Zeitschrift: Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art
Band: 47 (1960)
Heft: 9: Theaterbau

Artikel: Umfrage zum Theaterbau
Autor: [s.n.]
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-36799

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 13.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Umfrage zum Theaterbau

Das WERK hat an eine Reihe von Theaterfachleuten, Regisseuren und Dramatikern die folgende Umfrage gerichtet:

1. Entspricht das Prinzip der traditionellen Guckkastenbühne den inneren künstlerischen Bedürfnissen moderner Theateraufführungen, oder weisen die Tendenzen der Entwicklung des modernen Theaters in Richtung auf die verschiedenen Möglichkeiten der sogenannten Raumbühne? Das heißt: Sind strukturelle Neuerungen im Hinblick auf die räumlichen Beziehungen zwischen Bühne und Zuschauer wünschenswert oder vielleicht sogar unabwendbar? Besitzt das Räumliche als solches für das Theater von heute grundsätzliche Bedeutung als Element des Psychischen wie des künstlerisch Optischen?
2. Welche Bedeutung kommt der architektonischen Gestaltung des Theaterbaus (im einzelnen des Zuschauerraums, der Foyers, der Zugänge usw.) zu? Sind die Mittel der modernen Architektur geeignet, diejenige Atmosphäre zu erzeugen, die der Welt des Theaters entspricht? Wie weit kann oder soll von traditionellen Grundformen (ornamentalen Emblemen, klassischen Normen, Plüsch der Sitzplätze, rauschendem Vorhang usw.) ausgegangen werden?
3. Welche Konsequenzen ergeben sich aus den Gestaltungsprinzipien der modernen bildenden Kunst für die Optik der Bühne? Sind abstrakte Formen der verschiedensten Art (Formen der freien Phantasie, reine Farbklänge, geometrische Gebilde usw.) als optischer Hintergrund oder bühnenbildmäßige Ortsbestimmung möglich, und welche Funktionen besitzen sie gegebenenfalls?
4. Welche Bedeutung kommt bestimmten technischen Hilfsmitteln des heutigen Theaters zu: a) den Mitteln des Lichtes, der Lichtfarbe und den differenzierten Möglichkeiten ihrer Modulation; b) den akustischen Mitteln (Lautregie durch Verstärkung, räumliche beliebige, auch unlogische Verlagerung, Verzerrung usw.)?
Stehen diese Mittel in unmittelbarem Zusammenhang mit der architektonischen Gestaltung des Zuschauerraumes und seiner Zuordnung zur Bühne?

Die Antworten:

H. H. Stuckenschmidt,
Professor für Musikwissenschaft an der Technischen Universität Berlin

1. Die Raumbühne ist heute ebenso aktuell wie 1924, als Friedrich Kiesler sein Modell in Wien ausstellte. Strukturelle Neuerungen der Beziehung Bühne–Zuschauer sind wünschenswert, ein Totalitätsanspruch zu ihren Gunsten aber bedeutete Verarmung des Theaters. Man soll Räume schaffen, die für beide Möglichkeiten hergerichtet werden können. Der größere Teil auch der modernen dramatischen Literatur ist für die Guckkastenbühne gedacht. Opernaufführungen auf der Raumbühne begegnen technischen Schwierigkeiten, sind aber bekanntlich in den alten italienischen Amphitheatern, zum Beispiel in Verona, möglich.
2. Moderne architektonische Mittel fördern die Atmosphäre, die im Theater wünschenswert ist, aber nur, wenn ein guter Theaterarchitekt sie anwendet. Der Gelsenkirchner Bau ist ein glänzendes Beispiel dafür. Ornamente, Plüsch und rauschender Vorhang stören nicht, wenn die Ornamente gut sind, die Plüschsessel farblich in Ordnung, die Vorhänge gestaltet.
3. Alle guten Formen der modernen Bildkunst sind auf der Bühne möglich, wenn sie dem Werk entsprechen, dem sie dienen.
4. Alle technischen Hilfsmittel des heutigen Theaters sind willkommen, optisch wie akustisch. Sie dürfen nur nicht zum Selbstzweck werden. Die Würze ist nicht Wesen der Speise.

Werner Düggelin, Regisseur, Wien

1. Ich bin bisher noch der festen Überzeugung, daß das Prinzip der Guckkastenbühne den künstlerischen Bedürfnissen des modernen Theaters entspricht. Das Publikum soll zuschauen und nicht räumlich in die Handlung einbezogen werden. Es mag gewisse Stücke geben, für die eine Art von in den Zuschauerraum vorschiebbarem Laufsteg von Nutzen sein könnte. Aber das sind Ausnahmefälle und nicht Entwicklungstendenzen des modernen Theaters. Es versteht sich von selbst, daß eine Guckkastenbühne mit allen unserer Zeit entsprechenden technischen Raffinements ausgestattet sein muß.
2. Gerade in der heutigen Zeit sollte man das Theater aus dem Alltäglichen herausheben. Ein Theaterbesuch müßte wieder zu einem festlichen Anlaß werden. Das Spiegelvorhalten des Alltags sollte einer gewissen Filmart reserviert bleiben. Sosehr ich die herrlichen Barock- und Renaissancetheater liebe, bin ich der Überzeugung, daß wir auf Nachahmungen verzichten und unsere Theater nach den neuesten architektonischen Erkenntnissen bauen sollten. Die architektonische Gestaltung von Zuschauerraum, Foyers, Zugängen usw. muß das Festliche vorbereiten und dem Publikum helfen, sich der Magie der Bühne hinzugeben. Wünschenswert wäre außerdem eine Auflockerung der traditionellen, Platzangst verursachenden Sitzplatzordnung.
3. Jede Möglichkeit, die Gestaltungsprinzipien der modernen bildenden Kunst für ein Bühnenbild anzuwenden, müßte ausgenützt werden. Aber nicht um jeden Preis! So halte ich es zum Beispiel für unsinnig, wenn das Schloß in Mozarts «Figaro» nur aus Drei- und Vierecken besteht, aus phantastischen Draht- und Metallgebilden oder gar aus farbigen Teppichen. Bühnenbildner und Regisseure müssen bestimmen können, welche Stücke nach abstrakten Zeichen oder nach reinen Phantasieformen verlangen und welche eine «realistischere» Art der Ortsbestimmung brauchen. Wenn man in unserer Zeit allerdings einem «Tell»-Bühnenbild vorwirft, man hätte keine Gletscher und kein Alpenglühen gesehen, so ist das doch wohl des Alten etwas zu viel. Auch «realistische» Bühnenbilder müssen nicht unbedingt die Erkenntnisse von Architektur und Malerei der letzten fünfzig Jahre ignorieren.
4. Ich glaube nicht an die Notwendigkeit, die wirklich großen Fortschritte der optischen (Licht) und akustischen Theaterhilfsmittel dem heutigen Publikum vorenthalten zu müssen. Ich denke, daß auf dem Theater der Zweck alle Mittel heiligt, solange der Zweck stückverbunden bleibt.
Zu Ihrer letzten Frage gibt es ein mir wichtig scheinendes Problem: In fast allen modernen Theatern fehlt ein plastisches, das heißt seitliches Licht für den Schauspieler an der Rampe. Für die Turmapparate auf der Bühne steht der Schauspieler zu weit vorn, und aus dem hinteren Zuschauerraum bekommt er nur ein ganz flaches, unplastisches Licht. Seitlich in den Raum eingebaute, automatisch schwenkbare Apparate würden das Problem lösen. Schließlich müßte auch darauf geachtet werden, den Zuschauerraum akustisch zu umkreisen. Es müßten also, nach dem stereophonischen Prinzip angeordnet, mehrere Lautsprecherquellen im Zuschauerraum verteilt sein.
Zusammenfassend glaube ich, daß es von großem Vorteil wäre, bei den Vorbereitungen zu einem Theaterbau einen Regisseur, einen Theaterbeleuchter, einen Tonmeister und einen Inspizienten beizuziehen.

Kurt Hirschfeld, Vizedirektor des Schauspielhauses Zürich

Zu Frage 1:
Eine Frage mit zwei Unbekannten ist schwerer zu beantworten, als eine Gleichung mit zwei Unbekannten aufzulösen. Die zwei Unbekannten der Frage sind «Die Tendenzen der Entwicklung des modernen Theaters» und «Die Raumbühne». Wem sind die Tendenzen der Entwicklung des modernen Theaters bekannt? Wenn ich anschaue, was sich an neuer dramatischer Literatur dem Theater anbietet, so ist es fast ausschließlich für die Guckkastenbühne geschrieben. (Eine Ausnahme machen Thornton Wilders Einakter.) Die einzige moderne Dramaturgie, die in sich geschlossen ist und Schule gemacht hat, die von Bert Brecht, bedarf der Guckkastenbühne, denn die Prinzipien dieser Dramaturgie, wie Verfremdung, Erzählung, Lehrbares und Lernbares darzustellen, sind auf Distanz angewiesen. Die sichtbaren Tendenzen der modernen Dramatik weisen kaum auf die Raumbühne hin, und 90 Prozent der dramatischen Literatur sind überhaupt für die Guckkastenbühne geschrieben oder zumindest auf ihr zu realisieren.
Die zweite Unbekannte, die «Raumbühne», müßte schon näher präzisiert werden, denn ich habe immer gefunden, daß jeder Architekt und gar schon jeder Propagandist unter «Raumbühne» etwas anderes versteht.
Strukturelle Neuerungen im Hinblick auf die räumlichen Beziehungen zwischen Bühne und Zuschauerraum sind durchaus möglich, ob wünschenswert oder etwa unabwendbar, vermag ich nicht zu beurteilen. Ich gebe aber zur Überlegung, ob nicht hinter dieser Frage, falls sie auf eine bestimmte Form der Raumbühne anspielt, jene Form, die eine Einbeziehung des Publikums in die Spielfläche meint, eine inzwischen wohl recht veraltete Ideologie des «Kollektiven» steht, die den – aus welchen Gründen immer – vorhandenen individualistischen Tendenzen des Theaters widerspricht. Die «Kollektiverlebnisse» liegen wohl heute auf anderen «Spielplätzen».
Das «Räumliche als solches» hat immer eine grundsätzliche Bedeutung im Theater gehabt, sowohl in bezug auf die psychische Haltung des Zuschauers wie auf das, was Sie künstlerische Optik nennen. Die ersten Ansätze der sogenannten Raumbühne fand ich in einem Aufsatz über «König Lear» bei Baron von Berger um 1900. Dort war die «Raumbühne» ein durchaus naturalistisches Element, hervorgegangen aus einem naturalistischen Denken. Nach sechzig Jahren Theaterentwicklung, meine ich, ist die Frage nur noch künstlich im Mittelpunkt der Diskussion zu halten. Sie hat sich gerade durch die *übersehbare* Entwicklung der modernen Dramatik gelöst.
Zu Frage 2:
Die architektonische Gestaltung des Theaterbaus hat eine ungeheure Bedeutung, und selbstverständlich muß sie mit den Mitteln der modernen Architektur zu lösen sein. Wenn bis heute keine überzeugenden Theaterneubauten geschaffen worden sind, wird das sowohl an den Architekten wie an den Beratern liegen. Wir warten auf das «Ronchamp des Theaters». Nicht die Radikalität des Baus steht zur Diskussion, sondern seine Überzeugungskraft. Es wäre überraschend und spräche gegen die Sensibilität der Theaterleute, wenn nicht eine radikale Lösung als Modell ihre Wirkungen hätte. Dabei sind die Fragen der Ornamente usw. völlig gleichgültig und uninteressant. Hingegen solche Suggestivfragen wie «Plüsch der Sitzplätze» und «Rauschende Vorhänge» sind nicht beantwortbar. Subjektiv habe ich eine Allergie gegen Plüsch, aber ich bin noch allergischer auf kältende Kunststoffe, die zwar hygienisch, aber ungesund sind. Wenn Sie allerdings in Ihrer Frage als klassische Norm das Verhältnis des Darstellers zum Bühnenraum meinen, so muß ich sagen, daß das von entscheidender Wichtigkeit ist. Im Mittelpunkt des Theaters steht der Schauspieler, und ich hoffe, er wird Mittelpunkt des Theaters bleiben. Seine Größe, das heißt das Maß des Menschen, hat Ausschnitt und Höhe zu bestimmen.
Zugänge, Foyers, Aufenthaltsräume spielen im Theater eine entscheidende Rolle. Auch hier sollte man sich von Ideologien frei machen, die Foyers und Zugänge bequem und licht bauen. Die im Foyer zugebrachte Pause verlangt eine andere, dem Zuschauerraum entgegengesetzte Atmosphäre, in der man sich entspannen kann. Keine falsche Feierlichkeit und keine falsche Repräsentation (siehe unten).
Zu Frage 3:
Die Gestaltungsprinzipien der modernen bildenden Kunst als optische Hintergründe oder bühnenbildmäßige Ortsbestimmungen sind möglich, aber nur wenn sie vom Stück her geschaffen worden sind, denn es gibt keine Eigenfunktion des Bühnenbildes, sondern nur eine dramaturgische Funktion. Was dem Stück entgegensteht, ist unbrauchbar. Wenn die moderne Dramatik Stücke liefert, die Formen der freien Phantasie, reine Farbklänge, geometrische Gebilde usw. erfordern, wird man sie benutzen. Bei Shakespeare und andern großen Dramatikern hat es sich als möglich erwiesen. Der dramaturgische Grund ist hier nicht zu erklären.
Zu Frage 4:
Selbstverständlich stehen das Licht und die akustischen Hilfsmittel im Zusammenhang mit der architektonischen Gestaltung des Zuschauerraums und seiner Zuordnung zur Bühne, aber ich meine es sicher anders, als es Ihre Frage meint. Vor wenigen Wochen sah ich einen modernen Theaterbau, in dem die Beleuchtungsanordnung so ist, daß sie den Zuschauerraum aufreißt. Das halte ich für falsch und antitheatralisch. Das Licht darf nicht dekonzentrierend wirken, sondern muß konzentrieren, und zwar konzentrieren auf die Spielfläche. Wie mir überhaupt bei allen Diskussionen über modernen Theaterbau auffällt, daß viel zu wenig Wert darauf gelegt wird, eine möglichst große Konzentration des Publikums schon in der architektonischen Anordnung auf die Bühne hin zu erreichen. Die Probleme der Bühne scheinen mir für die moderne Architektur, wenn man nicht unsinnig und unbrauchbar übertechnisiert, mehr gelöst als die des Zuschauerraums. Hier stellen sich entscheidende Fragen: Man baut noch immer «repräsentativ», wobei man nicht mehr weiß, wer wen oder wer was repräsentiert. Man baut noch immer üppig, ohne festlich zu sein, und verwechselt Reichtum mit Festlichkeit. Ich habe zum Beispiel noch kein Theater gesehen, in dem die Beleuchtung des Zuschauerraums auch nur einigermaßen befriedigend ist.
Ein Vorschlag: Man baue die offiziellen, allgemeinen Theater mit Guckkastenbühne und baue daneben ein kleines praktikables Haus, das sowohl als Guckkasten wie im Zentrum wie an den Seiten und wo immer man will bespielbar ist. Dieses Haus steht für Experimente jeder Art zur Verfügung, und in ihm kann man die Evolutionen der Dramatik erwarten und realisieren. Solange aber die Tendenzen des modernen Dramas nichts anderes verlangen, soll man ihnen nicht vorgreifen. Im übrigen steht immer noch die Frage: Was soll in dem Theater, das zu bauen ist, gespielt werden? Solange es Weltliteratur zu präsentieren hat und ein Zeitraum von zweitausend Jahren ins Heutige übertragen werden soll, sehe ich keine andere Möglichkeit.
Ich muß nicht betonen, daß ich die Fragen vom Schauspiel her beantwortete und nicht von der Oper, denn auch das ist beim Neubau zu berücksichtigen: strenge Trennung der Bauprinzipien von Oper und Schauspiel, weil die Anforderungen dieser beiden Gattungen elementar verschieden sind.

Eugène Ionesco, auteur dramatique, Paris

Ad 1: Tout est à souhaiter. Rien n'est inévitable. La scène à l'italienne est aussi valable qu'une autre; on utilise les moyens d'expression qui conviennent à la nécessité de l'expression, – suivant laquelle elle doit être ceci ou cela. Concernant la synthèse spatiale: cela peut présenter une certaine importance répondant à une certaine réalité psychologique, mais il y a diverses «réalités» psychologiques.
Ad 2: La forme traditionnelle fondamentale doit être respectée, puisqu'elle est fondamentale. Respectée dans son essence.
Ad 3: On peut et on doit tout faire. Rien n'est exclusif.
Encore une fois, rien n'est exclusif; et toutes les sortes de techniques et d'instrumentations sont à essayer. Mais tout comme le saxophone ne détruit pas le violon qui ne détruit pas la flûte, – une nouvelle architecture, une nouvelle disposition des plateaux et des moyens et constructions théâtrales nouvelles n'infirment pas les anciennes. D'ailleurs, ce serait dommage.
Je pense qu'un moment pourrait venir où l'on se précipiterait dans les salles avec scène à l'italienne si l'abus était trop grand des constructions et architectures excessives.
D'autre part, il me semble aberrant de construire des théâtres pour des pièces qui n'existent pas, comme si le théâtre était la pièce même. C'est à la salle que vous pensez: moi d'abord aux textes.
Ce sont les œuvres qui feront ou ne feront pas les nouveaux théâtres.
Et encore, je vois dans tout ceci une pensée parfois «collectiviste» qui m'effraie: or, l'homme est le seul animal asocial qui vit en société; tout doit ménager ces deux authentiquement fondamentales «réalités psychologiques», comme vous dites.

Wladimir Vogel, Komponist, Ascona

Die Opern des 18. Jahrhunderts, die man «klassisch» zu bezeichnen pflegt, sind ihrem ganzen Wesen nach (Libretti, Aufbau, Dekorationen, Spiel und Musik) Schöpfungen einer bestimmten und stark ausgeprägten künstlerischen Konvention und für eine Guckkastenbühne *komponiert*. Sie erfahren auch heute noch ihre vollgültige und beglückende Realisierung in diesem traditionellen Rahmen, nicht zuletzt wegen ihrer «geschlossenen» Nummernfolge, wie Rezitativ, Arie, Ensemble usw. – Ihre Darstellung auf Raumbühnen kann nur mit größter Vorsicht gewagt werden, wenn diese Raumbühne «klein genug» ist und den Proportionen der Musik (Gesangskoloraturen, kleines Orchester, wenig Chöre usw.) Rechnung trägt. Von Mozart kämen «Don Giovanni» und die «Zauberflöte» wohl in Frage, die den Rahmen einer reinen Guckkastenbühne wesentlich erweitern und eine kombinierte Wirkung beider Bühnenarten erlauben.
Darum müßte ein großes Opernhaus beide Möglichkeiten aufweisen und vereinigen.
Das Räumliche als solches besitzt auch heute grundsätzliche Bedeutung als Element des Psychischen wie des künstlerisch Optischen: Wir empfinden eine Diskrepanz der Proportion, wenn wir zum Beispiel ein Streichquartett oder einen Liederabend in der Mailänder Scala hören, mag die Akustik des großen Theaters so perfekt sein oder gar besser als jene eines kleineren Konzertsaales; wir sträuben uns auch, eine Mozart-Symphonie in einer Orchesterbesetzung mit 16 ersten Geigen und vierfachen Bläsern zu hören. Ähnlich würde dann eine Oper des 18. Jahrhunderts in einer überdimensionierten Raumbühne wirken, vor allem weil ihre Haupteffekte der typischsten Nummern (Arien, Duette, Ensembles) «an der Rampe gesungen» erzielt werden.
Hier sei auch auf die wichtige Funktion des «Vorhangs» respektive der «Zwischenvorhänge» hingewiesen: Wenn nach einer Bravourarie zum Beispiel, die mit einem hohen c für einen brillanten Abgang sorgt, nicht der Vorhang fällt und der Saal erhellt, sondern umgekehrt die Bühne plötzlich verdunkelt wird (um den Aktschluß zu markieren), ist die ganze Glanzwirkung aufgehoben.
Opern, die aus den Mysterien hervorgegangen sind, und manche romantische – Wagner und Verdi, um nur diese zu nennen – können die Raumbühne vertragen. Desgleichen viele moderne Werke.
Die Erfahrungen der Mailänder Scala haben gezeigt, daß die Aufteilung des Repertoires auf die «Grande» und «Piccola Scala» zu größten Erfolgen geführt hat; darum befürworte ich zwei Bühnen in jedem Neubau und parallele Vorstellungen.
Die Gestaltung des Zuschauerraums und aller Räumlichkeiten, die für das Publikum bestimmt sind, sollten sich nicht an einen betont historischen Stil anlehnen. Aber einen heute gültigen repräsentativen Stil zu finden ist schwer, da wir uns in einer sozialen Umschichtungsperiode befinden und der profane repräsentative Stil, der das gesellschaftliche Zeitgesicht eindeutig verkörpern würde, noch nicht geformt ist.
Das ausgeprägte und weit entwickelte funktionelle Denken der heutigen Architekten wie auch der heutigen Vertreter der andern Künste und der technische Fortschritt auf allen Gebieten verlangen die Einbeziehung vieler Errungenschaften und technischer Mittel in die Konzeption eines modernen Theaters und Opernhauses: vom neuen Baumaterial bis zu den Hilfsmitteln. Zu vermeiden wären, bewußt oder unbewußt, Anleihen von konstruktiven Elementen, Details und Dekors, aus anderen, dem Theater fremden Gebieten, welche Assoziationen an Ozeandampfer, Flugzeuge, Bunker, Tanks usw. wecken, wie sie in verschiedenen Theaterneubauten in Deutschland zu sehen sind.
Als technische Hilfsmittel sind Licht, Farbe, Lautsprecher-Verstärkungen usw. bei sinnvoller Anwendung für viele moderne Werke oft sogar unentbehrlich: der Prolog zu der Oper «Doktor Faust» von Busoni zum Beispiel beschwört unsichtbare Geister, die auf der verdunkelten Hinterbühne zu singen haben und durch das Orchester, das vorne spielt, schlecht zu hören und überhaupt nicht zu verstehen sind: Verstärkung durch Lautsprecher würde hier klares Textverständnis, für das Begreifen der Oper unerläßlich, ermöglichen. Was dagegen sinnwidrig bei der «Faust»-Aufführung der Scala in Mailand war, ist die Verstärkung der «Osterchöre», die hinter der Bühne erklingen sollen; durch Tonbandaufnahmen wurden sie auf das selbe akustische und Ortsniveau gebracht wie das vorne spielende Orchester. Die Wirkung war daher ganz verfehlt.
Diese verschiedenen kurzen Beispiele mögen die Fragen erläutern, ob und wie technische Mittel in unmittelbarem Zusammenhang mit den rein architektonischen Problemen des Baues zu sehen sind.