, dann soll man gerechterweise die Aufgabe des Theaterbaus gesamthaft dem Zwiesgespann von Regisseur und Bühneningenieur überlassen.

Der barocke Theateraum wird heute von einer grossen Zahl der Architekten mit Argumenten abgelehnt, die zwar nicht unverständlich erscheinen, die aber auf unklaren Vorstellungen über das Wesen der Oper beruhen. Diese Anschauungen sind die Folge der Beziehungsarmut zum musikdramatischen Werk, die leider gegenwärtig häufig ist und mit selbstgerechter Voreingenommenheit geradezu zur Schau getragen wird. Diese Argumente werfen dem Barocktheater Unehrlichkeit in seiner emotionalen Ausstrahlung,

eine dem heute längst antiquierten höfischen Ideal völlig unterworfenen Gliederung des Zuschauerbezirkes und eine künstliche Fesselung der Inszenierungsmöglichkeiten an weit überholte Vorstellungen vor, übersehen dabei aber, dass die eigentliche Barockoper, für die dieser Rahmen geschaffen wurde, und die gerade heute, nach den im Konzertsaal gemachten Erfahrungen zu schliessen, wieder ein im besten Sinne verständiges Publikum finden könnte, sich in ihrer absichtlichen, musikbesessenen Irrealität nur in einem Raum entfalten kann, der den Klang mit weitgeschwungener Eleganz auffängt, der ihrer melodischen Abgewogenheit nicht mit biederemännlichem «Funktionalismus» entgegenschlägt, und der ihrem Suchen nach einer Form, die im Gefühlsbereich der Musik mitschwingt, entgegenkommt. Es soll aber auch nicht verschwiegen werden, dass die starke Zerteilung des Barocktheaters in Bühne einerseits und Zuschauerraum andererseits — bedingt durch das eingeengte Proszenium («Guckkasten») — das Publikum dazu verleiten kann, sich selbst zu genügen, und dass ein solches Publikum, auf seinen gesellschaftlichen Zusammenhang beschränkt, von der Bühne her vielleicht einzig noch mit Pomp und Virtuosität angesprochen werden kann. Diese Situation, welche für die Operndekadenz im Spätbarock charakteristisch war, ist heute bei einem musikdramatischen Repertoire, das fast

nur noch die künstlerischen Grosstaten der gesamten Opernliteratur zu Worte kommen lässt, kaum aktuell.

Opernhausarchitektur im ausgehenden 18. und 19. Jahrhundert:

Spätbarock und Rokoko bringen in allen Bezirken der Baukunst ein zunehmendes Gewicht von Ornament und Bewegung gegenüber der baulichen Grundform. Dass von diesen Wandlungen die abgerundete Gebärde des Opernraums nicht angetastet wird, darf uns als Bestätigung dafür gelten, dass sie in der grundsätzlichen Aufgabe des Theaterraums, derjenigen des Sammelns aller Zuschauer zum Gemeinschaftserlebnis verwurzelt ist. So wird denn jeder barocke Theaterraum auch der Opera buffa gemäss sein, solange in ihm rhythmische Brillanz und bewegungsreiches Ornament dem Pathos der Dimensionen die Waage halten. (Beispiele eigentlicher Rokokotheater: Teatro La Fenice in Venedig, Cuvilliés-Theater in München.)

Im 19. Jahrhundert bleiben die überlieferten Formen des Opernhauses völlig gültig, wenn sie auch manchmal dem grossprecherischen Pathos des Nationalstaates einverleibt werden (Théâtre de l'Opera, Paris), nur Richard Wagner, der sich auch musikalisch von der Tradition abzuwenden suchte, schafft im sogenannten «Parkett-Theater» (Bayreuther Festspielhaus) einen neuen Typus, der einer Mischung ideeller Konzeptionen der Renaissance (einfaches Halbrund) mit realen Forderungen, die sich aus seinem Festhalten am Bühnennaturalismus ergeben, entspricht. Diese Darstellungstechnik verlangt bekanntlich einen Wechsel der Szenerie in jeder Aktpause, während die Renaissance-Form (Raumtheater) mit ihrem weiten, vohangfreien Proszenium nur einen festen, während des ganzen Werkes unveränderbaren Bühnenaufbau gestattet. Das zeitgebundene Festhalten Wagner am Guckkasten hat denn auch bewirkt, dass seine Vorstellung eines Theaters im ursprünglichen, fast kultischen Sinne (dem Geiste der antiken, mythologischen Tragödie gemäss) nicht zur reinen Ausprägung kam. So erhielt zum Beispiel der Zuschauerraum aus Gründen des Sichtwinkels eine Form, die den sammelnden Impuls des Halbrunds nur noch auf sehr verwaschene Weise kundtun kann. Das Festspielhaus in Bayreuth gilt trotzdem heute noch als vorbildlicher Bau, weil mit ihm eine erste Bresche in die Allgemeingültigkeit der barocken Theaterkonzeption geschlagen wurde. Das darf uns aber nicht übersehen lassen, dass die heutige Architektur eine viel glücklichere, von den Bindungen des Bühnennaturalismus befreite Ausgangslage hat, wenn sie versucht, die geistige und seelische Konzentration des antiken Theaters mit modernen Mitteln so wieder aufleben zu lassen, wie es schon Palladio vor 400 Jahren mit beispielhaftem Erfolg getan hat. Ob schon ein erlebnisfreudiges Publikum auch ohne Hilfe der Architektur mit einer vitalen Bühne Kontakt aufnehmen kann, muss dem Theaterarchitekten doch klar sein, dass die räumliche Inszenierung im weiten Proszenium illusorisch wird, wenn der Zuschauerraum die architektonische Gebärde des Aufnehmens und Teilhabens nicht leistet. In einem solchen Falle sind wesentliche Möglichkeiten einer ideellen, baulichen Verwirklichung des Theatergeschehens vertan.

Dass viele Werke Verdis und Wagners auf der Raumbühne mit stilistischer Prägnanz und ohne ihrem dramatischen Geist Zwang anzutun darstellbar sind, wurde im Kapitel über das Renaissance-Theater Palladios bereits dargelegt.

Das konkrete Problem: Neubau eines Zürcher Opernhauses

Theaterbau war im letzten Jahrhundert weitgehend architektonisches Handwerk; genialische oder auch wirklich in die Zukunft weisende Ideen waren nicht gefragt. So war es nur natürlich, dass man von einem Opernhausarchitekten nichts anderes als eine Beherrschung jener barocken Formen verlangte, die durch eine vergleichsweise verantwortungsbewusste Ueberlieferung am Leben erhalten worden waren, und deren Gültigkeit man auf diesem Gebiete als unumstösslich ansah. Die Architekten des Zürcher Stadttheaters verwirklichten ihre Aufgabe genau im Sinne dieser Vorstellungen: sie waren bewusst epigonal und rechtfertig-

ten dieses Epigonentum durch grosse Virtuosität, soweit es einer Rechtfertigung bedarf. So hat denn unser Opernhaus alle Attribute eines Barocktheaters, welche in harmonischem Zusammenklang sich zu schön geschwungenen, logengegliederten Rängen, zu einer reich geschmückten Proszeniumszone und zu einer Bühnenöffnung, die glücklich in die sammelnde Gebärde des Raums eingegliedert ist, gruppieren (Bild 4). Das Aeussere des Baus zeigt eine wohl abgewogene, offensichtlich bis in feinste Nuancen durchdachte Spannung zwischen dem Zuschauertrakt, der als solcher durch eine lichte, fensterreiche Gliederung gekennzeichnet ist, und dem Komplex des Bühnenhauses, der im Turmaufbau des Schnürbodens völlig natürlich kulminiert (Bild 3). In unserem Zeitalter der hingebungsvollen Originalitätshascherei findet eine solche, aller Knalleffekte bare Architektur kaum mehr Verständnis. Dem noch nicht vollständig im Strom des selbstbewussten Modernismus aufgegangenen Beobachter wird es aber anlässlich des Architekturwettbewerbes um ein neues Zürcher Opernhaus nicht entgangen sein, dass ein grosser Teil gerade dieser modernen Projekte eine ziemlich klägliche Phantasielosigkeit vor den grundlegenden baulichen Problemen des Theaters nicht verleugnen kann (Bilder 7 und 8).

Die historische Situation Zürichs schliesst die Möglichkeit, ein echtes Barocktheater zu besitzen, aus. Gerade darum sollte der Wert eines epigonalen Barocktheaters, das mit Geschick stilistischer Hintergrund für grosse Teile des heute gültigen Opernrepertoires sein kann, richtig eingeschätzt werden. Für die Aufführung von Opern des Barock, deren unermesslich reiches Spektrum eine viel lebendigere Pflege verdiente, für die Darstellung der Opera buffa in ihrem intimen musikalischen Reiz und für die stilvolle Inszenierung von andern Werken, die ausdrücklich und unverkennbar in den barocken Rahmen hinein gehören, wird ein Neubau — sei er künstlerisch noch so glücklich — nie vollgültiger Ersatz sein. Die Sinnlichkeit barocker Kunst darf nicht mit Robustheit verwechselt werden. Gerade die Musik von Barock und Rokoko ist besonders empfindlich auf Starrheit und allzu geraden Strich. Wo die Wärme des Raums fehlt, welche die musikalische Leuchtkraft ihrer Grazie gemäss ausschwingen lässt, wird der Hauch dieser Werke trotz tadelloser Akustik und blendenden Sichtverhältnissen erstarren, bevor er den Menschen im Theater erreicht hat. Fragen wir uns, ob der Zürcher Theaterwettbewerb Ergebnisse gezeitigt hat, die trotz dieser allgemeinen Einwände ihrer überragenden künstlerischen Qualität wegen eine Opferung des alten Stadttheaters und eine Verwirklichung an diesem einzigartigen Platz verdienen, so müssen wir das ehrlicher Weise verneinen. Unverkennbar war ein wesentlicher Anteil dieses Misserfolgs schon durch die Aufgabestellung des Wettbewerbes präjudiziert, indem ein «Kombinationstheater» mit einer Bühne, die sowohl Inszenierungen im weiten als auch im engen Proszenium dienen könnte, gefordert wurde. Dass die geistigen Unterschiede und stilistischen Divergenzen zwischen Raumbühne und Guckkastentheater viel zu gross sind, als dass sie durch das Herumschieben einiger Sperrholzwände überbrückt werden könnten, glauben wir, im theatergeschichtlichen Teil dieses Versuchs ausreichend erläutert zu haben. Wird eine derartige Lösung gewagt, dann muss sie schon vom geistigen Format des «Totaltheaters» (1927) von Walter Gropius sein, wo die gegenseitige Umwandlung von Raumbühne und Arenabühne auf Grund einer klaren, im höchsten Masse genialen Idee bewerkstelligt wird, die gegenseitige Umwandlung zweier Theaterformen übrigens, die viel näher verwandt sind als Raumbühne und Guckkastenbühne. So musste man sich denn beim Ausarbeiten des Wettbewerbsprogramms klar sein, dass die Bewältigung des «Kombinationsproblems» stilistisch einwandfrei nur auf solch konsequenter, avantgardistischer Grundlage geschehen könnte, ein Gedanke wiederum, der unter dem Gesichtspunkt eines natürlicher Weise ziemlich traditionsgebundenen Zürcher Opernbetriebes als reichlich wirklichkeitsfremd erscheinen muss. Die wenigen glücklichen Innenraumlösungen des Wettbewerbs sind nur möglich geworden, indem ihre Verfasser sich in der

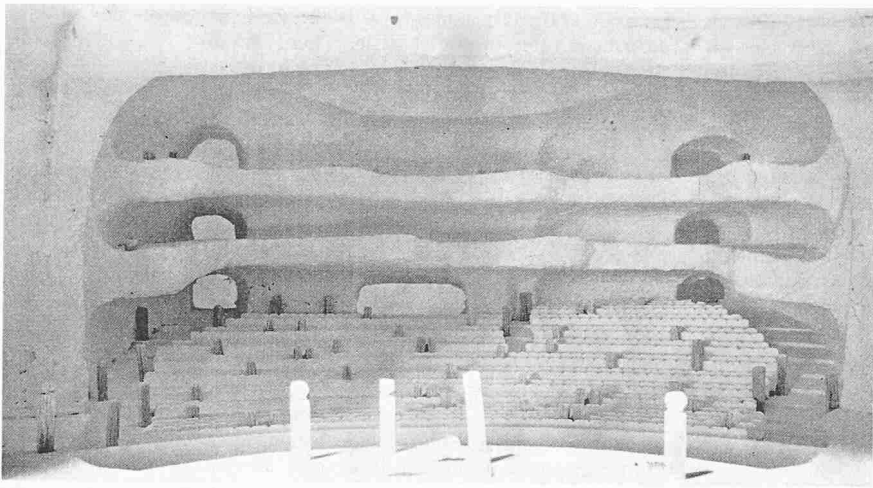


Bild 9. Förderer, Otto, Zwimpfer; Projekt für ein neues Zürcher Stadttheater 1960; 3. Ankauf des Wettbewerbs.

Die Formenwelt dieses Entwurfes ist zu erdhafte schwer, um das barocke Rangtheater, an das sie sich anlehnt, sinnvoll mit modernen Mitteln zu gestalten. Gerade die barocke Musik müsste in einem solchen Raum erdrückt werden.

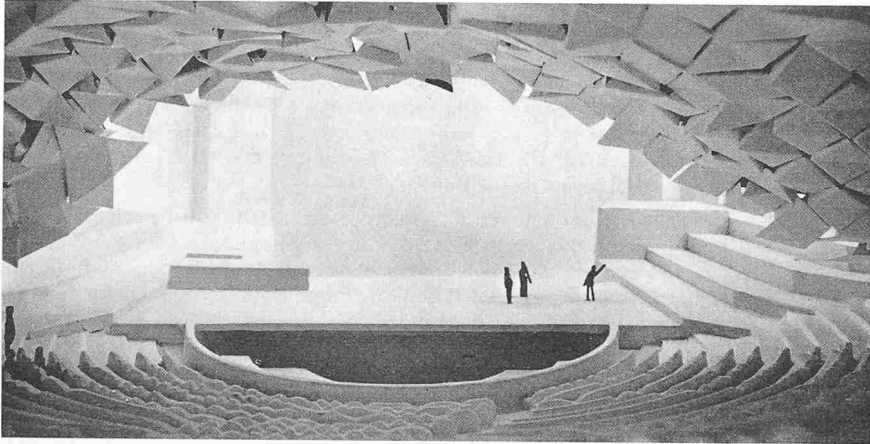


Bild 10. Frei, C. Hunziker, Cuenod, J. Hunziker; Projekt für ein neues Zürcher Stadttheater 1960; 2. Ankauf des Wettbewerbs.

Die Anlage dieses Innenraums verlässt nicht nur völlig den Boden, auf dem ein Guckkasten noch einigermaßen als stilistische Ausnahmelösung möglich wäre, sondern sie bekennt sich geradezu zur Form und zum Geist der Freilichtbühne. Die Decke besteht denn auch aus einem künstlichen Blätterdach in Form von frei beweglichen Dreieckselementen. Ist man bereit, dieser offensichtlichen Künstlichkeit zu folgen, so wird dem Raum eine starke architektonische Ausstrahlung nicht absprechen können.

stilistischen Grundkonzeption entweder für ein Raumtheater oder für eine Guckkastenbühne entschieden und die andere Form nur sehr wenig prägnant formuliert haben, wobei es uns allerdings scheint, dass das barocke Rangtheater mit grobgegliederten Methoden moderner Architektur kaum mehr seinem Geist gemäss neu gestaltet werden kann (Bild 9).

Den besten Innenraumlösungen begegnen wir in jenen Projekten, wo deutlich das Raumtheater als Leitmotiv befolgt wird (Bild 10 und 11). Die Umwandlung der Raumbühne in ein Arenatheater ist wirklich architektonisch fundiert und entgeht unter dem Eindruck der Durchdringung zweier verwandter Theaterformen dem Odium der auf den Zuschauerraum ausgedehnten bühnentechnischen Experimente.

Abschliessend stellen wir uns die Frage, warum eine Ergänzung der beiden heute bestehenden zürcherischen Theater, Stadttheater und Schauspielhaus, durch einen Neubau an dritter Stelle noch nie zur Diskussion gestellt wurde. Das Stadttheater darf solange nicht abgerissen werden, als seine bühnen- und feuertechnischen Anlagen saniert werden können. Bei seiner notwendigen Renovation liesse es sich vielleicht durch die Anlage einer Unterbühne mit drei auf gleichem Niveau angegliederten Nebenbühnen erweitern, was eine beträchtliche Vermehrung der Inszenierungsmöglichkeiten mit sich brächte. Das Schauspielhaus wird auf Grund von bestimmten eigentumsrechtlichen Verhältnissen vielleicht in absehbarer Zeit abgerissen werden müssen. Besteht dann ein drittes zürcherisches Theater, in dem grossräumige Inszenierungen der Sprechbühne (Shakespeare, Schiller

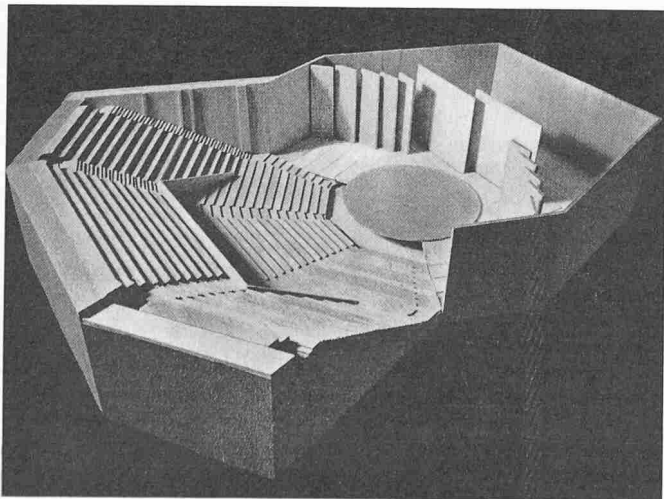


Bild 11. Schwarz, Gutmann; Projekt für ein neues Zürcher Stadttheater 1960; 2. Preis des Wettbewerbs.

Die Modellphoto zeigt deutlich, dass hier die Ueberbrückung des Proszeniums, die geläufigste Forderung, die an das Raumtheater gestellt wird, vollständig aus der architektonischen Gesamtanlage herauswächst. Der geistige Inhalt der antiken Halbrundform bleibt in stilvoller Weiterentwicklung gewahrt. (Die gleiche Anlage — in ein Arenatheater umgewandelt — wurde bereits in Heft 38 abgebildet.)

usw.) stilistisch einwandfrei verwirklicht werden können, so wird der Neubau des Schauspielhauses ohne weiteres im heutigen Rahmen mit seiner glücklich intimen Ambiance gehalten werden können. Neue Aspekte könnten Zürich durch ein drittes Theater erschlossen werden, das sich in seiner ganzen Konzeption klar zum Raumtheater bekennen und das daher zu einer idealen Ergänzung der beiden bestehenden Guckkastenbühnen werden könnte. Die Frage der Umwandlung einer Opern-Raubühne in eine Schauspiel-Raubühne scheint uns persönlich, technisch wie auch stilistisch viel geringere Schwierigkeiten zu bieten als die Umwandlung Raubühne — Guckkastenbühne. Ein akustisches Problem sollte bei einer solchen Lösung auch nicht bestehen, weil ja jeder Raum erst als akustisch einwandfrei zu betrachten ist, wenn er sowohl grosse Klangmassen beherrschen und transparent erhalten als auch die Verständlichkeit des leisen, aber klar artikulierten Wortes an jedem Platz gewährleisten kann.

Bei dieser dritten zürcherischen Bühne sollten auch gewisse Voraussetzungen berücksichtigt werden, damit die Anlage später einmal zu einem Theaterzentrum von gesamt-schweizerischer Bedeutung ausgebaut werden könnte. Es müsste das «grosse Haus» Erweiterungsmöglichkeiten bis zu einer Platzzahl von etwa 2000 (anstelle der im Wettbewerb vorgesehenen 1400) aufweisen.

Aus allen diesen Überlegungen muss sich die Opposition gegen die Erstellung zweier Neubauten, Stadttheater und Schauspielhaus, mit stilistisch unvertreibar «flexibler» Bühnen- und Raumgestaltung und die Forderung nach einem «flexiblen» gesamtzürcherischen Theaterbetrieb herauskristallisieren, einem Theaterbetrieb, der je nach Charakter von Stück und Inszenierung über eine der alten Bühnen mit engem Proszenium oder über das neue Haus mit einem stilistisch eindeutig auf das weite Proszenium ausgerichteten Raum verfügen könnte.

Bericht über die Generalversammlung 1961 des SEV und des VSE in Montreux

DK 061.2

An der Generalversammlung des Schweiz. Elektrotechnischen Vereins (SEV) vom 30. Sept. gab Direktor *P. Payot* (Clarens) in seiner Präsidialansprache einen Überblick über den gegenwärtigen Stand der Schweiz. Energieversorgung. Der Ausbau unserer Wasserkräfte wurde im Jahre 1960 tatkräftig fortgesetzt. Er reichte aber nur gerade aus, um den Verbrauchszuwachs zu decken. Was die Zukunft der Erzeugung elektrischer Energie anbelangt, darf kein Zweifel darüber bestehen, dass wir unsere Wasserkräfte im Rahmen des wirtschaftlich Tragbaren weiter ausbauen müssen. Die mittlere jährliche Produktionsmöglichkeit aller Kraftwerkenanlagen, die am 1. Januar 1961 im Betrieb standen, beträgt rund 21 Mrd. kWh. Gemessen an den 35 Mrd. kWh als der nach heutigen Schätzungen grössten Erzeugungsfähigkeit der ausbauwürdigen Wasserkräfte unseres Landes waren unsere Wasserkräfte anfangs 1961 somit zu rund 60 % ausgebaut.

Wir werden den ziemlich hohen Gestehtungspreis der Winterenergie senken können, wenn wir die hochwertigen Lieferungen aus Speicherkraftwerken durch billigere Bandlieferungen aus thermischen Kraftwerken ergänzen. Der Bau einiger grosser thermischer Kraftwerke in verschiedenen Landesgegenden wird studiert. An deren Verwirklichung muss bald herangetreten werden, um zugleich unserem immer wiederkehrenden Mangel an hydraulischer Winterenergie abzuwehren. Die thermische Produktion wird sich heute auf die klassischen Brennstoffe Kohle, Öl und möglicherweise Naturgas stützen.

In der letzten Zeit ist in der Verwirklichung der Programme für die Elektrizitätserzeugung in Kernreaktoren eine Verlangsamung eingetreten. Die Entwicklung der Kern-

technik erfordert bedeutend mehr Zeit, als noch vor einigen Jahren angenommen wurde. Dazu kommt, dass über die Gestehtungskosten der Kernenergie auch heute noch nicht vollständige Klarheit herrscht. Schliesslich ist zu berücksichtigen, dass die Vorräte an festen und flüssigen Brennstoffen ganz bedeutend grösser sind als die Fachleute noch vor kurzer Zeit annahmen. Trotz dieser Feststellungen ist das Interesse der Elektrizitätswerke an der Entwicklung der Gewinnung elektrischer Energie aus Atomkraft durchaus wach.

Der für unsere Zeit bezeichnende ungeheure Energiehunger führt auf dem Weltenergiemarkt zu Anpassungen sowohl in technischer als auch in administrativer Hinsicht. Der Entwurf des Bundesrates zu einem Bundesgesetz über Rohrleitungsanlagen sieht für alle Anlagen, die im öffentlichen Interesse liegen, die Konzessionspflicht vor, wobei die konzedierende Behörde die Vorlage sozusagen aller kaufmännischen Grundlagen über das Projekt verlangen kann. Es sollte verhindert werden, dass der Staat die heute bestehende Konzeption der freien Wirtschaft auf dem Energiesektor aufgibt. Das Beispiel unserer Elektrizitätswirtschaft zeigt, dass die Erhaltung der freien Initiative für unser Land von grossem Nutzen war. Bei dem ungeheuren Bedarf an Energie als Folge des raschen Fortschrittes der Technisierung ist für alle Energieträger Platz, und die freie Konkurrenz lässt bessere Lösungen erwarten als irgendeine Form des Dirigismus.

Präsident *Payot* macht noch darauf aufmerksam, dass der rasche Fortschritt der Elektrotechnik zu immer komplizierteren Anlagen führt. Es wird deshalb notwendig sein, in Zukunft der Weiterbildung des Personals noch mehr Aufmerksamkeit zu schenken als bisher.

Der geschäftliche Teil der Generalversammlung wickelte sich rasch ab. Die Jahresrechnung 1960 ergab einen Mehrbetrag der Einnahmen von rund 7000.— Fr. Er wird als Reserve für künftige Aufgaben auf neue Rechnung übertragen. Präsident *Payot* wird für eine neue Amtsdauer von drei Jahren mit Akklamation wiedergewählt. Die vier aus dem Vorstand ausscheidenden Kollegen *Etienne*, *Dr. Wanner*, *Meystre* und *Lüthy* werden durch *R. Hochreitiner* (Laufenburg), *L. Generali* (Locarno), *K. Jud* (Davos) und *E. Manfrini* (Lausanne) ersetzt.

An der Generalversammlung des Verbandes Schweiz. Elektrizitätswerke (VSE) vom 1. Oktober warf Präsident *H. Puppikofer* (Meilen) einen kurzen Rückblick auf das Geschäftsjahr 1960, das für die elektrotechnische Industrie und die Elektrizitätswerke wieder eine Erhöhung ihrer Tätigkeit gegenüber dem Vorjahr brachte. Die Industrie im besonderen war bis zum äussersten ihrer Leistungsfähigkeit beschäftigt, litt aber gleichzeitig unter zu langen Lieferfristen sowie der Schwierigkeit, genügend Personal zu finden. Besonders die Kader waren dauernd überlastet, weil es nicht möglich war, die ihnen zufallenden Aufgaben auf eine genügende Zahl von Fachleuten aufzuteilen. Die Tätigkeit der Vereine und seiner Institutionen erhöhte sich ebenfalls erheblich.

Im geschäftlichen Teil der Generalversammlung gaben die Jahresrechnung 1960 und das Budget 1962 zu keinen Bemerkungen Anlass. In der Zusammensetzung des Vorstandes trat keine Änderung ein, da Direktor *E. Bussy* (Lausanne), dessen Mandat Ende 1961 abläuft, für eine weitere Amtsdauer von drei Jahren wiedergewählt wurde. Als Tagungsort für die Jahresversammlung 1962 beliebte beiden Vereinen die Stadt Schaffhausen.

Die Teilnehmer an den beiden Veranstaltungen wurden mit ihren Damen durch die *Société Romande d'Electricité*, *Clarens-Montreux*, und durch Behörden der Stadt *Montreux* gastfreundlich betreut. Dank dem Entgegenkommen der Direktionen der *Grande Dixence S. A.*, *Lausanne*, der *Kraftwerke Mauvoisin AG*, *Zürich*, sowie der *Ateliers de Construction Mécaniques de Vevey S. A.*, *Vevey*, und der *Ciba AG*, *Monthey* wurde am 2. Oktober die Möglichkeit geboten, interessante Kraftwerkenanlagen und Industrieunternehmungen zu besichtigen.