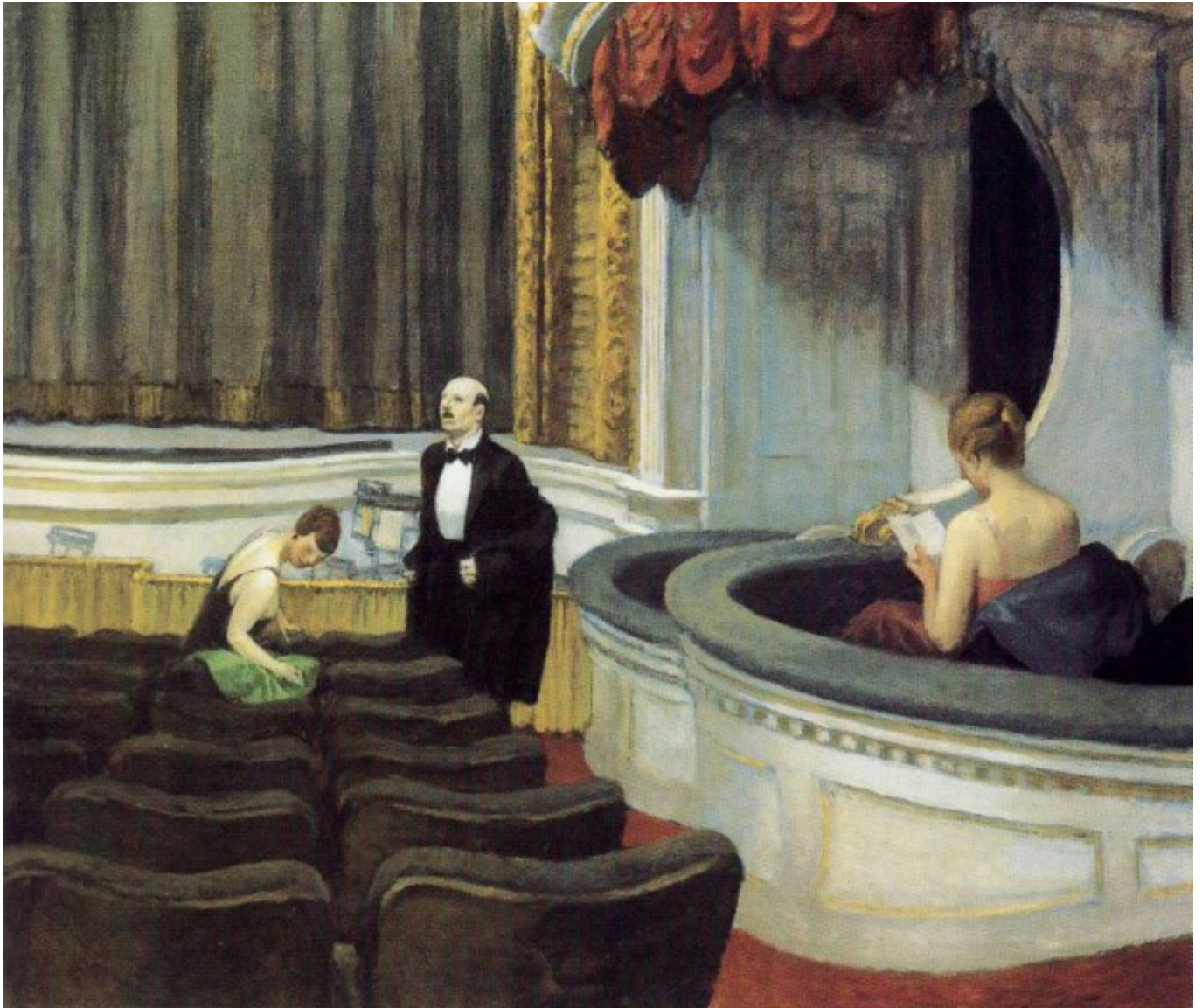


# Welche Heimat?

Schauspielhaus Pfauen Zürich



**Studio An Fonteyne**

Professur für Architektur und Entwurf

ETH Zürich, HIP C1  
Gustave-Naville-Weg 3  
8093 Zürich  
Switzerland

CH +41 44 633 09 32  
[www.fonteyne.arch.ethz.ch](http://www.fonteyne.arch.ethz.ch)

**An Fonteyne** (a.o. Professor)

[fonteyne@arch.ethz.ch](mailto:fonteyne@arch.ethz.ch)

Contact:

**Thomas Klement**

[klement@arch.ethz.ch](mailto:klement@arch.ethz.ch)

# Content

Prologue	<b>5</b>
The Site	<b>7</b>
The Pfauen today	<b>15</b>
Site Images	<b>20</b>
The Brief	<b>27</b>
Historical Information	<b>36</b>
History of Pfauen	<b>43</b>
Lieu de mémoire	<b>64</b>
Die Schweiz als Heimat	<b>65</b>
Public Debate	<b>77</b>
Practical Information	<b>85</b>
Accompanying Courses	<b>93</b>
Selected Readings	<b>105</b>
Bibliography	<b>147</b>



Schauspielhaus Pfauen - a typical *Guckkastenbühne*

# Prologue

The Schauspielhaus Pfauen is a historical theatre in the centre of Zurich, a hidden neighbour of the Kunsthaus, which has recently doubled its presence. Together, they are grouped around the Heimplatz. The configuration of the Pfauen Schauspielhaus being enclosed by an elegant volume housing a restaurant, offices and apartments, reduces its visibility and accessibility. This is not only the case for the audience, but also leads to complex logistics and a cramped back of house. These restrictions, together with structural issues and safety topics, have prompted the city of Zurich to order a feasibility study. The study provided an overview of the problems and investigated a number of scenarios for an organizational, spatial and architectural improvement with their respective consequences and budgets.

The announcement that the theatre was being investigated for future changes and improvements, lead to a series of strong reactions against possible alterations. After a press release by the City of Zurich, strong opinions against the possible replacement of the theatre hall have been expressed, mainly by the Heimatschutz. The arguments against change mention the Schauspielhaus as a Lieu de Mémoire, a place of refuge for German speaking artists during the 2nd world war, but also as a witness of the important theatre work of Max Frisch and Friedrich Dürrenmatt. Also, it is the only remaining Swiss theatre hall dating from the Interbellum and the only theatre by Swiss architects Pflughard & Häfeli.

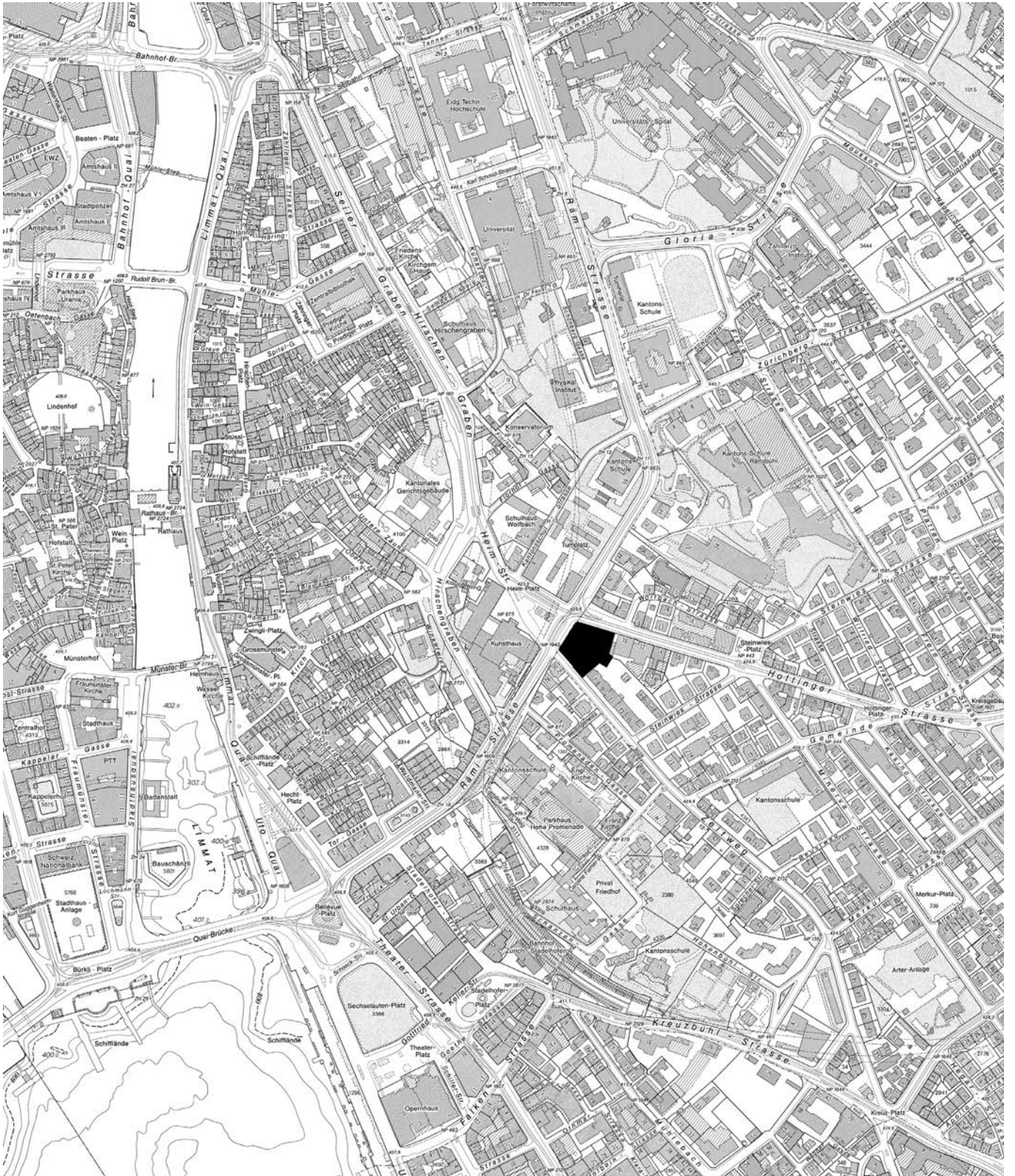
This tension between a malfunctioning building and a strong historical relevance offers an interesting topic to take position as an architect. The master thesis will investigate the scenario that was not yet considered in the study, namely the replacement of the whole Pfauen-site, theatre and peripheral buildings included.

The new theatre building will strive to honour the memory of both the architecture and the events that took place on the location, while offering a solution to all restricting aspects of the current situation. Questions we would like to see investigated in the design proposals

- Can you keep the history of a building without keeping the building itself?
- Should the theatre in general and the Schauspielhaus in particular be an institution that (re)activates the (political) debate? We refer to the role of the Schauspielhaus in the late 30s.
- Should a new building establish a closer relation to the Kunsthaus across the square? What spatial and organizational opportunities are created by the relation between performance art and theatre? Exchange?
- Max Frisch, being awarded with the Schillerpreis, held a speech "Die Schweiz als Heimat" at the Schauspielhaus in 1974. We find the relation between Heimatschutz referring to a.o Frisch and the question of what Heimat is, as posed by Frisch – a challenging and exciting topic. Also in architecture.



# The Site





View on Pfauen (left) and Kunsthaus (right) from Heimplatz



Aerial View

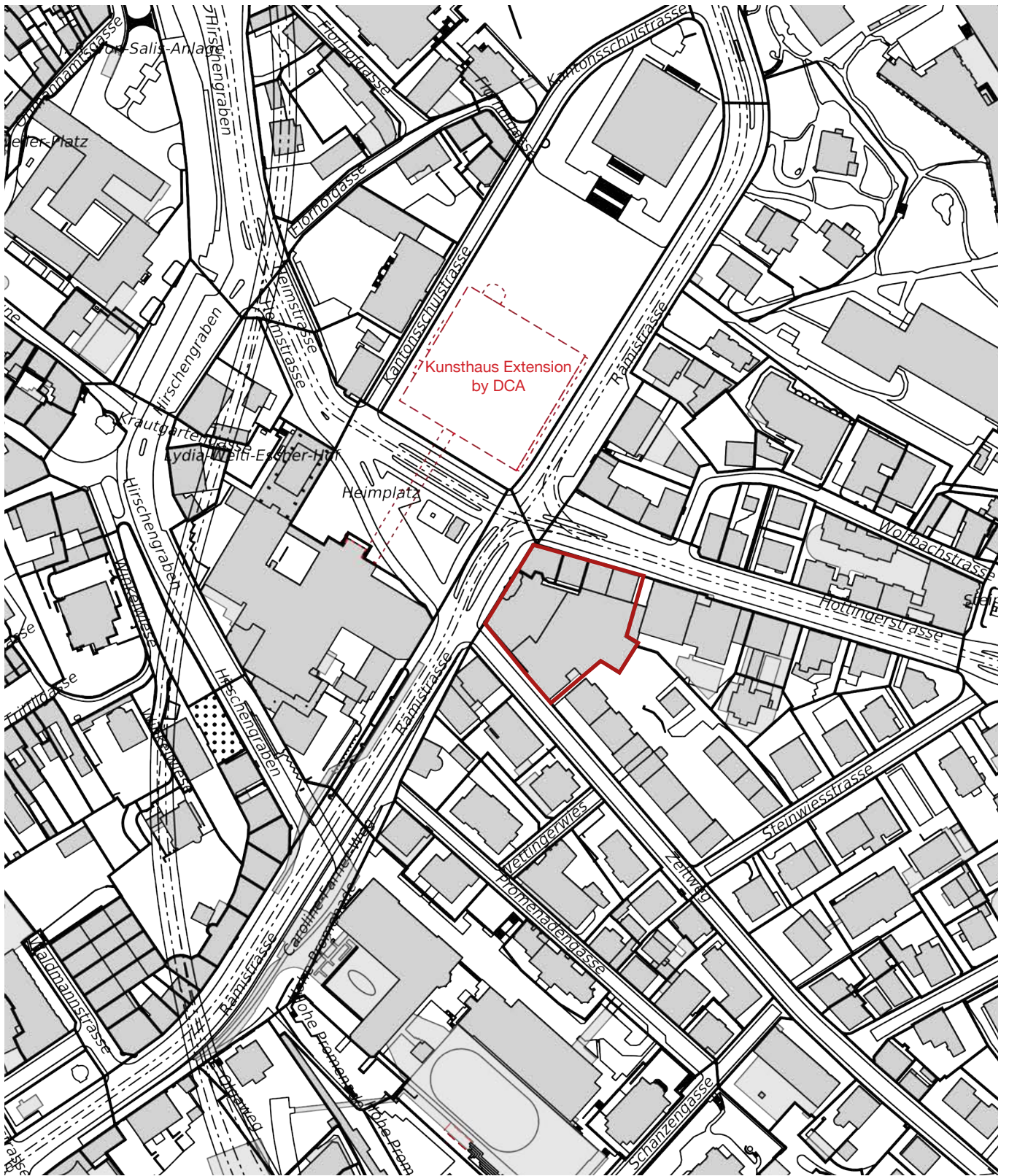




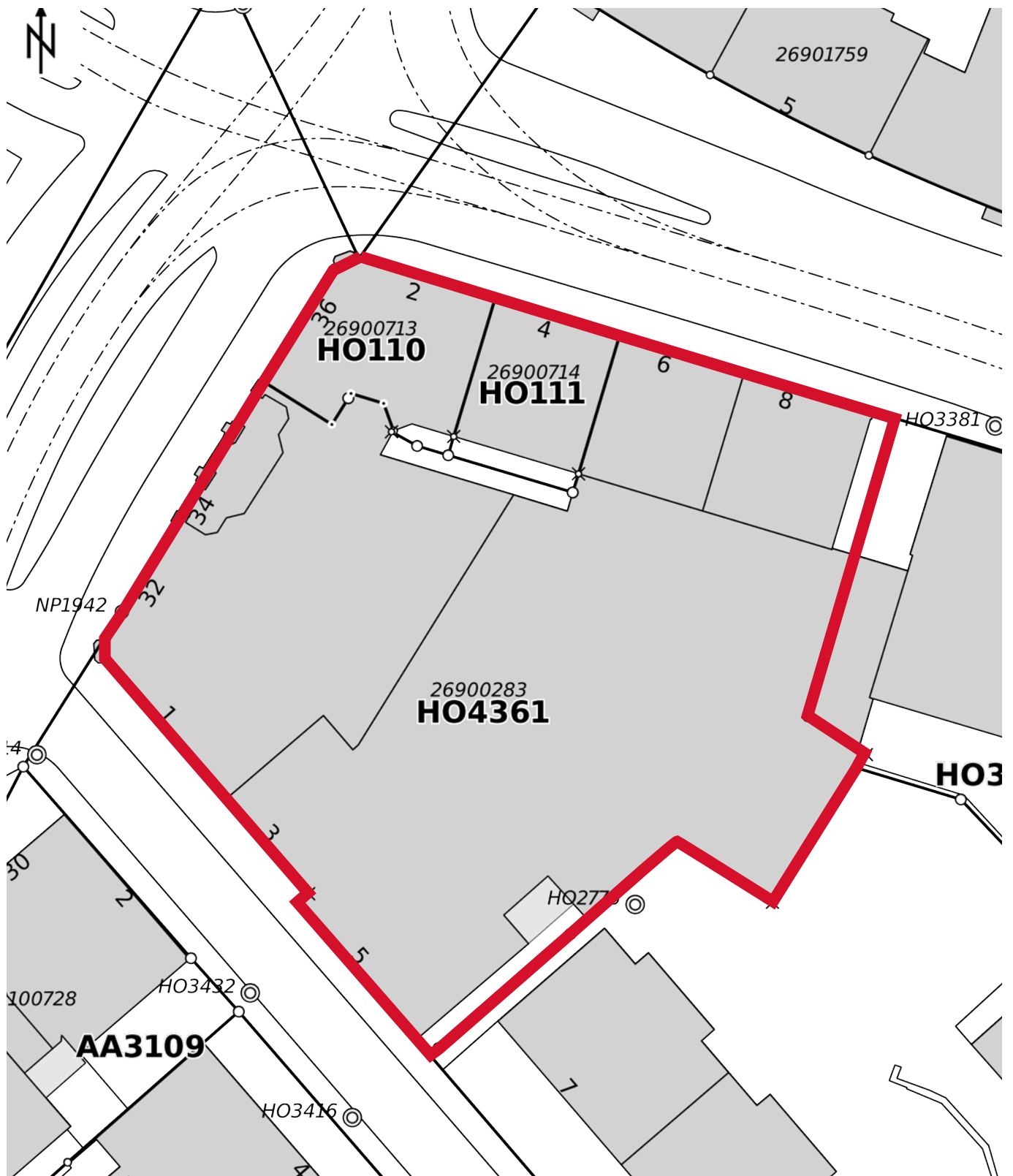
# Aerial View



Perimeter  
Scale 1:2500



Perimeter  
Scale 1:500





Schauspielhaus Zurich – Stage of the 'Kammer' at Pfauentheatre (Schauspielhaus Zürich)

# Schauspielhaus Zurich

The Schauspielhaus Zürich is one of the most important cultural institutions in Switzerland with more than 150,000 spectators annually. Its international appeal is reflected in the national media echo as well as in Europe-wide guest performances and repeated invitations to the renowned Berlin Theatertreffen. Since 2009, the Schauspielhaus with its 260 permanent employees and an ensemble of around 30 actors has been directed by Barbara Frey\*. Well-known predecessors were Matthias Hartmann, Christoph Marthaler, Gerd Leo Kuck, Harry Buckwitz, Leopold Lindtberg, Oskar Wälterlin. Barbara Frey is the 15th artistic director since the foundation of the Schauspielhaus Aktiengesellschaft in 1938 and the first woman in this position. Under her direction, the Zurich House is traditionally open to a large theatre panorama. The Pfauen is not a free-standing building like theatre buildings in other cities. Nor does it have a square in front of it, such as the Opera House or the Kunsthhaus. It is integrated into the building structure of Heimplatz as a façade and not as a building, without any special theatrical features. This does not have to be a disadvantage, but requires special attention in order to do justice to the qualities and advantages of a theatre building within a city. The theatre is a public building, a cultural place with a rich tradition and a living present. The Pfauen is the theatre of this city.

The Schauspielhaus Zürich is divided into two locations and currently plays on five stages. The operational processes at the two locations Pfauen and Schiffbau are precisely coordinated. The Pfauen with the classical theater stage and the Kammer as space theater. The Schiffbau in district 5 with the Werkzentrum and the rehearsal stages houses the permanent venues Halle, Box and Matchbox. The atrium and foyer in the Schiffbau can be used for special events. The planning and production of the equipment for the productions takes place exclusively in Schiffbau. The three rehearsal stages, the layout of which corresponds to that of the Pfauenbühne, are accommodated in the Schiffbau building complex in such a way that those involved in production can be involved in the manufacturing process. The decoration, finished up to the technical equipment in the Pfauen, is delivered with the internal transport from the Schiffbau to the Pfauen. For the final rehearsal period, the materials important for the rehearsals are then transported twice a day between the Pfauen stage and the rehearsal stage in Schiffbau.

(from: Betriebskonzept Schauspielhaus Zürich, 2018)

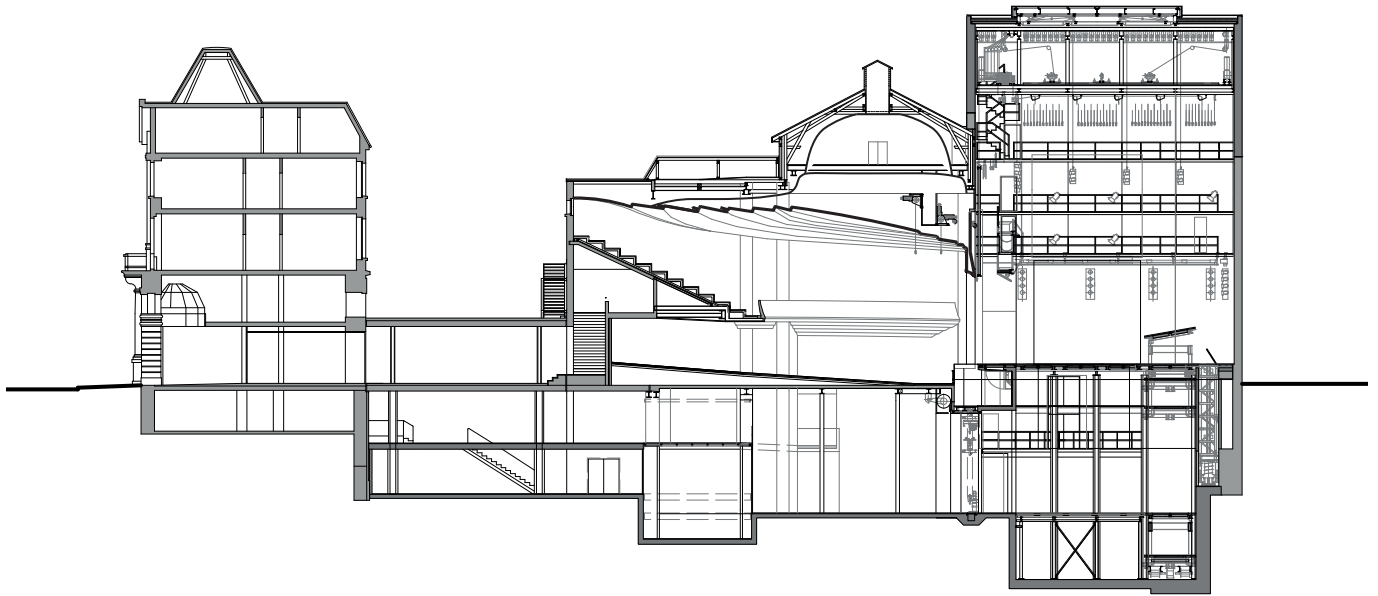
\*as of the beginning of season 2019/2020 the Schauspielhaus is directed by Nicolas Stemmann und Sebastian von Blomberg.



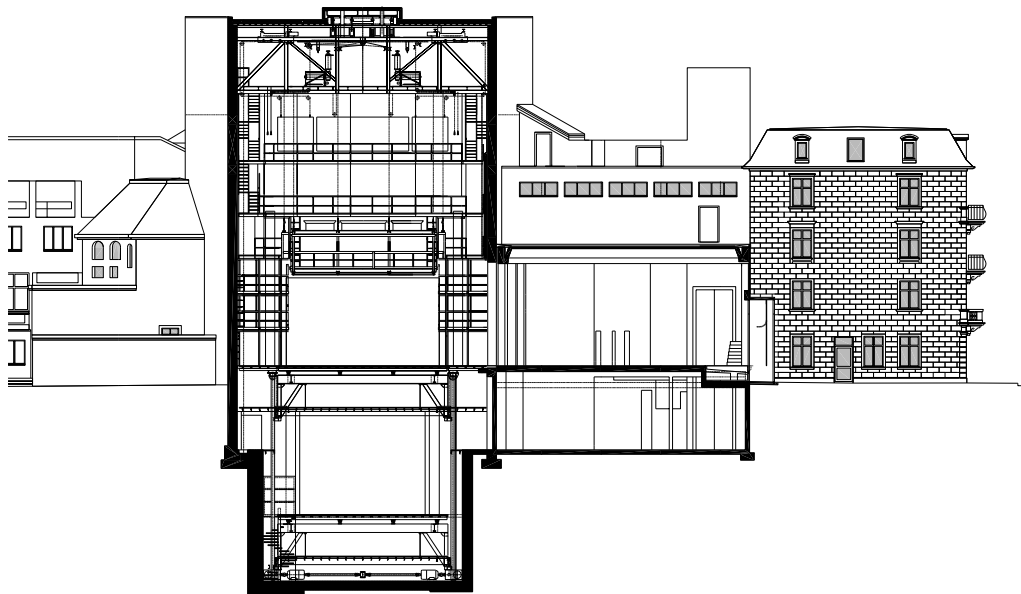
Scenery of the play 'Justiz' (Schauspielhaus Zürich)



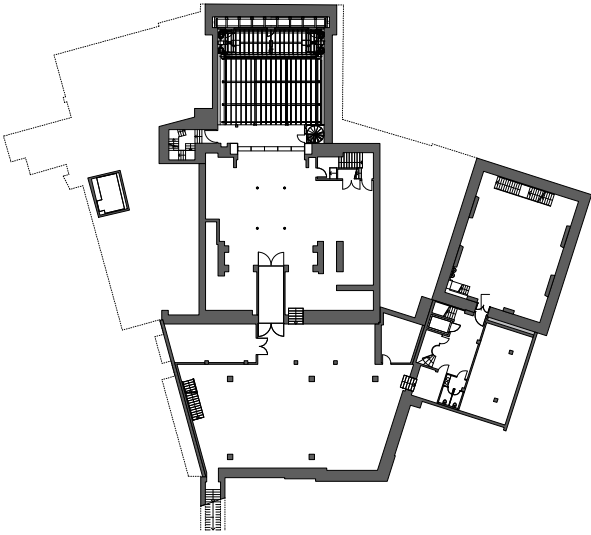
The Pfauen  
Existing plans (2016)



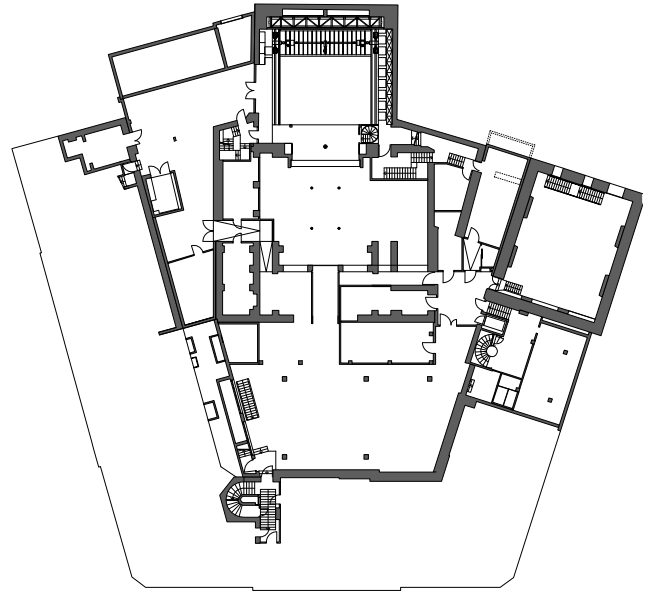
Longitudinal section  
Square - Foyer - Auditorium - Stage



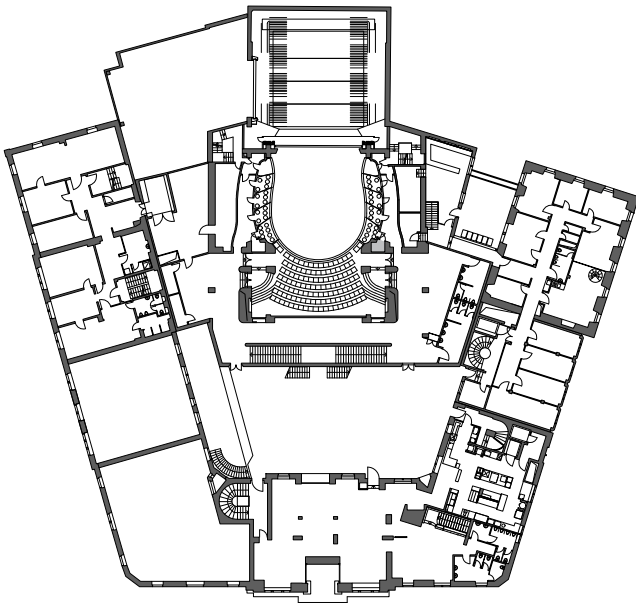
Crosssection  
Stage - Delivery



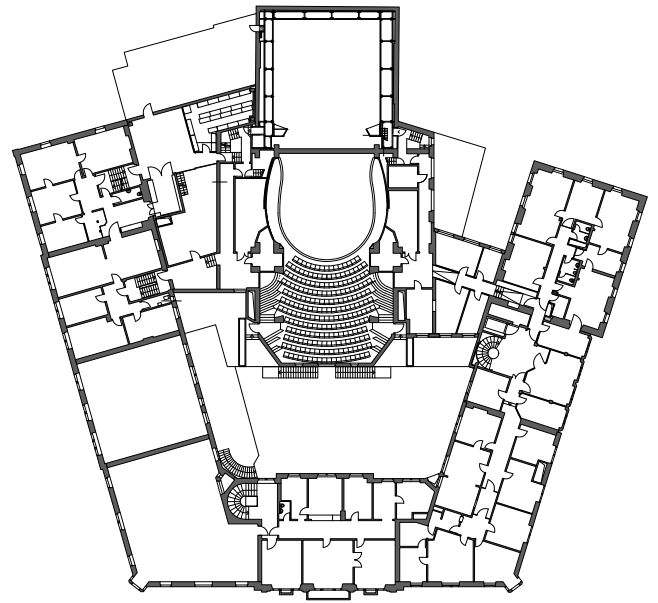
Level -3



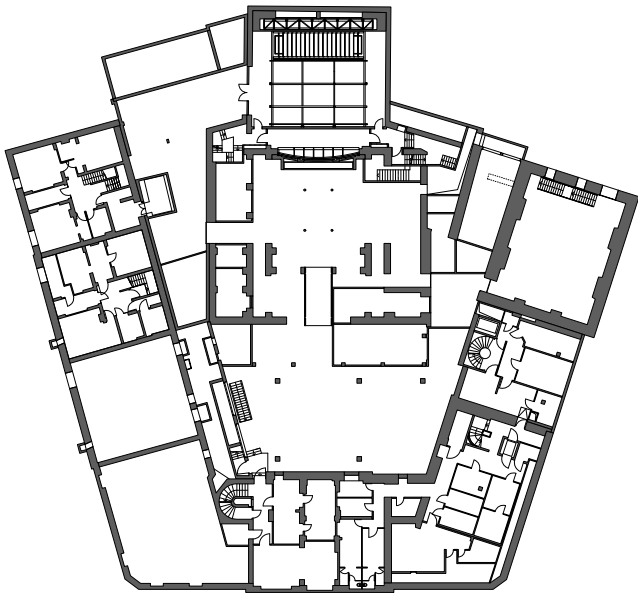
Level -2



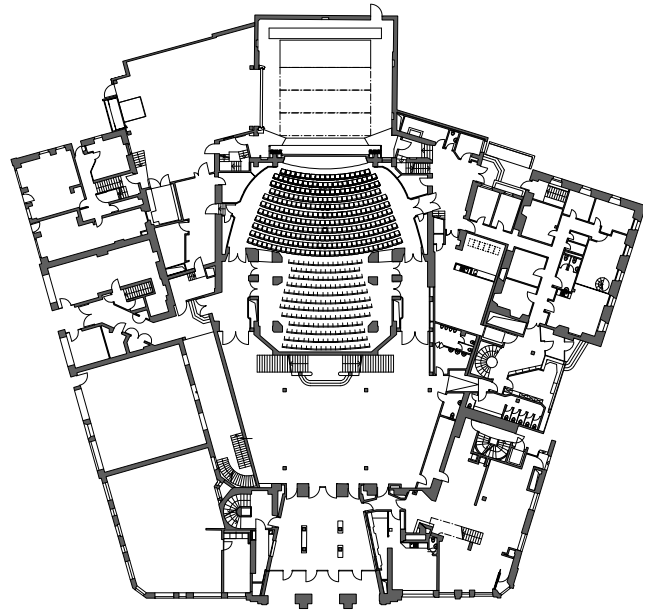
Level +1



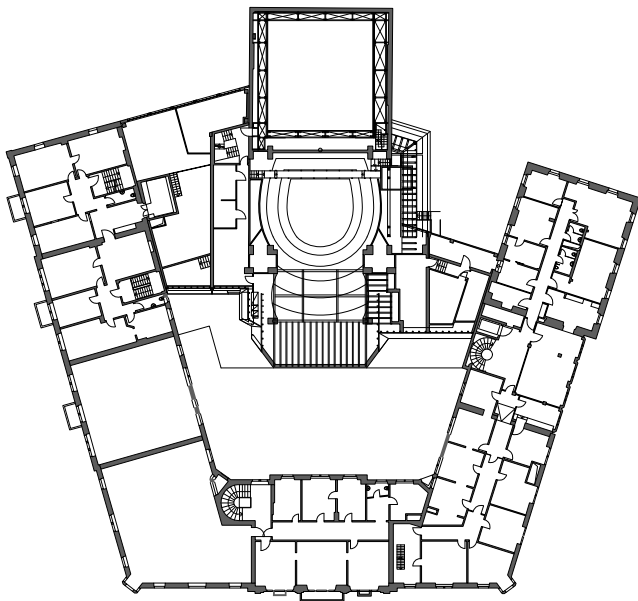
Level +2



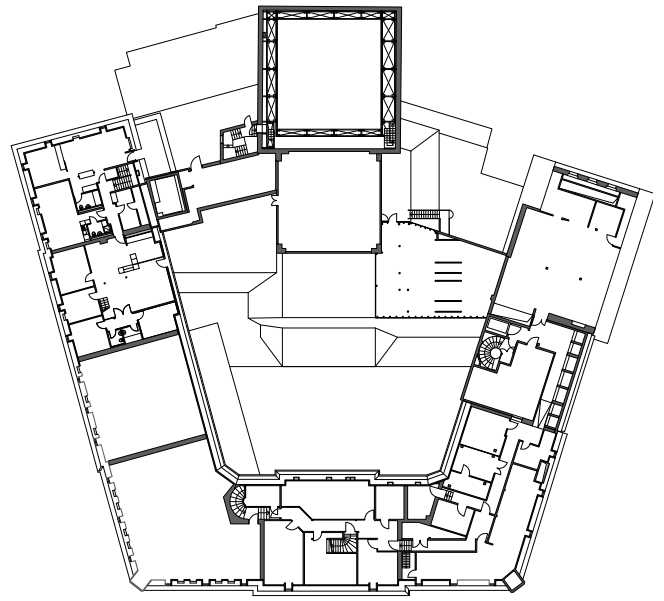
Level -1



Level 0



Level +3



Level +4

## Site Images



View from Heimplatz



Delivery at Hottingerstrasse



Zeltweg



Backyard



Backyard





Staff-entrance at Zeltweg



Theatre Municipale Calais II, 2001, Candida Höfer

# The Brief

The Schauspielhaus on Heimplatz is the result of a succession of building phases. Originally it was conceived as a beer garden and subsequently became a variété-theatre. Even after the theatre had been built in its current configuration, it has undergone at least 3 major alterations. However, these various renovation measures and structural adaptations were not able to eliminate fundamental shortcomings, especially regarding a satisfactory spectator experience.

The lines of sight and acoustics in the auditorium are inadequate. The absence of side stages and the constrained delivery zone also complicate daily rehearsals and limit the scope of plays that can be staged.

The foyer with its poor atmosphere is unpleasant and does not allow multiple uses. Its enclosed character and small scale make it difficult to be used for receptions and events and the contact with the public domain is absent. The Pfauen fails to offer a contemporary theatre context both for directors, actors and audience.

The current debate on this institution is an opportunity to investigate the potential of a new building for the Zurich Schauspielhaus on Heimplatz. In addition to necessary operational improvements, a new building offers the possibility to fundamentally question the nature and role of contemporary theatre in the city and its architectural expression.

What is the appropriate relationship between spectators and performers? What is the necessary urban presence of the theatre on Heimplatz? Can a new Pfauen, together with the extended Kunsthaus offer a redefinition of the urban quality of the Heimplatz?

This architectural investigation will be based on a careful examination and knowledge of the existing building and its history.

The brief therefore does not ask for yet another conversion, but for a new building for the Schauspielhaus Zürich. This may occupy the entire property of the current Pfauencomplex at Heimplatz, including the two corner plots at Rämistrasse/ Hottingerstrasse (currently not owned by the city) which will enable a better accommodation of the program.

# The Brief

## Numbers

<b>1.0 Public area</b>	sqm	<i>Further remarks</i>
1.1 Ticket foyer		
Ticket foyer	80	
Ticket office	20	
Backoffice	10	
1.2 Main foyer		
Main foyer	600	
Theatre shop	40	
Restrooms	100	<i>10 units each gender</i>
Cloakroom	80	
First-aid room	15	
1.3 Auditorium		
Auditorium	460	<i>for 600 persons</i>
Auditorium (Gallery)	160	
1.4 Technical service rooms		
Control cabin for BEL/TV audit.	30	<i>each 10sqm for video, light and audio direction</i>
Storage for BEL/TV audit.	10	
Storage for BEL/TV foyer	10	
<b>2.0 Stage area</b>		
2.1 Stage area		
Main stage	250	
Side stage	500	<i>twice to the side of the main stage each 250sqm</i>
Back stage	250	<i>with pedestal</i>
Front stage	50	
2.2 Workshops in the stage area	370	
2.3 Delivery and waste disposal		
Containerstorage	20	
Material handling	50	
Delivery area	210	
2.4 Artistic introduction service		
Office <i>Soufflage / Inspizienz</i>	36	<i>each 18sqm</i>
2.5 <i>Kammer (second stage)</i>		
Stage	160	
Foyer	40	
Café & bar	20	
Cloak- and restroom	30	
Storage	60	

### 3.0 Gastronomic area / catering

3.1 Event space	140	<i>for 100 persons</i>
3.1 Café & bar	80	
3.3 Main restaurant	230	<i>for about 80 - 100 persons</i>
3.4 Kitchen	230	
Storage	40	
Cloakroom / Restrooms	40	
Delivery	40	
3.5 Artist's cafeteria	150	<i>for about 40 persons</i>
Guest/Artist restrooms	60	<i>also accessible for the general public</i>

### 4.0 Administration

4.1 Administration		
Offices Administration	150	<i>8 workplaces each of 18sqm</i>
Archive / technique	50	
4.2 IT		
Offices IT	180	
Archive / technique	150	
4.3 Meeting room	40	

### 5.0 Artist's area

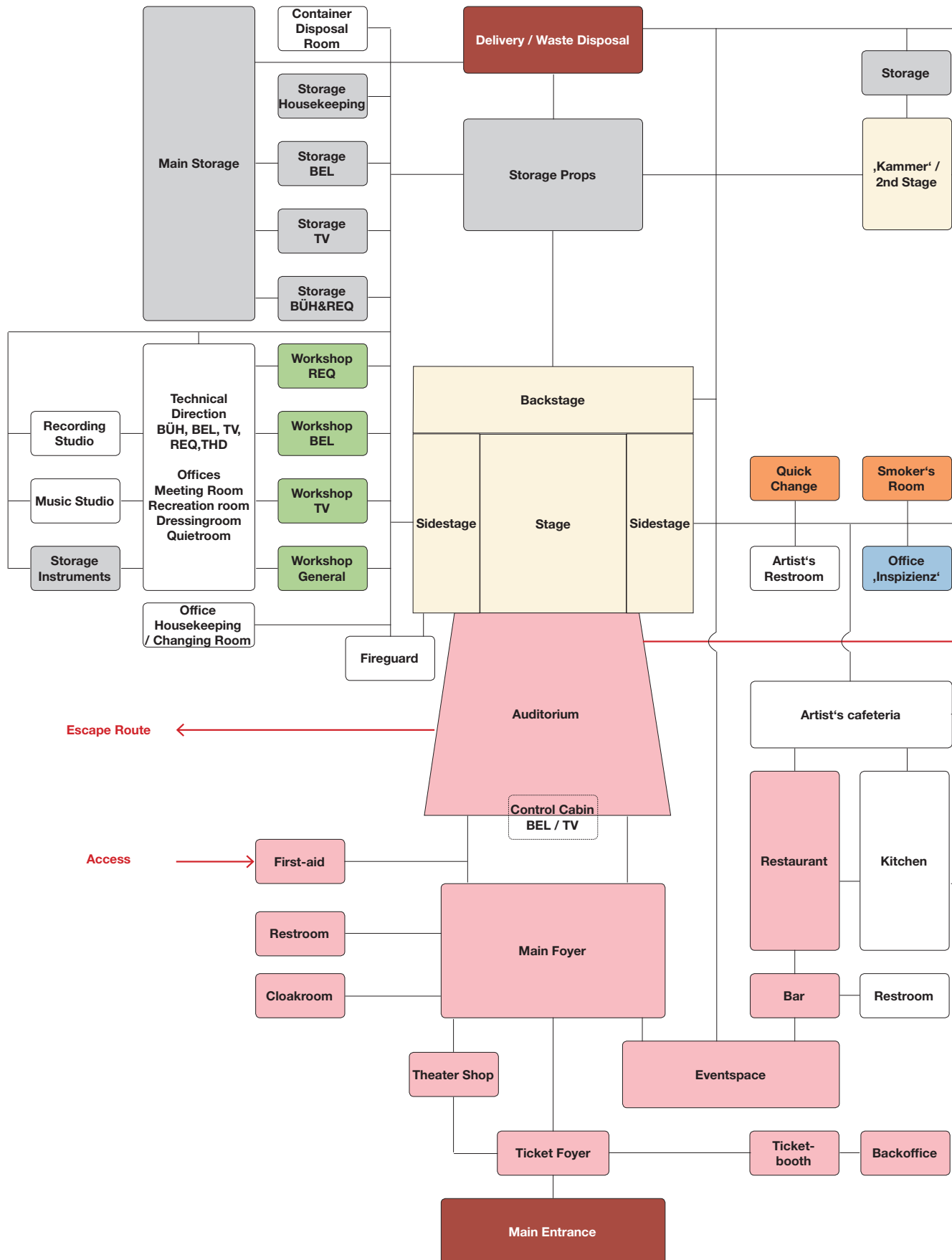
Artistic direction (KL)	100	
Artistic direction offices	150	<i>5 workplaces each 18sqm</i>
Communication / fundraising	160	
Technical direction (TD)	80	
Stage and staff entrance	250	

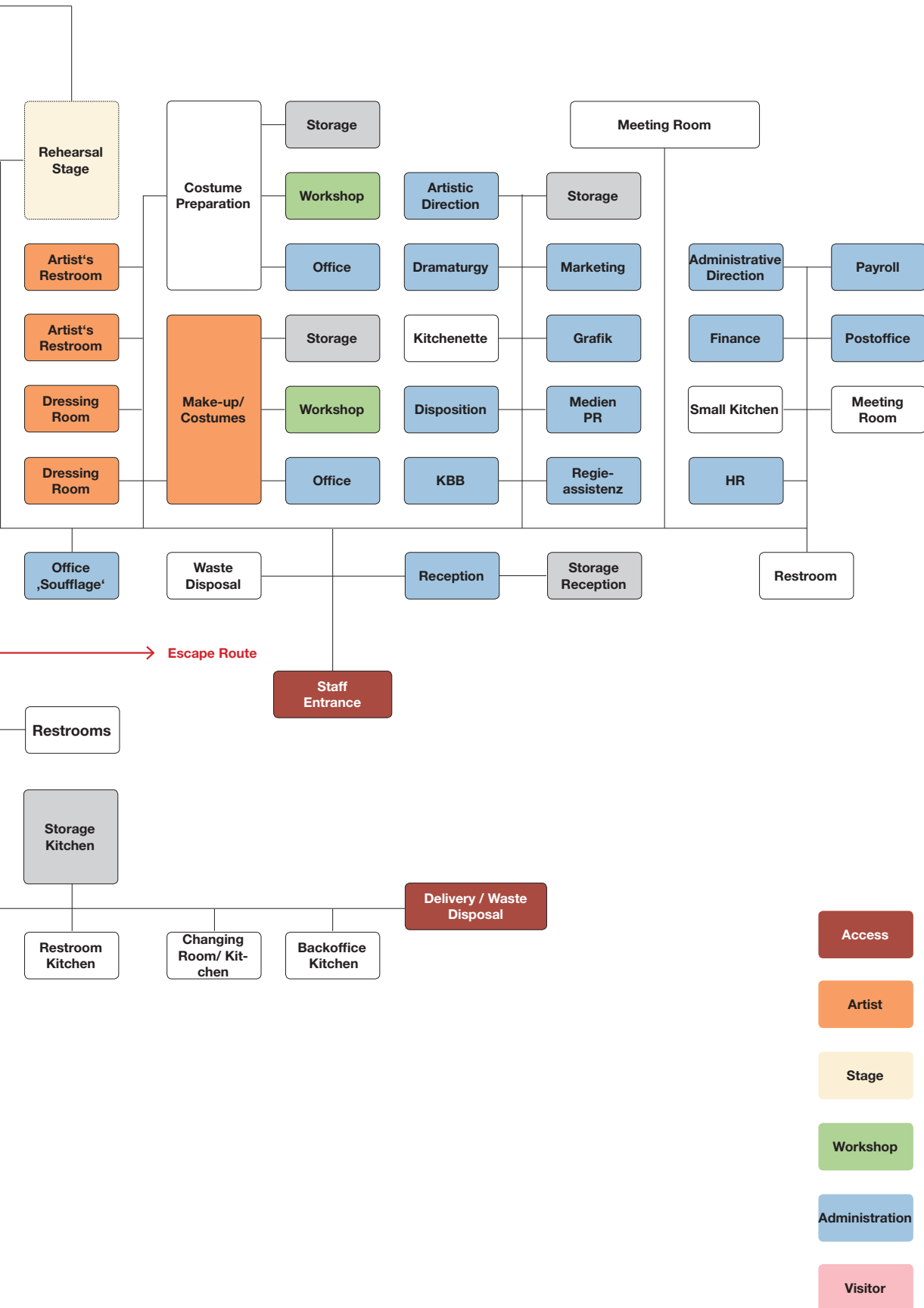
### 6.0 Technical area

Stage technique	220	<i>Office (3x18sqm) furniture/carpentry workshop, storage</i>
Lighting & Illumination technique (BEL)	480	<i>Office (2x18sqm), workshop, storage</i>
Audio & Video technique (AV)	180	<i>Office (3x18sqm), meetingroom (25sqm) workshop, storage</i>
Music studio (AV)	70	<i>Recording studio (45sqm), storage, technical equipment</i>
Recording studio (AV)	70	<i>Recording studio (30sqm), direction (20sqm), storage, technical equipment</i>
Cutting & Editing (AV)	40	<i>Editing room (20sqm), storage, technical equipment</i>
Props department (REQ)	150	<i>Office, workshop, storage</i>
Mask & Make up (MAS)	150	<i>Make-up (80sqm), office, workshop, storage</i>
Dressing rooms & Costumes (ANK)	420	<i>Dressing-/restroom artists (8 x 18sqm), costume tailoring, preparation, office, storage</i>
Technical Service (THD)	170	<i>Cloak-/restroom cleaning staff, workshop, storage</i>
General area (ALG)	170	<i>Cloak-/restroom staff (with shower)</i>

**Total usable area** ~ 8'000 sqm

# The Brief Relations





# The Brief

## Glossary of Theatre terms

### **Act Drop**

Victorian stretched framed and painted canvas. Used as a visual stimulation during scene changes, and to indicate that there was more to come.

In ballet, the act drop permitted pre-interval curtain calls to take place.

### **Aisle**

A passage through seating.

### **Amphitheatre**

Circular or oval open-air theatre with a large raked seating area (often semi-circular) sloping down to the stage.

### **Apron**

The Apron is a section of the stage floor which projects towards or into the auditorium. In proscenium theatres, the part of the stage in front of the house tabs, or in front of the proscenium arch, above the orchestra pit. Also known as Forestage. German: Vorbühne (literally, forestage).

### **Arena**

Form of stage where the audience are seated on at least two (normally three, or all four) sides of the whole acting area.

### **Auditorium**

The part of the theatre accommodating the audience during the performance. Sometimes known as the "house".

### **Backstage**

The part of the stage and theatre which is out of the sight of the audience. The service areas of the theatre, behind, beside or underneath the stage. Also refers to the personnel who work in the technical departments that work to create the performance, alongside the actors and musicians.

### **Black Box**

A kind of flexible small studio theatre where the audience and actors are in the same room, surrounded by black tabs (curtains). Doesn't necessarily describe the audience layout, which can be easily reconfigured. The stage can be defined by a change of flooring or a raised platform. If actors leave the stage, they do so through gaps in the curtains.

### **Box Office**

Part of the theatre front of house area where audience members can buy tickets.

### **Bridge**

A walkway, giving access to technical and service areas above the stage or auditorium, or linking fly-floors. Also used for a lighting position above the auditorium, commonly with a catwalk above it to access lighting equipment and electrical systems.

### **Bridge Lift**

An elevator which raises and lowers sections of the stage floor, usually by electrical or hydraulic means.

### **Cloakroom**

Area near the entrance of a theatre (or other public venue) where visitors may leave their coats and bags.

### **Control Room**

Room at the rear of the auditorium (in a proscenium theatre) where lighting and sometimes sound is operated from. The stage manager calling the cues is very often at the side of the stage (traditionally stage left) but in some venues he/she may be in the control room also. The control room is usually soundproofed from the auditorium so that communications between operators cannot be heard by the audience. A large viewing window is essential, as is a show relay system so that the performance can be heard by the operators. Obviously if sound is being mixed, the operator should be able to hear the same as the audience, so some control rooms have sliding or removable windows, or a completely separate room for sound mixing. Where possible, the sound desk is moved into the auditorium so that the operator can hear the same as the audience.

### **Dressing Rooms**

Rooms containing clothes rails and mirrors (often surrounded with lights) in which actors change into their costumes and apply make-up. Dressing Room doors have a list of the actors contained within.

### **End On**

Traditional audience seating layout where the audience is looking at the stage from the same direction. This seating layout is that of a Proscenium Arch theatre. Also known as Proscenium Staging.

The end-on stage can be split into 9 areas: upstage right, upstage centre, upstage left, centre stage right,



centre stage, centre stage left, downstage right, downstage centre, downstage left.

### **Forestage**

That part of the stage which projects from the proscenium into the auditorium.

### **Foyer**

Part of the front of house area of the theatre into which the audience first arrive on entering the theatre. The foyer normally contains: Box Office, Toilets, Entrance to auditorium, Bar, Concession / merchandising stand.

### **Front of House (FOH)**

1) Every part of the theatre in front of the proscenium arch. Includes foyer areas open to the general public.  
2) All lanterns which are on the audience side of the proscenium and are focussed towards the stage.  
The backstage areas of the theatre are known as Rear of House (ROH).

### **Gallery**

One or more raised seating platforms towards the rear of the auditorium.

### **Heavens**

The roof or canopy over an Elizabethan stage (such as Shakespeare's Globe in London), often painted with a representation of the night sky with stars, moon, zodiac signs etc.

### **In the Round**

Theatre in the Round is a form of audience seating layout where the acting area is surrounded on all sides by seating.

### **Lift**

The orchestra pit and/or sections of the stage may be mounted on lifts to make moving of heavy items (e.g. piano etc.) easier. Sometimes the forestage doubles as the orchestra pit by use of a lift.

### **Orchestra**

1) In Greek Theatres, the central performance area used by the Chorus or for dancing.  
2) Refers to the main seating area of the auditorium at floor level.  
3) Colloquially known as 'the band' the musicians who perform from the orchestra PIT.

### **Orchestra Pit**

The area housing the orchestra or band. Originally, a lower section between the front of the stage and the audience, although now describes any area around the stage housing the musicians.

### **Prompt Corner**

Area, traditionally on the stage left side of the stage, from which the stage manager (or DSM) controls ('prompts') the performance, from the prompt desk.

### **Prop Room**

Either a room in which the theatres' collection of props is stored, or an offstage room where props for the show are kept, ready for the actors to pick them up.

### **Proscenium Arch**

The opening in the wall which stands between stage and auditorium in some theatres; the picture frame through which the audience sees the play. The "fourth wall".

### **Rear of House (ROH)**

The backstage and storage areas of the theatre. See also FOH (Front of House). Also sometimes known as Back of House.

### **Safety Curtain**

A fireproof "curtain" that can be dropped downstage of the house tabs in a proscenium theatre to separate the audience from the stage in the event of fire. Usually made from sheet metal and electrically operated, these curtains were originally of iron construction faced with asbestos and lowered by gravity using a hydraulic damping system. Colloquially known as the "iron".

The line on the stage where the fire curtain drops, usually a short distance from the downstage edge of the stage, is known as the FIRE CURTAIN LINE and cannot be obstructed by any fixed scenery.

### **Scene Dock**

High-ceilinged storage area adjacent to the stage, sometimes used for building and storing flats and other scenery.

### **Stage tower**

Extension of the stage walls up to allow scenery to be flown up until it is out of sight of the audience, and to support the GRID. Known as the "flies". The ideal

fly tower should be more than twice the height of the pros. arch, and is said to have “full flying height”.

**Substage**

The under-stage area in a theatre. Depending on the complexity of the stage machinery, this may be a highly engineered area, with machines operating stage lifts, or it may be an empty room in which stage equipment is stored.

**Thrust**

Form of stage which projects into the auditorium so that the audience are seated on at least two sides of the extended piece.

**Trap**

An opening through the stage floor.

**Upper circle**

Highest balcony in the auditorium. Also known as the GODS. Normally has a very steep view down to the stage, and highly raked seating.

<http://www.theatrecrafts.com/pages/home/topics/stage-management/theatre-building/>

[https://en.wiktionary.org/wiki/Appendix:Glossary\\_of\\_theatre](https://en.wiktionary.org/wiki/Appendix:Glossary_of_theatre)



## Historical Information



Pfauentheater, about 1902 (Baugeschichtliches Archiv der Stadt Zürich)

# Historic Images

## Historic Images of the Pfauen (Baugeschichtliches Archiv Stadt Zürich)

1 Volkstheater zum Pfauen (before 1926)

2 Interior view of the foyer (about 1927)

3 Roof before the conversion (1979)



1



2

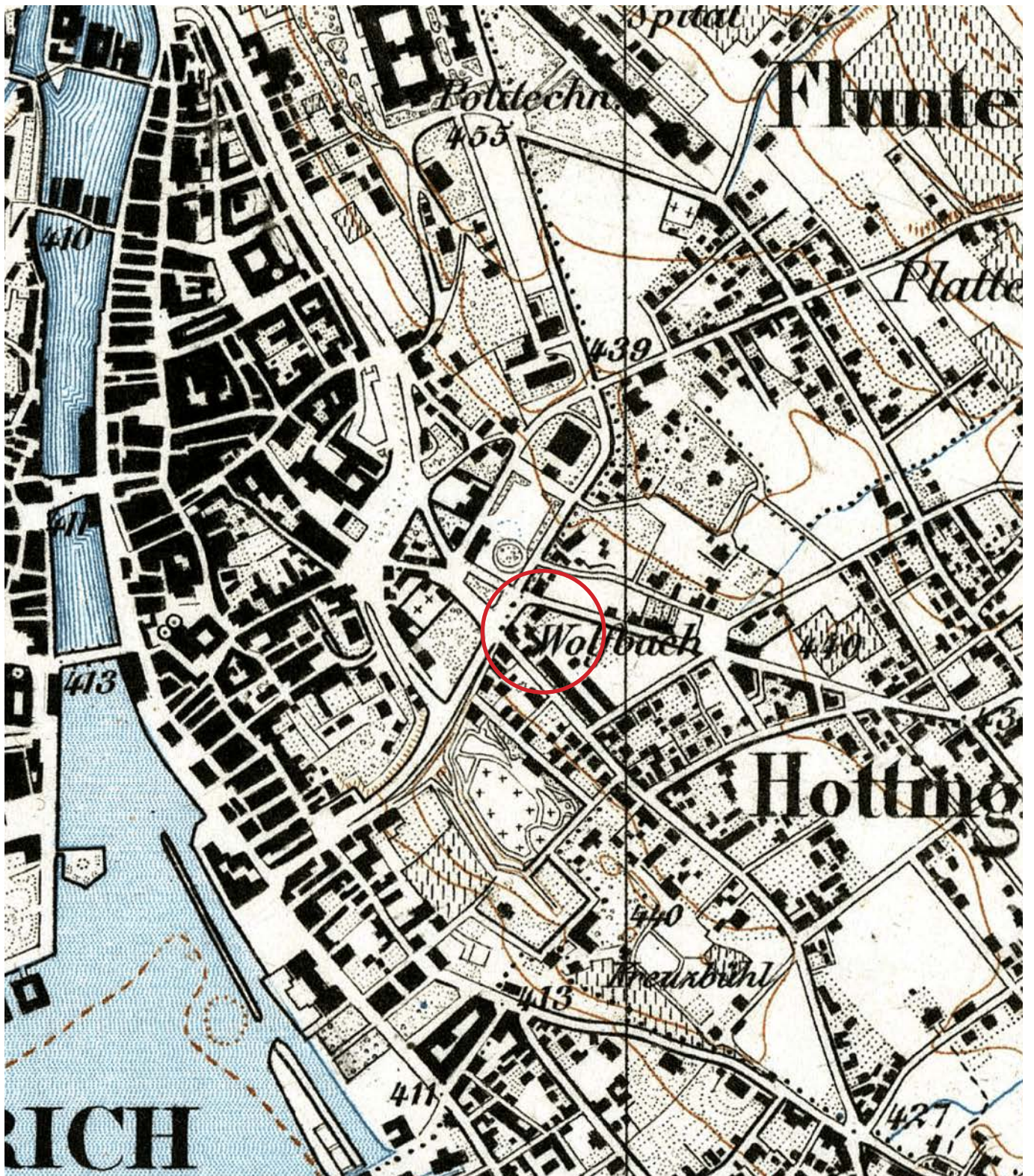


3

# Historic Maps



Historic Map, J.Wild ~1850 (Source: GIS-ZH)

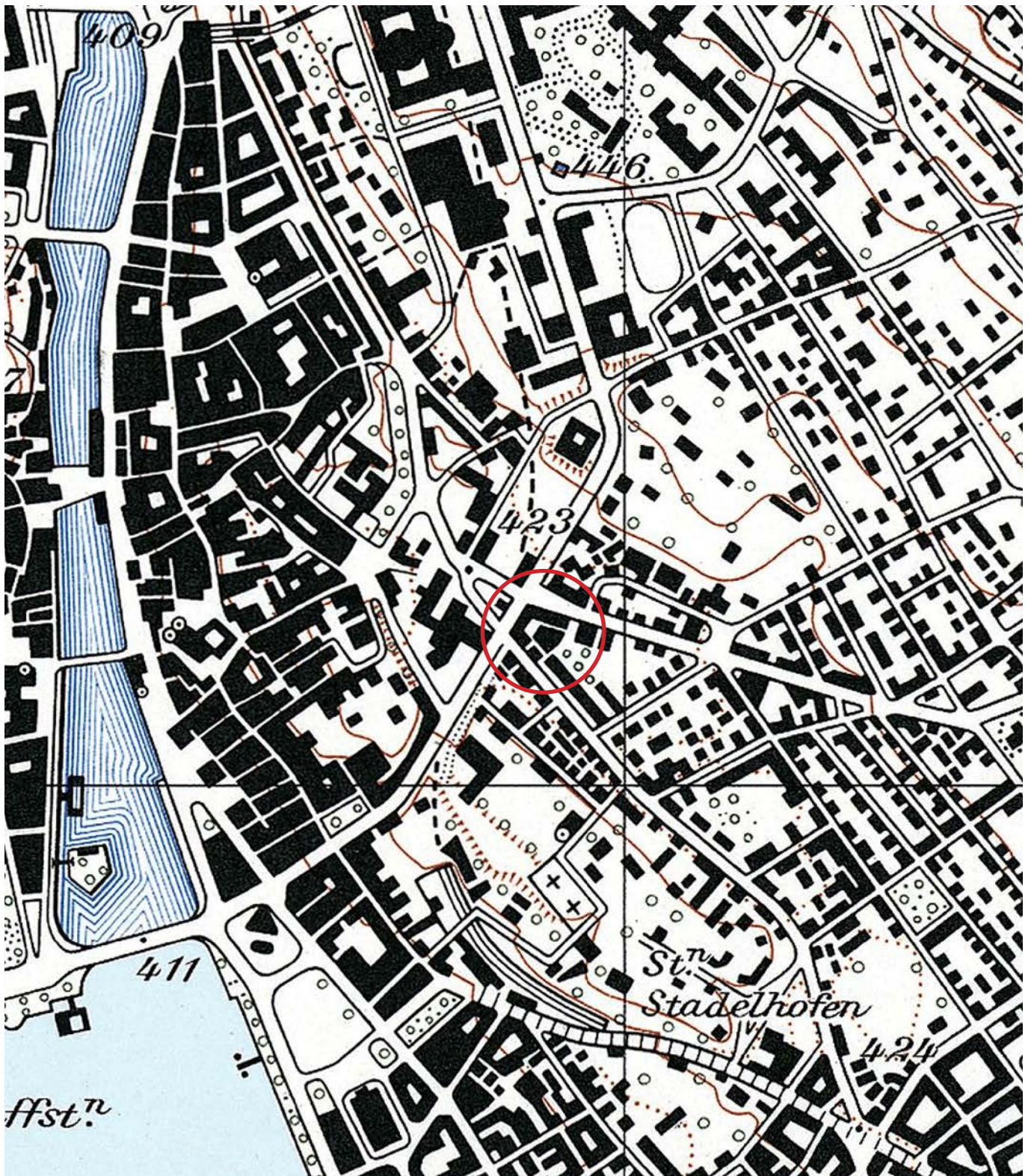


Siegfriedkarte 1880 (Source: GIS-ZH)



Siegfriedkarte 1930 (Source: GIS-ZH)



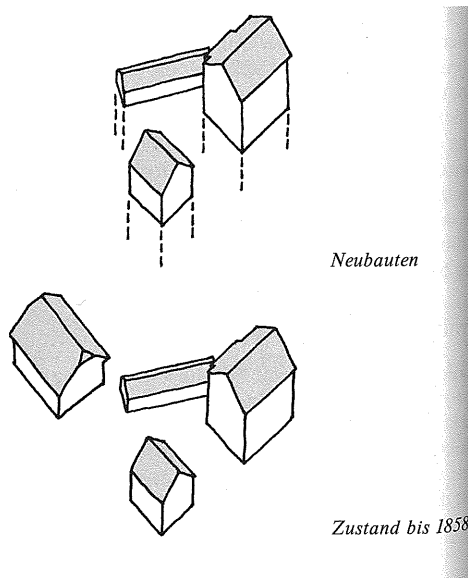


Alte Landeskarte 1956-1965 (Source: GIS-ZH)

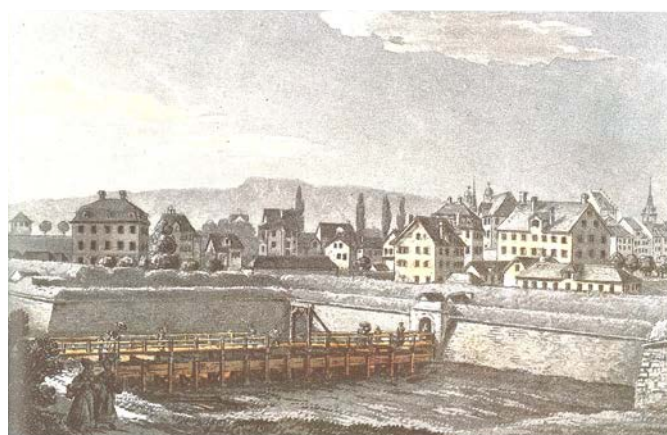


# Vom Varieté zum neuen Schauspielhaus – Die Geschichte des Schauspiels Zürich

Neue Schauspiel AG, Zürich 1978 (S. 48-85)



Das «Steinhaus» am Wolfbach um 1780. Es wurde 1888 abgetragen, um dem Bau von Chiodera & Tschudy Platz zu machen.



Das «Hottingerpörtli» vor dem Abbruch der Schanzen 1833. Der hölzerne Steg führte direkt zum «Steinhaus» am Zeltweg.

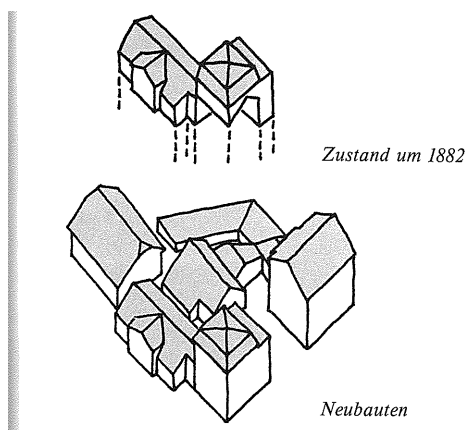
Noch vor 200 Jahren lag die Stadt Zürich als in sich ruhender, mauer- und turmbewehrter Organismus idyllisch am Ausfluss des Sees. Heute breitet sich das Häusermeer der modernen Metropole zwischen den bewaldeten Hügeln bis zum Wasser, den See hinauf und der Limmat entlang aus, soweit der Blick reicht. Diese gewaltige Entwicklung lässt sich im kleinen auch am «Pfauenkomplex» nachvollziehen. Eine Geschichte des Schauspielhauses ist somit gleichzeitig ein Stück Sozial- und Wirtschaftsgeschichte unserer Stadt. Der Bau der barocken Schanzenanlagen – eine Folge des Dreissigjährigen Kriegs – sollte selbstverständlich die Stadt schützen helfen, aber die Schanzen betonten und unterstrichen doch auch den Unterschied zwischen Stadt und Land, trennten die Stadt von den umliegenden Gemeinden ab und behinderten den freien Verkehr zwischen der Stadt und der ihr vorgelagerten Bannmeile. Wer etwa vom Hirschengraben nach dem nahen Hattingen reiten oder fahren wollte, musste einen Umweg über die Stadelhoferpforte in Kauf nehmen. Das «Hottingerpörtli» und der schmale vorgelegerte Steg waren nur für Fussgänger passierbar, und der Zeltweg, auf den der Steg mündete, war eine einfache Landstrasse, die zu den paar Häusern rund um die Kreuzkirche (am heutigen Kreuzplatz) führte.

## Das «Steinhaus» beim Hottingerpörtli

Da, wo heute die Rämistrasse am Heimplatz vorbeiführt, wo Hottingerstrasse und Zeltweg beginnen, stand seit dem 16. Jahrhundert hart an der Schanze beim «Hottingerpörtli» das sogenannte «Steinhaus». Es war ein stattliches Herrschaftshaus mit einem mächtigen Krüppelwalmdach, mit Baumallee und französischem Garten. Noch standen die mächtigen Wall- und Schanzenanlagen der Barockzeit. Am 30. Januar 1833 beschloss der Grosse Rat (Kantonsrat) den Abbruch der Stadtbefestigung. Es war die Demonstration des Willens zur Aufhebung des Gegensatzes von Stadt und Land und gleichzeitig eine der Voraussetzungen für die Expansion und für die weitere Entwicklung der Stadt.

## Die ersten Häuser beim Pfauen

1837 baute der Zimmermann Jak. Hottinger am Zeltweg das Doppelhaus mit dem Gasthof Pfauen (heute Pianohaus Jecklin). Schräg gegenüber errichtete 1839 Heinrich Erni das Haus Zeltweg 5. Dieser einfache, viergeschossige, traufständige Bau mit den



fünfmal drei Fensterachsen gehörte zu den typischen Häusern des Zürcher Biedermeiers. Das Haus ist im heutigen Komplex des Schauspielhauses integriert und beherbergt die Räume der Direktion und die Künstlergarderoben.

1842 erstellte Erni zwischen dem Steinhaus und seinem Gebäude (Zeltweg 5) zusätzlich eine Kegelbahn. 1856 erweiterte die Witwe Ochsner die Häusergruppe um einen weiteren Bau (Zeltweg 1). Es entsteht ein dreigeschossiges Haus von zweimal drei Achsen mit der Giebelseite gegen den Zeltweg.

Vom Krug'schen Etablissement 1877  
zum Flora-Theater 1884

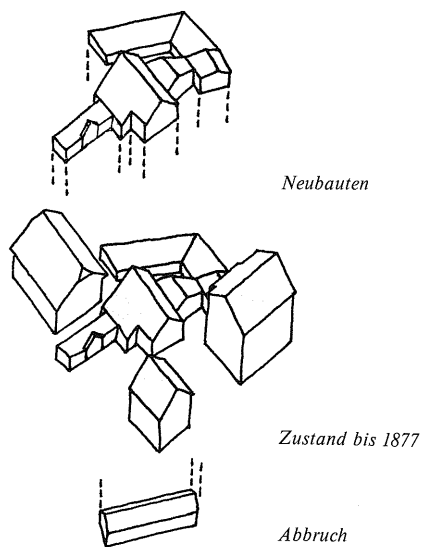
1858 bricht Erni die vermutlich baufällige Kegelbahn ab und errichtet an deren Stelle ein Wohnhaus mit Waschhaus.

1877 erwirbt der Stadttheaterbariton Eduard Gottfried Krug (1840-1923) von Cöthen (Anhalt) die Ernischen Liegenschaften und errichtet dahinter eine doppelte Kegelbahn. Die Vedute in einem Inserat für das 120 Personen fassende Krug'sche Etablissement zeigt den Biergarten. Allerdings fehlen auf der Darstellung das oben erwähnte Wohn- und das Waschhaus Erniss sowie das Haus Zeltweg 1, wodurch der Biergarten sich um einiges respektabler präsentiert, als er es in Wirklichkeit war.



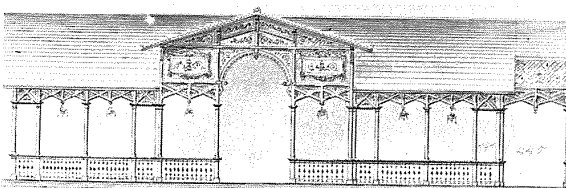
Der initiative und in der Kunst der Werbung recht bewanderte Krug wurde aber von seinem Generationsgenossen aus Hottingen, dem «schlichten, dazu nicht einmal wohlhabenden aber unternehmenden Privatmann» (Zürcher Kalender 1890) Heinrich Hürlimann 1841-1910 weit übertroffen. Krug übernahm das Restaurant in der Tonhalle und Hürlimann setzte dem Krug'schen Etablissement ein noch grösseres vor die Nase. 1879/80 lässt er das Haus Zeltweg 1 umbauen: Er stockt auf, vergrössert und richtet darin ein neues Restaurant «zum Pfauen» ein, «welche Benennung die Sektierer (gemeint waren die Methodisten, die den alten Pfauen seit 1864 benützten) so ärgerte, dass sie ihren 'alten Pfauen' verliessen und weiter aussen ein neues Bethaus errichteten.» (Zürcher Kalender 1890)

Zwischen dem Steinhaus und dem neuen Pfauen liess Hürlimann um 1882 einen Gartenpavillon errichten. Dieser offenen Halle, in leichter Holzarchitektur errichtet, verlieh ein triumphbogenartiger Eingang in der Mitte ein festliches Aussehen. Überhaupt lassen



sich hier Verbindungen zwischen diesem Pavillon und der Festhüttenarchitektur der Zeit herstellen (Holzkonstruktion, Motiv des Triumphbogens). Die kleinteiligen, an Laubsäge-Arbeiten erinnernden Verzierungen am Bau sollten wohl schweizerische Architektur assoziieren, wie auch die Bedienung durch «Schweizermädchen in ihrer Landestracht» (Inserat 1883) an patriotisches Empfinden appellierte.

Bereits 1883 warb Hürlimann in der Ausstellungszeitung der Landesausstellung für seine 1000 Personen fassende «Concert-Halle Pfauen». Auch diese Vedute täuscht den Betrachter, indem sie das Etablissement grösser erscheinen lässt, als es in Wirklichkeit war. Damit war aber Hürlimann noch nicht zufrieden. Am 12. Februar 1884 vermerkt das Hottinger Gemeindeprotokoll: «Herr Heinrich Hürlimann, Wirt zum Pfauen, projectiert laut eingereichten Plänen an das Ecke Rämistrasse - Hottingerstrasse gelegene Steinhaus einen Theaterbühnen-Anbau zu erstellen, die Hälfte des Steinhauses zum gleichen Zwecke umzubauen, und das seiner Zeit als Wirtschaftspavillon genehmigte Provisorium zu einem Theater-Zuschauerraum umzubilden, so dass das Ganze eine provisorische Theateranlage bilden würde». Am 23. April lieferten Alt-Stadtbaumeister Johann Caspar Ulrich und Architekt Otto Wolf ein zustimmendes, mit gewissen Auflagen versehenes Gutachten ab. Kaum einen Monat später, am 17. Mai 1884, wurde das «Flora-Theater im Pfauen» eröffnet. Anlässlich der Eröffnungsfeierlichkeiten sprach der Oberregisseur M. Julius Moser den von ihm verfassten Prolog «Was wir wollen!», und anschliessend wurde zum ersten Mal «Die Näherin» von Ludwig Held mit Musik von Carl Millöcker gegeben. Über das Theater und den Bau berichtete der Zürcher Kalender 1890 lakonisch: «Das Theater hatte guten Erfolg, aber doch auch wegen der Bauart seine Übelstände.»

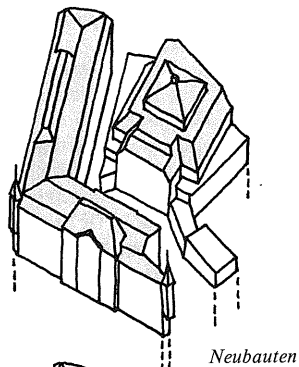


Der Gartenpavillon von 1882 in den Plänen des Architekten . . .

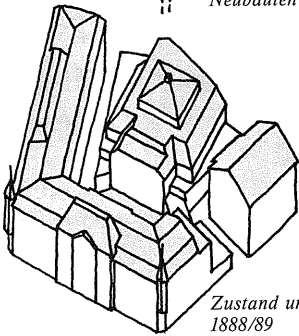


. . . und wie ihn Heinrich Hürlimann zu Werbezwecken zeigte

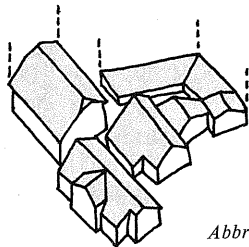
Hürlimann erwarb daher nach und nach die notwendigen Grundstücke zwischen Hottingerstrasse und Zeltweg, so dass er schliesslich eine Gesamtüberbauung durchführen konnte, die das «Konglomerat alter Bauten» ersetzen sollte.



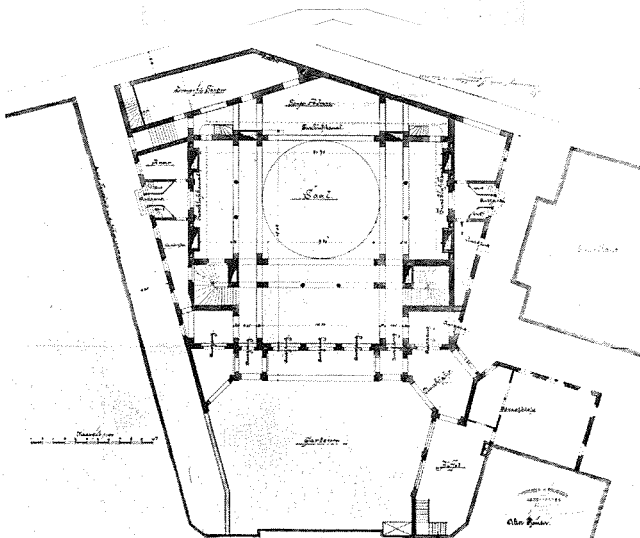
Neubauten



Zustand um 1888/89



Abbruch

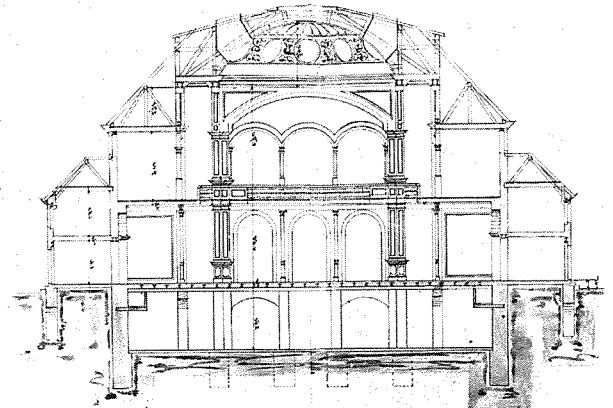


Der Erdgeschossgrundriss des Pfauentheaters von 1888/89

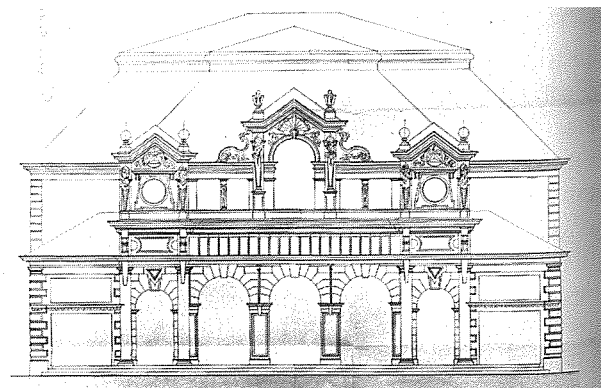
### Das «Volkstheater zum Pfauen» von 1888/89

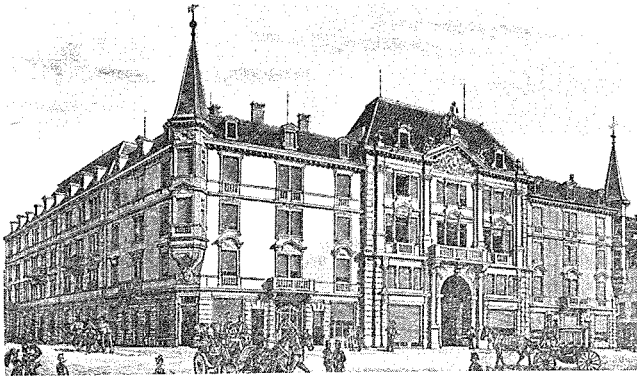
Hürlimanns Projekt, an Stelle des «Konglomerats alter Bauten» ein festes Theater zu errichten und es mit Mietshäusern zu umgeben, schien den Hottingern zu kühn, um eine reelle Erfolgchance zu haben. Es erwuchs ihm deshalb «in der Gemeinde Hottingen grosses Misstrauen, und Niemand wollte sich bei seinem Aktienunternehmen beteiligen. So hat man es nur seiner Beharrlichkeit und Ausdauer zu danken, dass heute Hottingen eine so stattliche Entrée von der Stadt her und gegen sie hin hat.» (Zürcher Kalender 1890)

Keine Geringeren als die damals berühmten Architekten Alfred Chiodera (1850-1916) und Theophil Tschudy (1847-1911) erhielten den Projektierungsauftrag. Die Bauarbeiten wurden an Friedrich Hopp aus Hottingen vergeben, der Bau selbst wurde 1888/89 ausgeführt. Es handelte sich dabei um eine der ersten heute noch weitgehend erhaltenen Arealüberbauungen in Zürich.

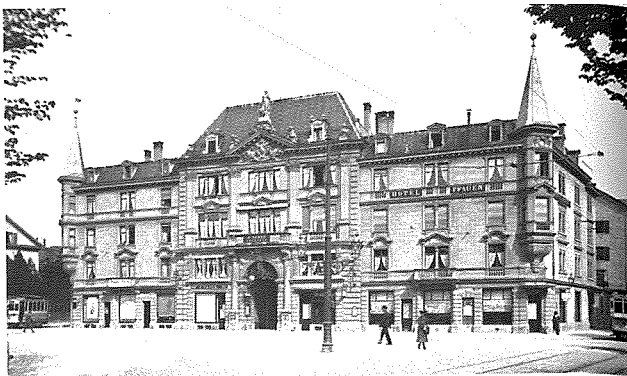


Der Schnitt durch den Theatersaal





«Das neue Pfauenquartier in Hottingen»,  
Abbildung auf dem Titelblatt des Zürcher Kalenders 1890



Der Pfauenkomplex in einer Photographie von A. Moser  
am 18. Mai 1903

Der Gebäudeblock präsentiert sich als mächtiger, liegender Kubus. Ein durchlaufendes Sockelband mit grossdimensionierten Schaufenstern trägt die flächigen Fassaden der drei Obergeschosse. Die Gebäudefront gegen den Heimplatz ist als repräsentative Schaufassade in Haustein ausgeführt. Der Mittelbau tritt als Risalit leicht vor und ist zudem mit dem grosszügigen Torbogen, der reichen plastischen Durchbildung der Fassadenarchitektur mit bekronenden Figuren sowie dem überhöhten Dach noch besonders hervorgehoben. Die beiden flankierenden Bauten, Rämistrasse 32 und 36, weisen eine strengere Gestaltung auf. Schwere Steinquader im optisch offen gehaltenen Erdgeschoss tragen die geschlossen wirkende Fassade der Obergeschosse, die in vertikale Bänder mit Fenstern und üppigen Brüstungen und Verdachungen einerseits und Flächen aus glattbehauenen Stein andererseits gegliedert ist. Beide Gebäudeecken sind übereck gebrochen und durch zweigeschossige, plastisch geschmückte Erker mit Spitzhelm ausgezeichnet.

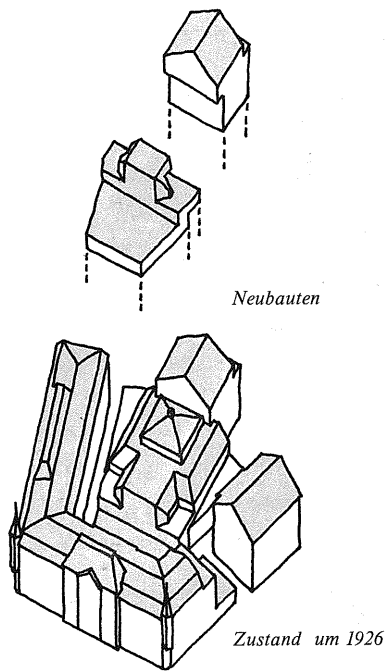
Die Gebäudefront gegen die Hottingerstrasse ist wesentlich einfacher gehalten: Für die vorkragenden Bauteile wird zwar Stein verwendet, die Mauerflucht der Obergeschosse weist indes lediglich gefugten Verputz auf. Die beiden mittleren Bauten treten als Risalit wiederum leicht vor, ebenso ist der Dachfirst leicht angehoben, im übrigen aber entsprechen sich die vier Einzelhäuser in ihrer Gestaltung weitgehend.

«Die ganze Anlage besteht aus fünf Häusern längs der Hottinger- und Rämistrasse, dem vergrösserten und renovierten alten Pfauen, und im Zentrum aus einem imposanten Saalbau. Die dem Ganzen zu Grunde liegende Idee besteht darin, dass die äusseren, an die Strassen grenzenden Parthien des Komplexes für zintragende Bauten, dagegen der innere weniger werthvolle Platz für Wirthschaftszwecke ausgenutzt wurde. Durch den architektonisch wirkungsvoll durchgeführten Mittelbau der Front gegen die Rämistrasse führt ein Bogendurchgang in den Garten und in den im Hintergrund liegenden ca. 800 Personen fassenden Saalbau. Derselbe ist ein Zentralbau mit imposanter Kuppelanlage, geräumigen Gallerien und Bühne für kleinere Aufführungen und zeichnet sich aus durch seine schlanken Höhenverhältnisse und durch die eleganten al fresco reich bemalten Gewölbe- und Kuppelformen, sowie durch eine gute Akustik. Diese Saalbaute in Verbindung mit dem davor liegenden Garten und den Restaurationsräumlichkeiten des 'Pfauen sind ein viel besuchter und dem Bedürfnisse entsprechender Vergnügungsort geworden.» (Chronik der Kirchgemeinde Neumünster, Zürich 1889)

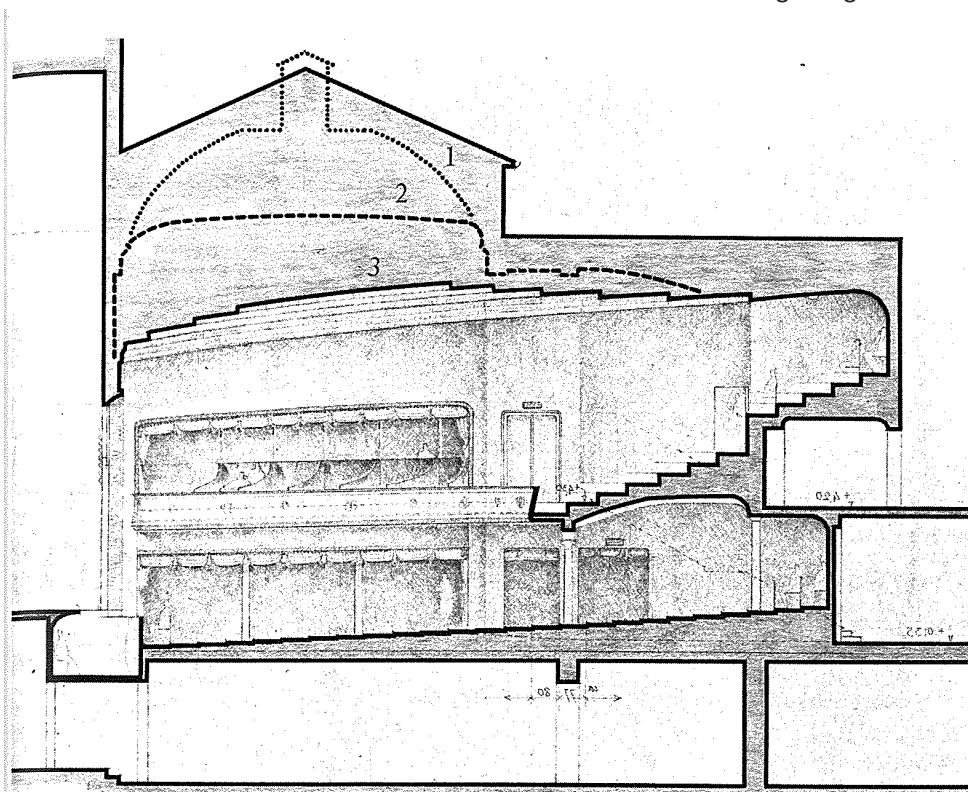
Kaum war der Pfauenkomplex beendet und das Theater mit dem Restaurant in Betrieb, beschäftigte sich Hürlimann bereits wieder mit neuen, noch grösseren Plänen. Er gründete die Aktiengesellschaft «Kurhaus Wildpark Dolder Hattingen und Seilbahn Röm erhof-Dolder» und verliess darum im 1896 den Pfauen, um sich ganz seiner neuen Aufgabe zu widmen.

Das «Pfauentheater»  
und die Umbauten von 1899 und 1901

1896 erwarb der Bierbrauereibesitzer Heinrich Albert Hürlimann (1857-1932) den Pfauenkomplex. Dem Betrieb eines eigentlichen Theaters standen aber gewisse akustische Nachteile des Theatersaales entgegen, so dass Abhilfe geschaffen werden musste. Die bekannte und durch den Bau des Stadttheaters (1891) und der

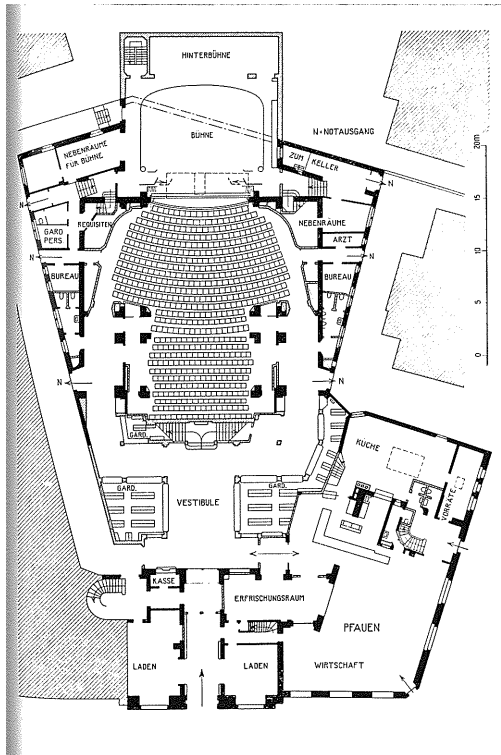


Tonhalle (1895) auch in Zürich bestens ausgewiesene Wiener Architekturfirma Fellner & Helmer erhielt den Auftrag, einen entsprechenden Umbau durchzuführen. Am 14. Mai 1899 fand die letzte Vorstellung statt. Es war ein Schwank von Hirschberg mit dem Titel «Bocksprünge». Bereits am 1. September 1899 war wieder Premiere im nun «Pfauentheater» genannten Haus. Ferdinand Fellner (1847-1916) und Hermann Gottlieb Helmer (1849-1919) hatten in dreimonatiger Bauzeit die Galerie tiefer gelegt und eine rationellere Bestuhlung aufgestellt. Die ungünstige Akustik des zu hohen Kuppelbaus hatten sie durch Einziehen einer neuen Decke verbessert, die überdies durch «geschmackvolle Stuccaturen reich geschmückt» (NZZ, 28. August 1899) worden war. Überdies war die Bühne vergrößert und es waren Künstlergarderoben eingerichtet worden. Es sollte bis 1977 die letzte Änderung der Garderoben bleiben. Leider existieren von diesen Arbeiten weder Pläne noch Bilddokumente. Allerdings blieb die Stuckdecke weitgehend erhalten, so dass wir uns doch eine ungefähre Vorstellung über das Aussehen des «Pfauentheaters» machen können. 1901 dann wurde die Bühne im rückwärtigen Bereich noch um rund zwei Meter vertieft und das Parkett ansteigend gemacht.



*Der Umbau des Jahres 1926 von O. Pflughard*  
*Oben: Schnitt durch den Zuschaurraum mit den drei Decken:*  
*1 Chiodera & Tschudy 1888/89, 2 Fellner & Helmer 1899, 3 Pflughard 1926*  
*Unten links: Grundriss des Erdgeschosses*  
*Unten rechts: Grundriss des ersten Obergeschosses*  
*Alte Bauteile schwarz, neue schraffiert*



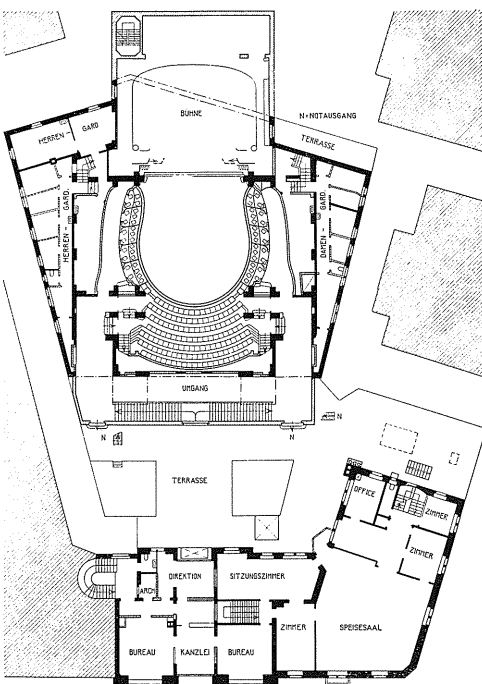


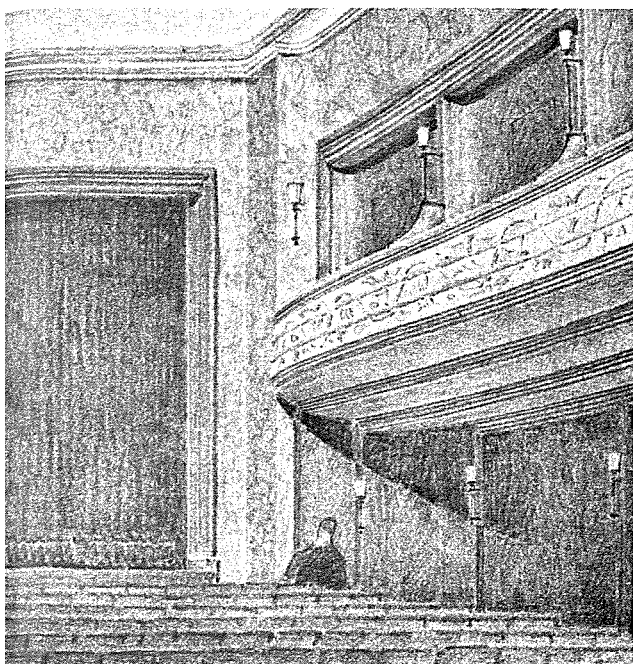
## Der lange Weg zum Schauspielhaus von 1926

1904 erwarb die «Genossenschaft zum Pfauen» den ganzen Komplex. Trotz der Umbauten von 1899 und 1901 waren die Verhältnisse für den Betrieb einer ersten Bühne offenbar noch immer ungünstig. «Man musste immer noch den Biergarten durchqueren, wo sich auf dem unebenen Boden bei Regenwetter das Wasser in Pfützen sammelte; die Kasse stand im Freien, der Theaterbesucher, der Karten kaufen wollte, ebenfalls; wenn das Telephon an der Kasse klingelte, nachdem die Vorstellung schon begonnen hatte, konnten die Besucher in den letzten Reihen die Schauspieler nicht mehr hören», schrieb die NZZ noch 1924, als man wieder einmal von einem Umbau sprach.

Verschiedene frühere Umbaustudien gelangten nicht zur Ausführung. 1910-1913 versuchte die Firma Streiff & Schindler durch einen Umbau des Saales und durch den Neubau des Bühnenhauses die Verhältnisse zu verbessern. 1922 brachte ein Vorentwurf von Pflegard & Häfeli auch keine Lösung. Die Hauptschwierigkeit, die Vertiefung des schräg verlaufenden Bühnenhintergrundes durch Hinzukauf von Bauland, konnte von der «Genossenschaft Pfauen» als Eigentümerin erst 1923 beseitigt werden. Die nun einsetzenden Projektstudien von Professor Max Littmann (1862-1931) aus München und Professor Carl Witzmann aus Wien ergaben aber so hohe Baukosten, dass der Umbau nicht verwirklicht werden konnte.

Gegen Ende 1925 wurde ein endgültiges Umbau und Erweiterungsprojekt durch Architekt Otto Pflegard (1869-1958) aufgestellt und zur Ausführung gebracht; die Pläne und Ausrüstung des Bühnenhauses stammten von Professor Linnebach, München. Das Bühnenhaus wurde nun auf doppelte Bühnenfläche, -Höhe und -Tiefe vergrößert. Die technischen Einrichtungen entsprachen allen Anforderungen: Rundhorizont, Regenapparat, Bedienung der Bühnenbeleuchtung neben dem Souffleursitz, Orchesterraum durch Wegnahme der ersten Sitzreihe vergrößerungsfähig. Im Zuschauerraum blieb nur die Galeriebrüstung, allerdings von dekorativen Zutaten gesäubert. Dagegen wurden alle störenden Säulen beseitigt und der ganze Raum durch Boden- und Deckenneigung auf die Bühne orientiert. Eine ganz wesentliche Verbesserung brachte die weitgehende Hofüberdeckung und das Hinausschieben der Rückwand des Zuschauerraumes, verbunden mit den nötigen Notausgängen.





Der Zuschauerraum in einer Skizze von Otto Pflughard

«Wie die Akustik, so hatte auch die optische Wirkung des Theatersaales bedeutend gewonnen; das Innere wurde auf den altbewährten Dreiklang von Rot, Weiss und ein wenig Gold gestimmt und erzielte im Gesamteindruck eine glückliche Harmonie zwischen Festlichkeit und wohlthuender Ruhe», wie die Schweizerische Bauzeitung 1932 schrieb.

Der Umbau wurde in einem knappen halben Jahr, von April bis Oktober 1926, durchgeführt. Für den Zuschauer war ein sehr ansprechendes Theater entstanden, das nun mit vollem Recht als «Schauspielhaus» bezeichnet werden durfte. Hinter der Bühne hingegen blieb das meiste im Zustand von 1901.

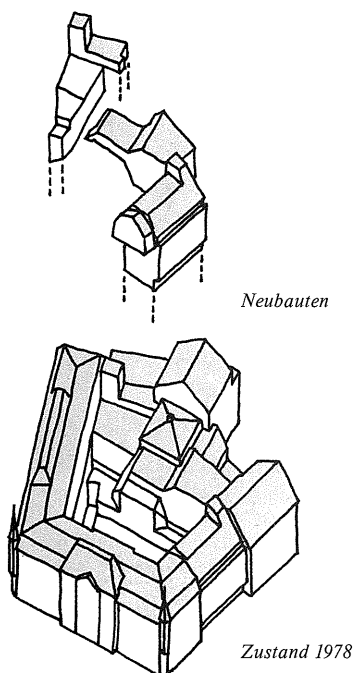
#### Der Umbau von 1976/77

Der von den Architekten Schwarz & Gutmann durchgeführte Umbau hatte sich auf das für einen zweckmässigen Spielbetrieb absolut Notwendige zu beschränken. Der zusätzliche Raum konnte nur durch Einbezug der Liegenschaften Zeltweg 1/3/5, Rämistrasse 32/34 sowie Hottingerstrasse 6/8 und Überbauung des Hofraums geschaffen werden. Unter dem Hof konnte eine Probebühne eingerichtet werden. Die Fassaden des Pfauenkomplexes sind gleichzeitig nach denkmalpflegerischen Gesichtspunkten restauriert worden.

#### Restaurieren – Renovieren – Umbauen

1889. Gottfried Keller ist 70 und sieht seine Salander und Wohlwend, «berechtigte Männer also nach dem Herzen der freien Wirtschaft» (A. Muschg), das Glacis Zürichs bebauen. Der «Pfauen» wird ein Musterergebnis bürgerlicher Spekulation. Die Gunst der Lage und der Zeit werden genutzt, neureicher Stolz und Selbstbewusstsein an der Fassade demonstriert. Die einzelnen Häuser des stattlichen Blocks mit ihren Kontoren, Handelsgeschäften und Wohnungen sind im Besitz fleissiger Bürger. Aber das Wachstum der Stadt lässt langsam und stetig den Verkehrslärm und die Grundrente steigen. Die Bewohner ziehen aus, Wohnungen werden zu Büros, Mieter lösen die Besitzer ab.

1951. Den Einwohnern Zürichs werden die Pfauenbühne und ein Teil der einfassenden Bauten zum Kauf angeboten. Aber noch sind die berühmten Aufführungen der Ära Wälterlin nicht heroische Geschichte; die Bürger lehnen ab, mit 30'833



gegen 30'593.

Die Schweizerische Bankgesellschaft erwirbt die Liegenschaften, plant den Abbruch der Gebäude und den Neubau eines Geschäftshochhauses. Jahrzehntelang zerfällt der in billigem Sandstein gehauene Gründerschmuck. Die Gesimse und die Figuren müssen abgetragen werden, weil ihre Bruchstücke die Passanten gefährden. Das Schauspielhaus, während Jahren Hort für Emigranten, muss selber eine neue Bleibe suchen.

1963. Projektwettbewerb für einen Neubau des Schauspielhauses Zürich. Dazu die Programmnotiz von Max Frisch: «Theater ist eine uralte Veranstaltung. Der Bau, der dieser Veranstaltung dient, hat bekanntlich im Lauf der Zeit grosse Veränderungen erfahren, die nicht nur durch den technischen Fortschritt, sondern vor allem gesellschaftlich bedingt worden sind. Die Bühne selbst, der Ort also, wo gespielt wird, dient immer dem gleichen Zweck, und die architektonischen Lösungen dafür sind gefunden: Die Arena, das Podium, die Rahmenbühne erschaffen einen Ort, der sich vom übrigen Raum absetzt und dadurch den Vorgängen, die darin oder darauf vorgestellt werden, die Bedeutung des Exemplarischen verleiht. Jede architektonische Bemühung, Rampe und Rahmen abzubauen, 'um eine Kommunikation zwischen Schauspieler und Publikum herzustellen', beruht auf einem Missverständnis dessen, was Theater ist und immer sein wird. Die Bühne ist erfunden. Die Bühne des neuen Schauspielhauses soll sich eignen für die Darstellung der vorhandenen dramatischen Literatur; diese aber, ausgenommen die Dramatik der Antike, die in jedem Spielplan eines heutigen Theaters nur als Rarität vertreten sein kann, ist für die Rahmenbühne geschrieben und zwar bis zur Avantgarde. Der fortschrittgläubigste Experimentator im Theater unserer Zeit, Bertolt Brecht, hat, als er sein eigenes Haus haben konnte, nichts anderes als die Rahmenbühne gebraucht. Die Modernität des Baus, die also nicht in der Erfindung einer nie dagewesenen Bühne zu suchen ist, kann und soll sich in der organisatorischen und konstruktiven Lösung der Gesamtanlage manifestieren.

Entscheidend dafür, ob das Haus auch im geistigen Sinn funktionieren kann, ist die Gestaltung des Zuschauerraums. Lösungen aus der Vergangenheit, in ihrer Art vollkommen, können zum Teil darum nicht vorbildlich sein, weil sie für das Logenbedürfnis einer feudalen Gesellschaft gebaut worden sind. Andererseits ist bekannt, dass die moderne Archi-

tektur gerade diesen Teil der Aufgabe noch kaum gelöst hat. Die meisten Zuschauerräume erinnern an Kino; Kino ist nicht minderwertig, aber etwas anderes, schon weil der Schauspieler nicht leibhaftig und in Menschengrösse auftritt. Im Theater gibt es keine Grossaufnahme, die das Intime noch über hundert Reihen transportieren kann. Wenn Intimität des Zuschauerraums gefordert wird, so heisst das nichts Geschmackliches, sondern etwas Objektives: Der Schauspieler, der die Bühne betritt, muss sich in einem Spannungsfeld fühlen, Voraussetzung dafür ist eine Gestalt des Zuschauerraums, die einen Sog unserer Aufmerksamkeit auf diese Bühne erzeugt. Die Ausstrahlung auch des besten Schauspielers ist nicht unbegrenzt, ist auch nicht durch Vergrösserungsglas und hilfreiche Akustik zu verlängern, denn die Wirkung ist nicht allein durch Sehenkönnen und Hörenkönnen gewährleistet; Theater beruht auf einer erotischen Magie der leiblichen Anwesenheit. So wichtig wie einerseits die Rampe, die geistige Trennung von Spielraum und Zuschauer-Raum, so wichtig ist andererseits die grösstmögliche Nähe aller Zuschauer».

1973. Der preisgekrönte Entwurf des dänischen Architekten Jörn Utzon, ein weites Theaterpalais auf dem Kantonsschulareal, bleibt Projekt. Die Kritik an den überdimensionierten Theaterbauten der Nachkriegszeit verbindet sich mit einem wachsenden Unbehagen gegenüber dem Abriss der gewachsenen Stadt. Bedenken gegen den radikalen Neubau des Heimplatzes werden wach. So kommt es zum Beschluss: Das Schauspielhaus wird umgebaut, sein Saal renoviert, seine Randbebauung unter Denkmalschutz gestellt und restauriert.  
Restaurieren

1978. Jetzt ist die Fassade nach alten Photographien wieder fachgerecht hergestellt. Melpomene, Pfauen und Füllhörner warten auf die Patina durch Öl-, Gummi- und Taubendreck. Das Lob für die getane Arbeit und für die Denkmalpflege ist allgemein. Aber ist die charmante Schwärmerei für das Alte nicht eine Verschleierung unserer Angst, die Gegensätze unserer Lebensweise und die Prozesse ihrer rapiden Veränderung zu sehen? Haben wir ein so romantisches Bedürfnis nach historischer Legitimität, weil wir an keine Zukunft glauben? Wir frönen vielleicht einer Scheinbefriedigung, die zu einem grösseren Identitätsverlust führen kann als der radikalste Neubau. Wäre die Neigung unserer Zeit zur Vergangenheit

lebensbejahend, ein Gegenstück zum Bogen Renaissance-Antike, sie würde neue, freie Formulierungen vergangener Raumideen und Formkonzepte zulassen, statt nur face-lifting zu betreiben.

Es ist auch zu fragen, ob es einer Lücke im denkmalpflegerischen Konzept oder einem zufällige Missgeschick zuzuschreiben sei, dass das im Bewusstsein vieler Zürcher verankerte Restaurant ‚Pfauen‘ bedenkenlos internationalisiert und nicht als Zeuge Hottingen’scher Geselligkeit renoviert wurde. Innenraum und Fassade sind doch Ausdruck derselben Wirklichkeit.

#### Renovieren

Hinter den schmucken Randbauten, im Hinterhof, hatten sich im Verlauf der Zeit die verschiedenste Bauten, Provisorien und Funktionen zu einem Konglomerat verklumpt. Das Etablissement, einst als Sängersaal, dann als Boulevardtheater bescheidener Lockvogel für Biergarten und Läden, erwarb sein Renommee als Ensemble- und Repertoirebühne erst in den Dreissigerjahren. Aber für diese Funktion war alles zu eng, zu unpraktisch. Da sind die Struktur der kreuzförmigen Sängersaal mit riesigen Pfeilern und winzigen Nebenräumen. Damit verklammert die Zubauten Riesers und seines Architekten Pfeilhard. Als die beiden 1926 den Umbau zur reinen Schauspielbühne riskierten, konnten sie nicht auf die finanzielle Hilfe der Stadt zählen. Darum wurde der Biergarten nur billig überdacht, ein Minimum an Raum und Komfort für die Darsteller und das Publikum bewilligt. Schliesslich waren da noch die Garderoben und Toiletten des Restaurants, die man mitbenutzen konnte. Nur der Saal wurde rot und weiss herausgeputzt. Aber tausend Plätze mussten vor dem roten Samtvorhang mit Goldtroddeln untergebracht werden, hinter dem die kleine Bühne lag. Möglichst kleiner Betriebsaufwand für möglichst viele Besucher war kaufmännische Devise dieses Privatbetriebs, damit die Kasse stimmte für die Gagen von Tourneegästen wie Moissi und Elisabeth Bergner. Zürich war nach DADA wieder Provinz.

(Aber stellen wir uns doch vor, der Geist von 1926 wäre dem heutigen vergleichbar gewesen. Nichts wäre geworden aus der neuen Decke, die man unter die alten, bemalten und stuckverzierten Kuppeln zog, um die Akustik zu verbessern, nichts auch aus «der glücklichen Harmonie zwischen Festlichkeit und Ruhe», die alte Berichte loben.)

Erst der Nationalsozialismus machte das Schauspielhaus zur Weltbühne. Die Schauspieler, die aus Deutschland kamen, waren froh, eine zwar enge, aber sichere Bleibe zu finden. Was dem Haus, als nach Rieser unter Wälterlin, Oprecht, Langnese, Schweizer die «Neue Schauspiel-AG» mit städtischer Beteiligung gegründet wurde, Anziehungskraft und Bedeutung verlieh, waren nicht «grosse Stücke für ein grosses Publikum», sondern dramatische Stellungnahmen gebrannter Protagonisten zu brennenden Zeitfragen: Carlsen, Fein, Giehse, Brecht, Ginsberg, Heinz, Kaiser, Langhoff, Ophüls, Stecke, Wälterlin standen auf den Besetzungszetteln. Das Schauspielhaus wurde kultureller Vorort.

Verständlich der Wunsch nach Erhaltung eines Zeugen dieses prächtigen Geistes, des Ortes dieser mythologisierten Theatererlebnisse. So sind denn Zuschauerraum und Bühne in alter Form und Grösse renoviert, mit den alten Materialien und Farben in neuem Glanz. Technisch verbessert natürlich, gut klimatisiert, besser beleuchtet mit Kerzen und Kristall, Stil Maria Theresia.

Gute Eigenschaften des alten kommerziellen Baus wurden dank der Renovation erhalten: Dichte, Intimität, Bühnennähe, und durch kleine Bequemlichkeiten (Invalidenplätze) verbessert. Aber mancher Besucher wird zu seiner Enttäuschung auch wieder unter der Enge der alten Sitze leiden. Doch er bedenke die Erfahrungen des verstorbenen kaufmännischen Leiters Weissert: «Bequeme Stühle sind der Tod des Theaters. Mit dem Fernsehsessel können und wollen wir nicht konkurrieren.»

#### Umbauen

Mit Renovieren allein wäre das Schauspielhaus nicht zu erhalten gewesen. Zu unpraktisch, zu eng waren die Betriebs- und Produktionsräume; zu vieles fehlte. Komplizierte technische Systeme - Heizung mit Gas und Öl, Klima und Lüftung, Elektroakustik, Stark- und Schwachstrom, Bühnenbeleuchtung mit Lichtsteuerung, neue Sanitäreinrichtungen, Transportanlagen - mussten in konstruktiv und qualitativ höchst unterschiedliche Bauwerke eingebaut werden. Die Bruttogeschossfläche wurde von 3500 auf 7200 Quadratmeter verdoppelt.

Solches Werken auf knappem Raum in kurzer Zeit stellt besondere Ansprüche an die Bauorganisation (während anderthalb Jahren arbeiteten rund 180

Firmen mit 1400 Handwerkern und Angestellten), an das Baukostengefühl, an den Statiker. Die Schwierigkeiten können ja nicht wie beim Neubau sicher berechnet, sondern nur abgeschätzt werden. Da versteckte manche schöne Gipsdecke morsche Balkenlagen, manche Wandverkleidung minderwertige Maurerarbeit. Die Erschütterungen durch Tram und schwere Lastwagen zerbröselten den Kalkmörtel zwischen den Ackersteinen der jahrhundertealten, 1,2 Meter dicken Mauern. Die Solidität des Alten war nur Schein. Fundamente fehlten oder waren zu schwach. So musste der Ingenieur, dauernd den Einsturz befürchtend, hier einen ursprünglich nicht vorgesehenen Eisenträger einziehen, dort unter dem Putz morsche Mauern und Stützen verstärken, bis die verschiedenen statischen Systeme, je nach Bewegung sinnreich verknüpft oder getrennt, die neuen Lasten zu tragen vermochten.

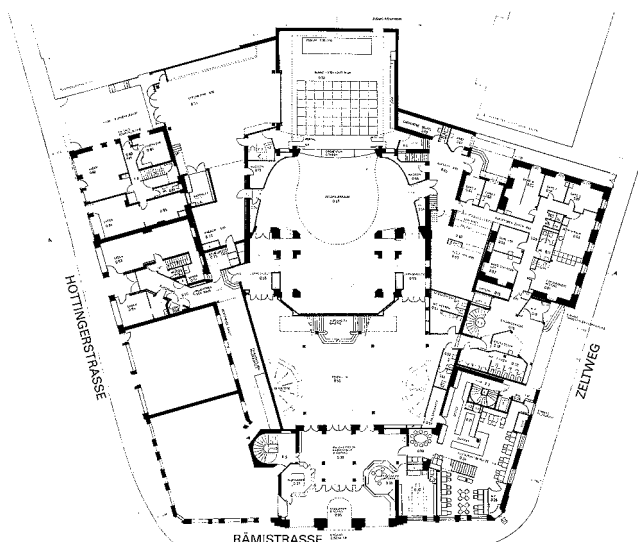
Oft wurden wir gefragt, ob denn diese Umbauerei das architektonische Ethos befriedige, was daran schöpferisch sei. Aber wie der Tonsetzer mit vorgegebenem Tonmaterial komponiert, so kann auch der Architekt mit vorgegebenen Elementen schöpferisch arbeiten, das räumliche Gefüge sinnvoll umstrukturieren. Der behutsame und erfindungsreiche Vorgang des Abbrechens und neu Zusammenfügens ist seit je zentrale Aufgabe der Baumeister. Dass sie durch das spektakulärere Neubauen verdrängt wurde, kann kor-

rigiert werden.

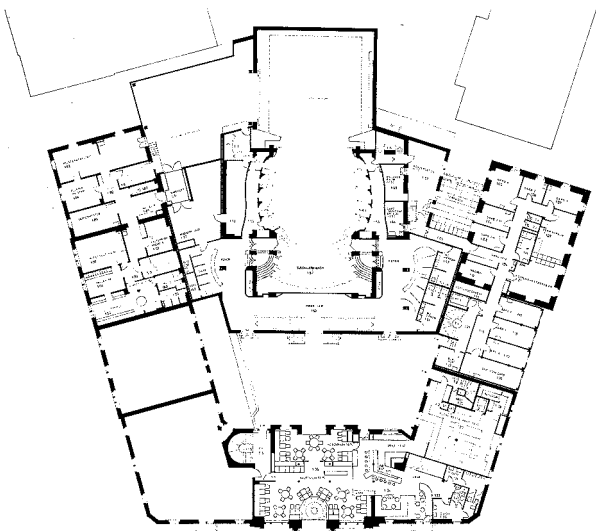
Das Schauspielhaus zeigt einige Vorzüge des Umbauens. Ohne die Fesseln der Grundstückgrösse, der Bauvorschriften, der noch brauchbaren Räume wäre das Theater zu babylonischer Grösse aufgequollen, die zwar niemand gewollt, aber alle mit ihren einzelnen Forderungen verursacht hätten. Das Stück ist bekannt: Beim Neubau meldet jeder Beteiligte seine maximalen Raum- und Betriebsbedürfnisse und noch einiges dazu als Verhandlungsspielraum. Die Behörden und Ämter lassen sich mit opulenten Vorschriften auch nicht lumpen, der Planer demonstriert gleichfalls Grosszügigkeit. So entstehen Theater, in denen trotz reicher Subvention der kreative Elan im Apparat versickert. Beim begrenzten Umbau musste jeder seine Forderungen auf das Notwendigste beschränken. Aber dieses Nötige wurde geschaffen. Für die Schauspieler anständige Garderoben. Für die Schneider bequeme Arbeitsplätze. Für die Dramaturgen ruhige Lesezimmer. Die Bühnenarbeiter, die Souffleusen, die Direktion und die Garderobieren, sie alle haben den Raum, den sie brauchen. Die Beleuchter haben neue Apparate und können von der neuen Stellwarte aus ihre Arbeit steuern und kontrollieren. Für den Ton sind im ganzen Haus Lautsprecher verteilt und der Tonmeister verfügt über moderne Mischpulte. Neue Abstell- und Montage-räume, Hubpodien und Tischversenkungen erleichtern die Arbeit hinter dem Vorhang. Grosse Proberäume, einer als Kellerbühne dem Publikum zugänglich, begünstigen das Experimentieren mit neuen Spielformen. «Das Foyer, der berühmte und unerlässliche Ort, wo das Publikum sich selbst sieht und wo die Meinung gemacht wird», ist zwar nicht so geräumig, wie Max Frisch es wünscht, ermöglicht dem Zuschauer aber doch bequemere Erholung, ohne ihn aus dem Theater zu entlassen; denn «es ist nicht förderlich, wenn der Zuschauer nach der Pause, wiederum wie zu Anfang, weither aus der Aussenwelt kommt.»

#### Erdgeschoss

Der Erdgeschossgrundriss zeigt am deutlichsten, dass der Charakter der Kammerspiele, der dem Schauspielhaus eigen war, erhalten geblieben ist. Die innerbetrieblichen Arbeitsabläufe und die Besucherräume sind in den bestehenden Grenzen verbessert worden. Sie halten einen Vergleich mit einem Theaterneubau aus, ohne dessen Nachteile, höhere Folgekosten und innere Entfremdung, zu übernehmen.



Technisch gesehen ist das Schauspielhaus ein überblickbarer, menschliches Mass spiegelnder Bau geblieben. So bleibt das Ungenügende, Fehlerhafte noch berechenbar. Das künstlerische und das technische Ensemble beherrschen die Bühne, und es ist nicht die Technik der Bühne, die den Stil des Hauses prägt. Dank des Verständnisses des Nachbarn PTT konnten die alten Baulücken ausgebaut werden. So wurde eine Seitenbühne gewonnen, die die Funktion einer Montagehalle erfüllt und als Bereitstellungsraum für schnell auszutauschende Bildteile dient. Um die Infrastruktur des Quartiers zu erhalten, wurden die alten Läden renoviert, einer Buchhandlung im Foyer Platz gegeben und die Theaterkasse als Kulturladen ausgebaut.

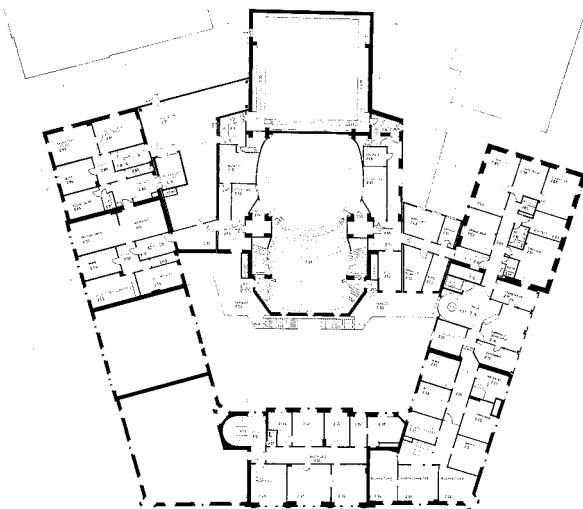


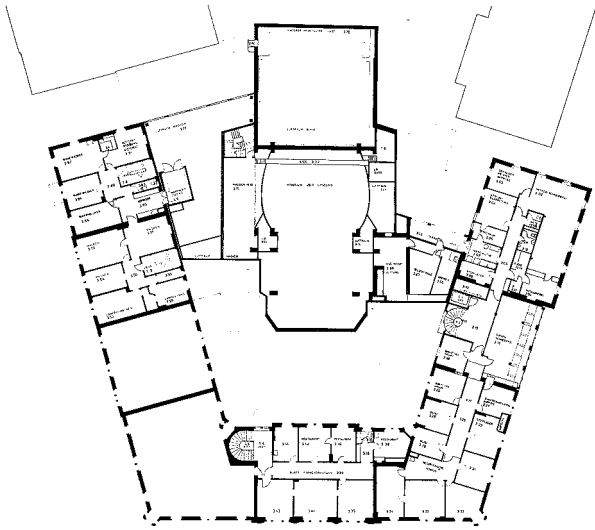
#### Erstes Obergeschoss

Der Boden der Hauptbühne ist weitgehend mobil. Die Versenkung oder die Auftritte von unten lassen sich praktisch an jeder Stelle mit wenig Handgriffen einrichten. Die Spielfläche der Vorbühne und des Orchesterraums ist durch das ebenfalls hydraulisch angetriebene Orchesterpodium bereichert worden. Gerade diese Zone, unmittelbar vor der ersten Sitzreihe gelegen, erfährt dadurch eine Verbesserung im Gebrauch.

#### Zweites Obergeschoss

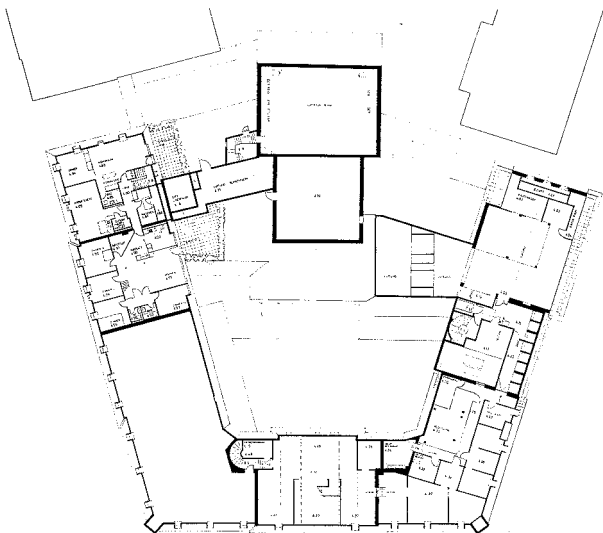
Im neuen, alten Zuschauerraum sind die technischen Verbesserungen nicht auf den ersten Blick zu erkennen. Es handelt sich in diesem Bereich des Schauspielhauses um bauliche Massnahmen, die - der Saal steht unter Denkmalschutz - nicht vordergründig sein können. Ein Metallrohr, den untern Stuckprofilen der Brüstung folgend, erlaubt an jeder Stelle in dieser Höhe die Montage von Scheinwerfern, Projektoren und Mikrofonen oder Lautsprechern. Die tiefgreifendste Verbesserung ist jedoch in den vier gerundeten Öffnungen über den Logen zu sehen. Hinter dem Fenster der linken Seite ist das neue Stellwerk für die Beleuchtungsregie installiert. Rechts steht das Regiepult für die elektroakustischen Anlagen. Beide Stellwarten sind mit den zugehörigen technischen Räumen direkt verbunden.





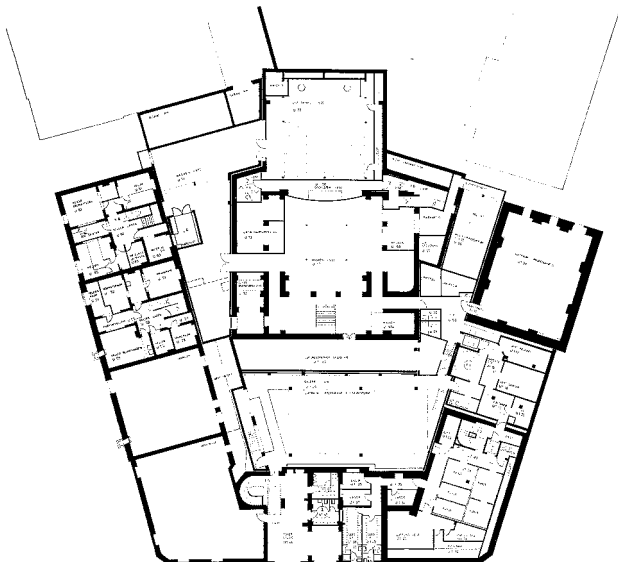
### Drittes Obergeschoss

Die Kostüme werden für die neuen Inszenierungen jeweils neu entworfen und in den Schneiderwerkstätten des Schauspielhauses angefertigt. Für «Tell» beispielsweise sind das immerhin 45 Kostüme. Diese Kostüme, dazu Hüte, Schärpen, Schuhe, Strümpfe, müssen leicht zugänglich im sogenannten «Fundus» aufbewahrt werden. Zu den Schneidereien gehören natürlich noch Waschküchen, Trockenräume, Putzbalkone und Stofflager.



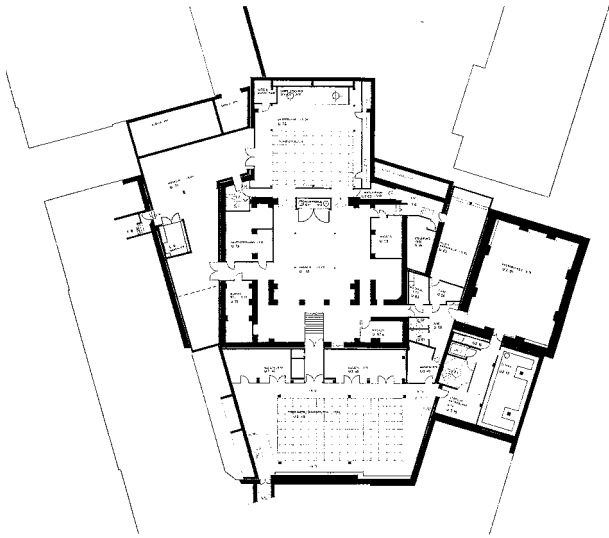
### Dachgeschoss

Neben Kleidermagazinen sind in den Dachgeschossen die Heizung (Öl und Gas) und die Klimaanlage eingebaut. Die Luft im Zuschauerraum wird pro Stunde 8mal erneuert. Seine minimalen Raummasse bedingen sehr niedrige Luftgeschwindigkeiten und in der Folge ausserordentlich grosse Kanalquerschnitte, Geräuschkämpfer und Ventilatoren. Das Schauspielhaus hat auch permanent «Wohnungsnot». Deswegen und um die Infrastruktur des Quartiers möglichst zu erhalten, sind auch einige Wohnungen eingebaut worden.



### Erstes Untergeschoss

Transporte zur und auf der Bühne gehören zu den wesentlichsten Aufgaben, die eine gute Bühnentechnik zu lösen hat. Dass dazu nicht unbedingt riesige Installationen nötig sind, zeigt der Bühnenumbau. Der Boden der Spielbühne ist weitgehend mobil, seine 1 Quadratmeter grossen Platten lassen sich leicht ausbauen. Die Versenkungen oder die Auftritte von unten lassen sich an praktisch jeder Stelle mit wenigen Handgriffen einrichten. In einem Raster in der Unterbühne, das mit dem Raster der Spielbühne korrespondiert, sind fahrbare Tischversenkungen (eine Art Fahrstühle) mit motorischem Hubantrieb eingebaut. Im hintern Teil der Bühne ist ein hydraulisch betriebenes Doppelstockpodium plziert, das die Unterbühne und das unter der Seitenbühne liegende Magazin erschliesst. Im Bereich der Vorbühne ist ein ebenfalls hydraulisch betriebenes Orchesterpodium mit eingebautem Souffleusen-Arbeitsplatz installiert. Es dient sowohl dem Transport als auch der raschen Veränderung der Vorbühnenzone. Im Orchestergraben, der mit einem Musikproberaum verbunden ist, können rund 20 Musiker arbeiten.



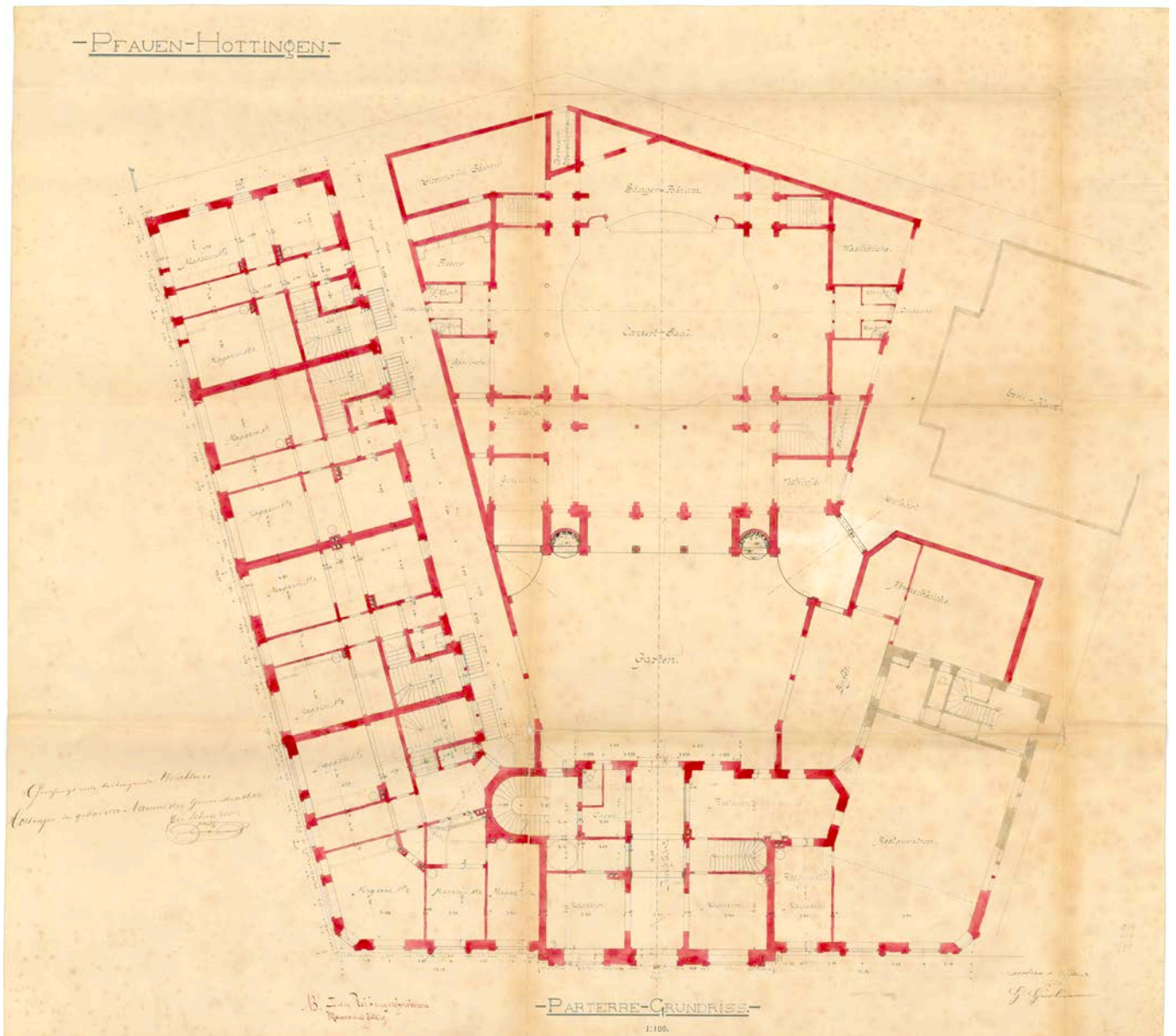
### Zweites Untergeschoss

Durch den Einbau neuer und die Vertiefung bestehender Keller konnten die früher weit entfernt liegenden nötigen Proberäume im Haus untergebracht werden. Eine der Probeprobühnen - ihre Masse müssen mindestens die Masse der Spielbühne haben - ist nur für internen Gebrauch. Sie hat keine nennenswerten technischen Einrichtungen. Die zweite Probeprobühne, unter das Foyer gebaut, ist mit Bühnentechnik versehen. Eine umlaufende Arbeits- und Besuchergalerie mit lösbarer Geländer, Vorhangschienen, Gegengewichtszügen und ein mit Hilfe von Normpodesten modellierbarer Boden vermitteln den Eindruck einer Theaterwerkstatt. Die technischen Hilfsmittel sind gewollt sichtbar, müssen es aber nicht immer sein. Ein bewegliches Steuerpult mit 48 Stromkreisen erlaubt die Einrichtung und Regelung jeder gewünschten Beleuchtung. Dieser «Keller» hat ein kleines Foyer mit allen nötigen Nebemäumen, das man von der Eingangshalle bequem erreicht. Er kann also gleichzeitig mit dem grossen Saal bespielt werden und wird ausser für Proben auch für Experimente, problematische und kleinere Stücke eingesetzt. Ein interessiertes Publikum findet hier den Zugang zur Theaterarbeit.

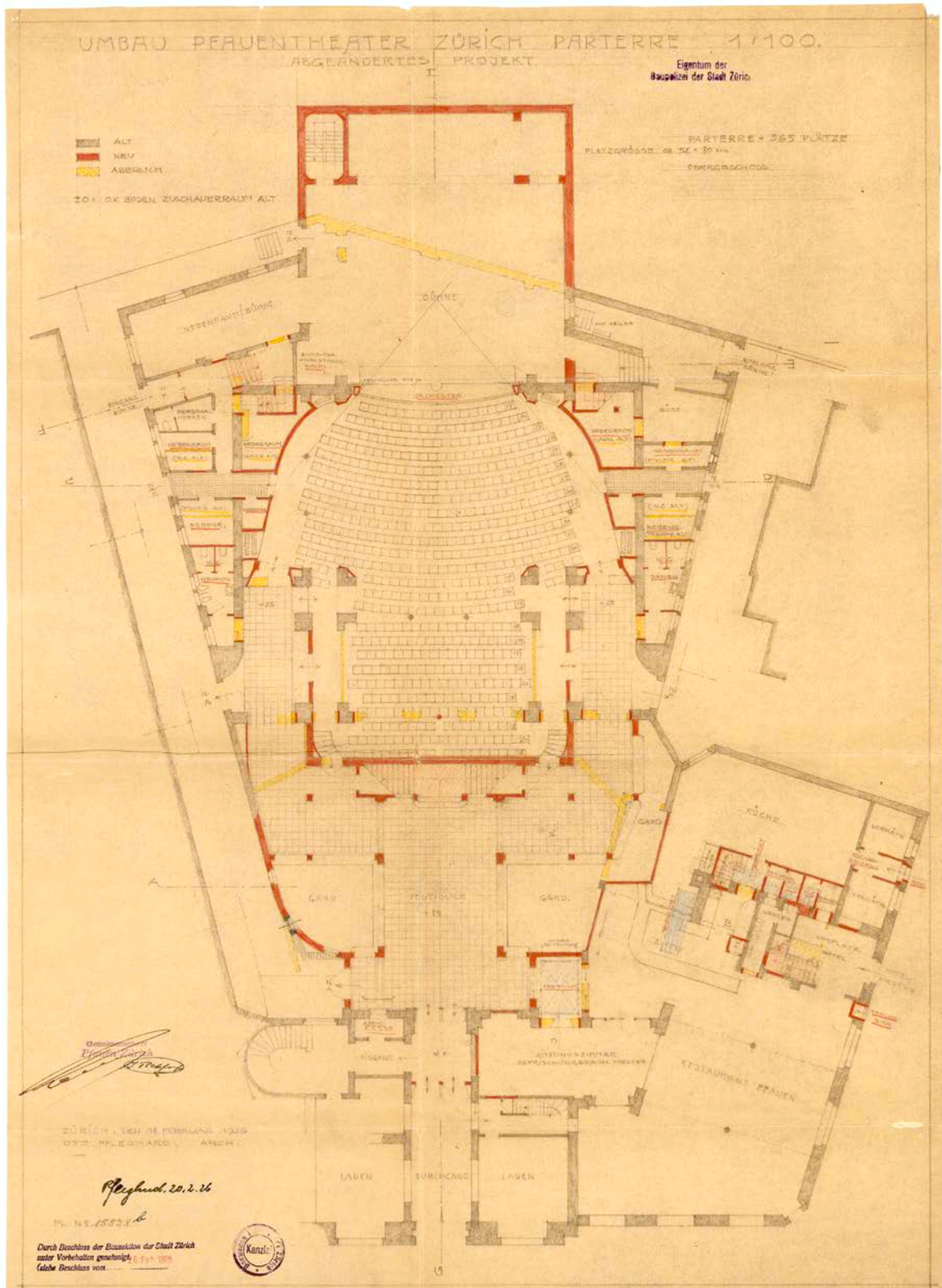




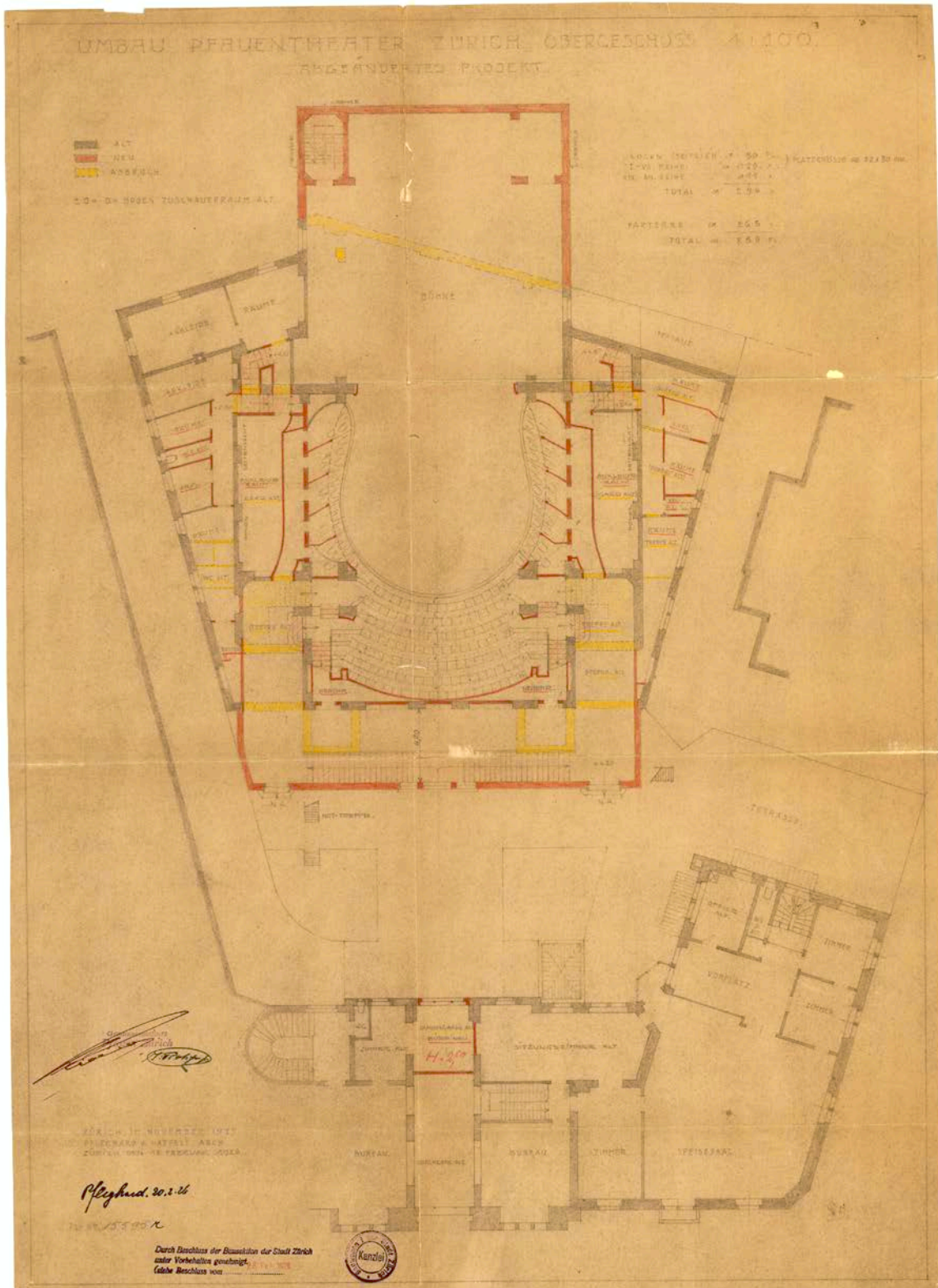
# Historic Drawings



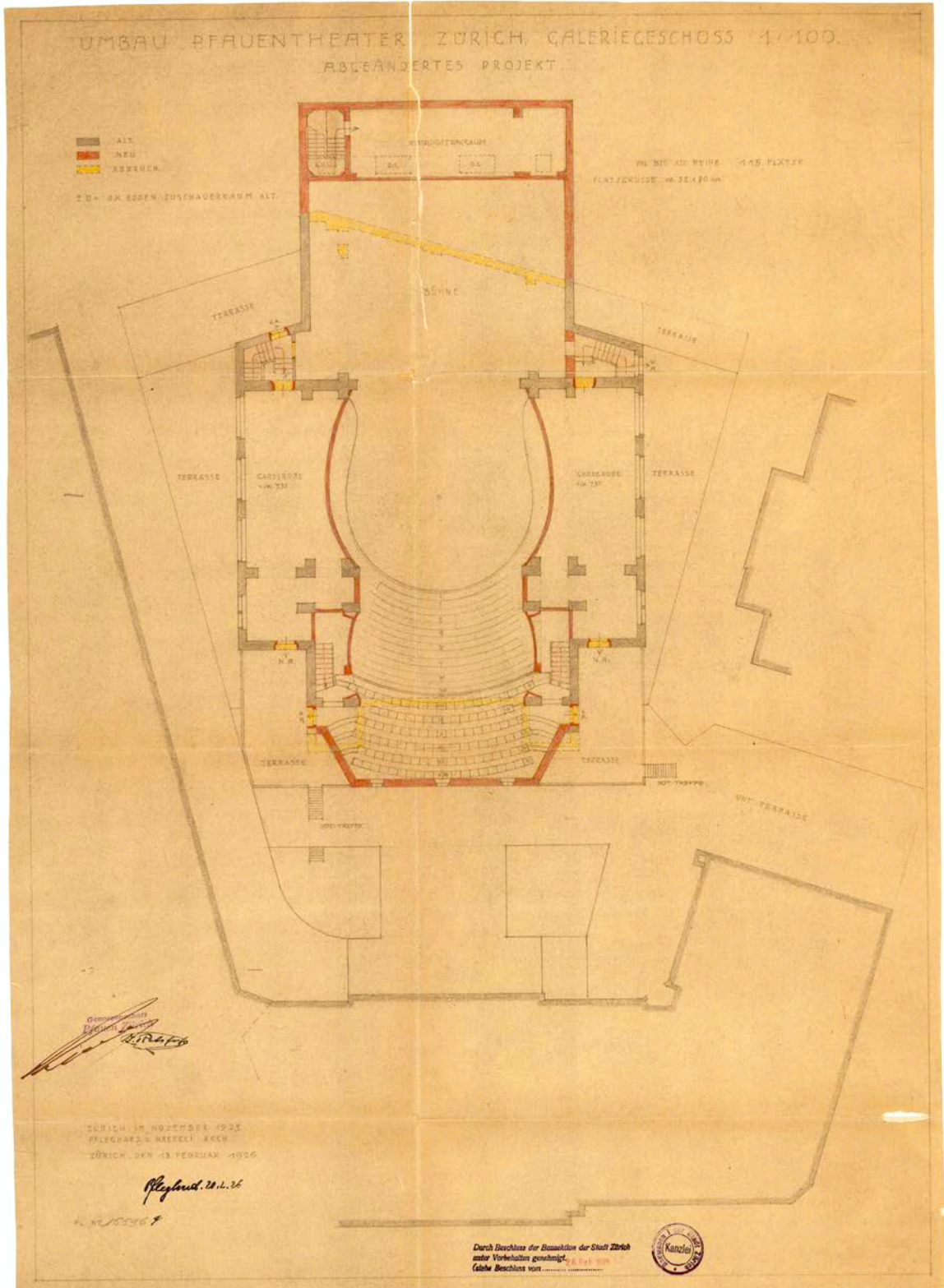
Groundfloorplan, ~1900



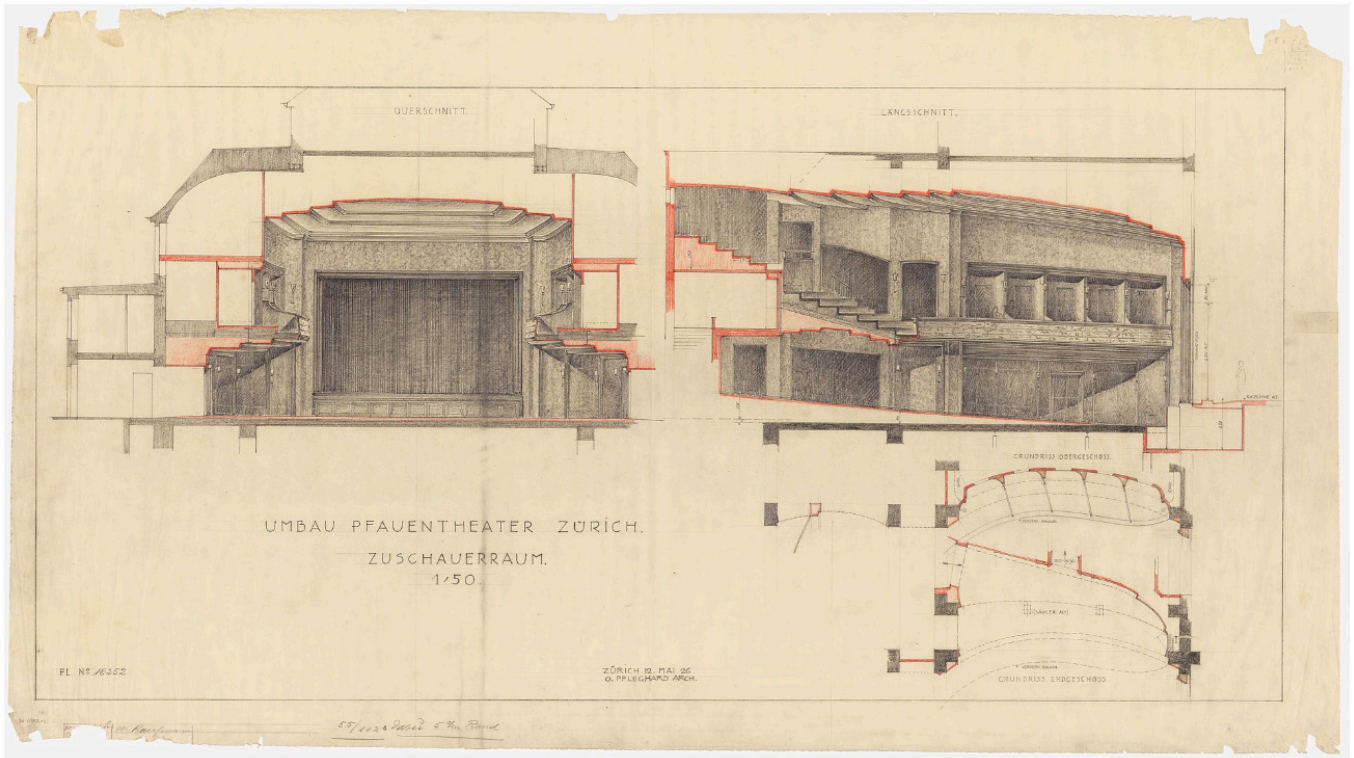
Groundfloorplan, 1926 (Refurbishment by Otto Pfleghard)



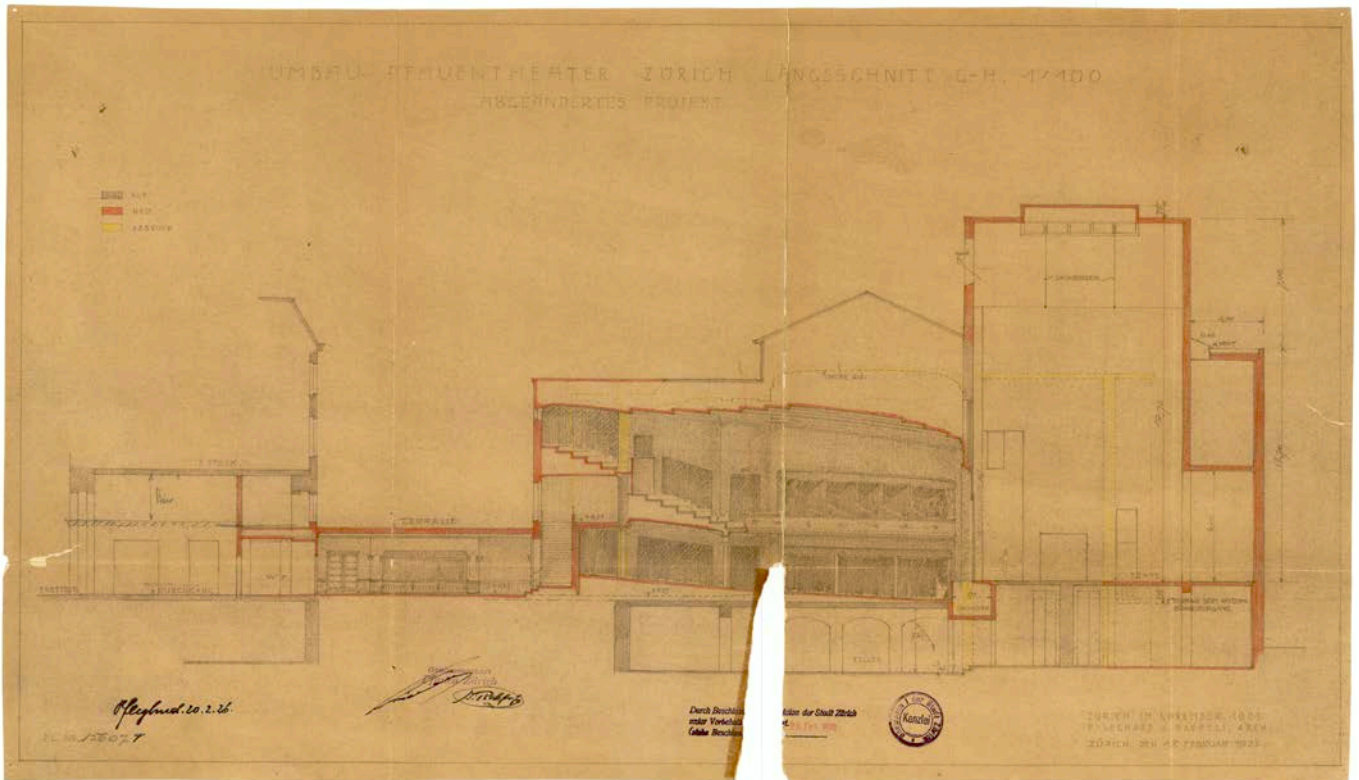
Firstfloor, 1926 (Refurbishment by Otto Pfleghard)



Gallery, 1926 (Refurbishment by Otto Pfelehard)



Auditorium, 1926 (Refurbishment by Otto Pfleghard)



Longitudinal section, 1926 (Refurbishment by Otto Pflughard)

## Lieu de mémoire

In the 1930s the Pfauen theatre attracted many emigrant actresses and actors from Germany that fled the nazi-regime. Ferdinand Rieser (director until 1938) established a critical and contemporary theatre practice which gained international reputation but also caused local turmoil due to its strict anti-fascist thrust.

Later in the 1960s this strong position and great reputation of the Pfauen attracted famous writers such as Friedrich Dürrenmatt and Max Frisch to work, stage and premiere their plays in Zurich.



1



2



3

1 ‚Die Rassen‘ by Ferdinand Bruckner (Schauspielhaus Zürich 1933)

2 Max Frisch, Theo Otto, Max Hirschfeld (Rehearsal of ‚Andorra‘ 1961)

3 Friedrich Dürrenmatt 1966



## 'Die Schweiz als Heimat', Max Frisch 1974



Max Frisch was a Swiss architect, writer of novels and theatre plays. The theme of Heimat played a central role in his work. Being awarded with the Schillerpreis in 1974 he held a talk at the Schauspielhaus "Die Schweiz als Heimat".

-> see transcript of the speech on page 113

Hans Curjel

## Der Zürcher Schauspielhaus-Wettbewerb

Auf den Wettbewerb für ein neues Zürcher Stadttheater (1961), um dessen weitere Entwicklung oder Realisierung es inzwischen merkwürdig still geworden ist, folgte der im Frühjahr 1964 entschiedene Wettbewerb für ein neues Schauspielhaus. Es gilt, das in vieler Beziehung veraltete, vor allem in den Betriebszonen zu klein gewordene Haus durch einen Neubau zu ersetzen, der dem internationalen Rang repräsentierenden Institut einen in jeder Beziehung würdigen Rahmen bietet. Das alte Haus, das sich im Hof eines Geschäftsgebäudes befindet – im Bild der Stadt also nicht in Erscheinung tritt – ist ein mehrfach renovierter Bau aus dem Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts ohne eigentliche Physiognomie, in einigen Partien (breites Parkett, schlecht sitzende Ranglogen, verhältnismäßig kleine Bühnenöffnung) eher ungeschickt angelegt. Aber es hat durch die großen Leistungen des Ensembles in den letzten dreißig Jahren eine innere Patina erhalten, die seine Mängel fast vergessen läßt. Die Übertragung dieser Atmosphäre ist eine der Aufgaben, die der Erbauer des neuen Hauses zu lösen hat. Wir meinen damit nicht irgendwelche Anklänge, sondern eine Konzeption, die aus der Kenntnis des Zürcher Schauspielhauses als eigenem künstlerischem Organismus hervorgeht.

Das Wettbewerbsprogramm verlangte die Errichtung des Neubaus auf dem Areal des Heimplatzes, zu dem der Turnplatz mit den beiden Turnhallen der Kantonsschule geschlagen wird. Dadurch vergrößert sich das gesamte Areal, in dessen Zentrum oder Epizentrum das neue Theatergebäude liegen soll. Das heikle Problem ist die Einordnung. Zunächst rein größenmäßig, denn trotz der Erweiterung des jetzigen Heimplatzes – bisher sehr aufgelockert – ist die zur Verfügung stehende Grundfläche nicht groß. Die zum Heimplatz führenden Straßenzüge bleiben im Prinzip bestehen; zwei ihrer Adern (Zeltweg und Hottingerstraße) sollen unterirdisch unter dem Platz geführt werden, was Probleme für die Anfahrt zu Theater mit sich bringt. Der Platz selbst soll, abgesehen von der tangential laufenden Rämistraße, als reine Fußgängerzone gestaltet werden. Der zukünftige Platz selbst ist in starker Weise durch die Bauten des Kunsthauses architektonisch präjudiziert. Selbstverständlich nicht im Sinne des Zwanges formaler Angleichung, sondern im Sinne einer notwendigen Balancierung der verschiedenen Baumassen und der Gliederung der zwischen den Baukörpern liegenden Freiräume. Wie weit und vor allem bis zu welchem Maß das neue Theatergebäude das gesamte Areal dominieren soll, ohne aufdringlich oder erdrückend zu wirken, ist eines der zentralen Probleme.

Bis auf einen entscheidenden Punkt entspricht das Wettbewerbsprogramm für das Schauspielhaus dem üblichen. Die Abweichung besteht darin, daß, ohne daß es in den Programmpunkten ausgesprochen ist, das Prinzip der Guckkastenbühne für die Arbeit der Architekten vorausgesetzt wird. Damit steht das Programm im Gegensatz zu den meisten heutigen Ansprüchen, die eine sehr variable Grenzzone zwischen Zuschauerraum und Bühne verlangen, um je nach Bedarf nach dem Guckkasten-, dem Raum- oder auch nach dem Arenaprinzip spielen zu können. Oder, um es nach dem Stand der neueren Formulierungen auszudrücken: das Zürcher Programm verzichtet mehr oder weniger auf die Kombination der beiden Alternativen: geschlossene Guckkasten- oder Rahmenbühne einerseits, offene Raum- und Arenabühne andererseits.

Als Kronzeugen für die Präponderanz der geschlossenen Bühne – wobei das Programm allerdings zum mindesten eine variable Vorbühnenzone antönt – hat die Ausschreibung dem Dramatiker und Architekten Max Frisch das Wort erteilt, der zum Abschnitt «Baufaufgabe» des Programms ein Exposé beigesteuert hat, das wegen des Ansehens und der praktischen Erfahrungen Frischs natürlich sehr wirkungsvoll ist. Frisch plädiert für die generelle Trennung von Bühne und Publikum.

Er sagt: «Jede architektonische Bemühung, Rampe und Rahmen abzubauen, um eine Kommunikation zwischen Schauspieler und Publikum herzustellen», beruht auf einem Mißverständnis dessen, was Theater ist und immer sein wird ... Wettbewerbs halber eine vollkommen neue Art von Bühne zu erfinden, die von keiner dramatischen Literatur gefordert wird, erübrigt sich. Die Bühne des neuen Schauspielhauses soll sich eignen für die Darstellung der vorhandenen dramatischen Literatur; diese aber, ausgenommen die Dramatik der Antike, die in jedem Spielplan eines heutigen Theaters nur als Rarität vertreten sein kann, ist für die Rahmenbühne geschrieben, und zwar bis zur Avantgarde.» Dazu ist zunächst zu sagen, daß Shakespeare, seine Zeitgenossen und die spanischen Dramatiker des 17. Jahrhunderts (Calderón) nicht für die Rahmenbühne, sondern für eine räumlich freie Podiumbühne geschrieben haben. Auch die Bemerkung über das Theater der Avantgarde stimmt nicht genau, denn in den meisten avantgardistischen Stücken – auch bei Brecht – ist die Tendenz offenbar, anstelle von Illusion irgendeiner Wirklichkeit dramatische, psychische, vitale Vorgänge als solche aufzuzeigen. Die Rahmenbühne ist aber die Bühne der auf Illusion drängenden Dramatik und schon insofern nicht das äquivalente Instrument des neuen, illusionsabgewandten Theaters. Praktisch liegt heute auf dem Gebiet des Theaters wie bei den anderen Künsten (und darüber hinaus) eine pluralistische Situation vor. Beide Darstellungsprinzipien sind akut, das geschlossene Rahmen- wie das offene Raumprinzip. Das ist der Grund, weshalb für den Theaterbau die technisch möglichst einfache Kombination beider Prinzipien die gegebene Lösung darstellt, damit dem Theaterschaffenden ein Maximum von Möglichkeiten und Variationen in die Hand gegeben werden kann. Personell können dem Kronzeugen Frisch andere Zeugen wie Piscator, Elia Kazan, Robert Whitehead und viele andere entgegengestellt werden.

Andererseits ist ausgezeichnet, was Frisch grundsätzlich über den Zuschauerraum sagt: «Wenn Intimität des Zuschauerraumes gefordert wird, so heißt das nichts Geschmackliches, sondern etwas Objektives: der Schauspieler, der die Bühne betritt, muß sich in einem Spannungsfeld fühlen; Voraussetzung dafür ist eine Gestalt des Zuschauerraumes, die einen Sog unserer Aufmerksamkeit auf diese Bühne erzeugt, und auch wenn es der beste Schauspieler ist, so ist seine Wirkung (was man in der Fachsprache als Ausstrahlung bezeichnet) nicht unbegrenzt, auch nicht durch Vergrößerungsglas und hilfreiche Akustik zu verlängern, denn die Wirkung ist nicht allein durch Sehenkönnen und Hörenkönnen gewährleistet; Theater beruht auf der erotischen Magie der leiblichen Anwesenheit. So wichtig wie einerseits die Rampe, die geistige Trennung von Spiel-Raum und Zuschauer-Raum [hier sind wir, wie oben gesagt, anderer Meinung], so wichtig ist andererseits die größtmögliche Nähe aller Zuschauer; das Problem ist bisher nur mit Rängen zu lösen gewesen.» Die weitere, negativ gemeinte Bemerkung Frischs, die meisten neueren Zuschauerräume erinnerten an Kinos, betrifft einen der häufigsten Vorwürfe, die der neuen Architektur auf diesem Gebiet gemacht werden. Sie beziehen sich mehr auf das individuelle Talent des Architekten als auf das Generelle. Außerdem sind in jüngster Zeit Lösungen entstanden – vor allem Aaltos theatertechnisch konservativer Entwurf für das Opernhaus in Essen –, die zeigen, daß es nicht auf die generelle Raumform, sondern auf die künstlerisch überlegte, von Raum- und Materialphantasie getragene, sensible Durcharbeitung ankommt, die dazu führt, daß würdige Räume entstehen.

Aus dem Zürcher Schauspielhaus-Wettbewerb sind einige interessante und entwicklungsmäßig wertvolle Projekte hervorgegangen. Der größere Teil der mehr als neunzig eingereichten Arbeiten steht jedoch im Zeichen einer ausgesprochenen Monotonie. Ein Ergebnis, das auch bei anderen Theater-

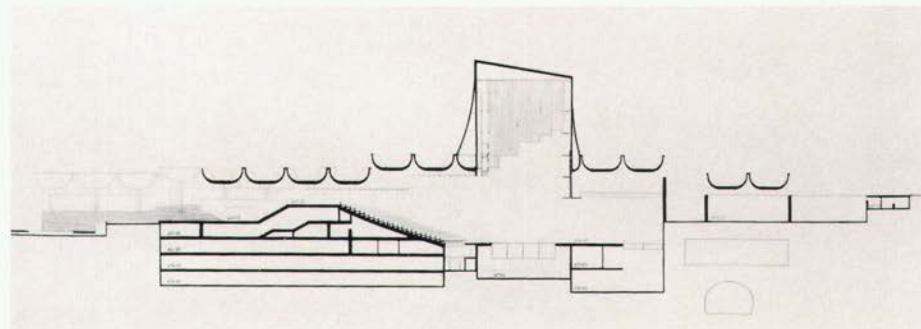
wettbewerben der letzten Zeit in Erscheinung getreten ist. Es zeigt sich vor allem in den recht trockenen Modellen für den Zuschauerraum. Asymmetrie – in Aaltos Hand subtil angewendet – bedeutet keine Gewähr für räumliche Lebendigkeit; der Versuch, die Ränge durch ineinandergelagerte Abtreppung zu verschmelzen, ist nicht ohne weiteres das Mittel zur gesellschaftlichen Zusammenfassung der Zuhörerschaft; weitläufige Foyers ergeben an sich noch keine Festlichkeit; dramatisch differenzierte Zugänge erzeugen nicht a priori die Stimmung der inneren Vorbereitung; «organische», frei gegliederte Baukörper mögen auf den ersten Blick interessant scheinen, auf die Dauer wirken sie künstlich, durch die ihnen innewohnende Unruhe zu selbstbetont; im städtebaulichen Zusammenhang, der am Heimplatz durch die Kunsthausbauten akzentuiert ist, ordnen sie sich schwer ein. Die Argumentation Frischs pro Guckkastenbühne hat zusammen mit den Anforderungen des Bauprogramms für die Proszeniumsgrenzzone – «Bühnenportal, maximale Öffnung zwölf Meter breit und acht Meter hoch» – begrifflicher Weise zur Bevorzugung der Rahmenbühne geführt, wenn auch einzelne Projekte Versuche zur Variabilität sehen lassen. Das Resultat des Wettbewerbes ist also im ganzen gesehen – im Gegensatz zu einer Bemerkung des Preisgerichts – eher unbefriedigend. Das heißt nicht, daß nicht einige Entwürfe vorgelegt worden sind, die als sehr positiv zu bewerten sind.

Das mit dem ersten Preis mitsamt der Ausführung ausgezeichnete Projekt des dänischen Architekten Jørn Utzon, des Erbauers des neuen Opernhauses in Sydney, beruht auf einem breit gelagerten, horizontal betonten Baukörper, auf den, ziemlich unvermittelt, der Kubus des Bühnenturmes aufgesetzt erscheint. Das abgetreppte Dach besteht aus einem System von Wannenelementen, gegen fünf Meter hoch, die keine funktionale, sondern rein gestaltende Bedeutung besitzen. Es

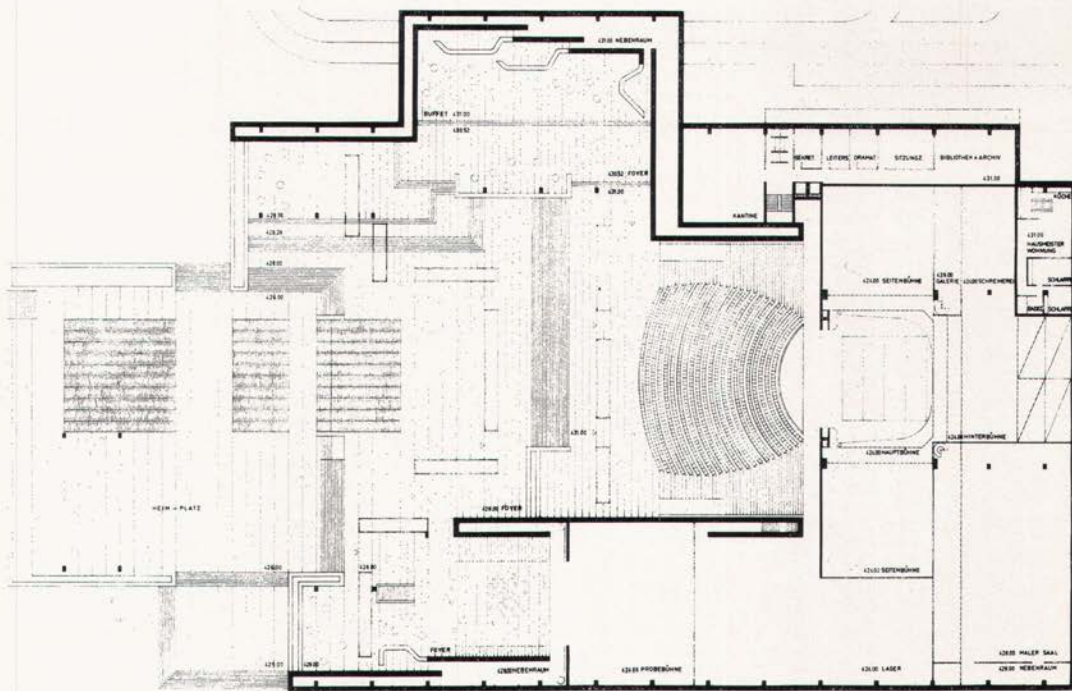
entspricht im Prinzip der temperamentvollen, technisch komplizierten Dachbekrönung durch segelartige Elemente in Sydney, die heftige Diskussionen hervorgerufen haben. In Zürich hat die Dachlösung durch die zusammenfassende Kraft etwas Verführerisches; die Wucht des Ganzen kann aber im Zusammenhang mit der Umgebung auch problematisch werden. Durch die Ausdehnung des breit gelagerten Bauvolumens kann kein eigentlicher Platz entstehen. Utzon löst die Frage durch eine Reihe von Vorplätzen, durch die aber der Freiraum in Bedrängnis und die Kunsthausbauten in Gefahr geraten, erdrückt zu werden. Wenn an dieser Stelle eine lebendige Piazza, auch in differenzierter Gestalt, gewünscht wird, würde Utzons Konzeption noch sehr große prinzipielle Veränderungen durchmachen müssen. Ausgezeichnet ist der Zugang zum Theater gelöst, quasi axial, in positivem Sinn repräsentativ. Die Grundrisse zeigen das Stadium einer ersten Skizze. Eine breit gelagerte – motivisch in der Gesamtkonzeption – Treppe führt zu den Zugängen in den Zuschauerraum, auf der einen Seite, asymmetrisch gelegen, das Foyer. Der Zuschauerraum ist ein großer, rangloser rechteckiger Saal mit einem einzigen aufsteigenden Parkett, einer gegliederten, schwer lastenden, nach vorn abgewölbten Holzdecke und sehr breiten Treppen beidseitig der Parkettreihen, so daß sich die Anwesenden fast wie auf einer Insel fühlen. Ein feierlicher, fast kultisch wirkender Raum, der im Grunde nicht die Synthese erfüllt – sicherlich nicht die Forderung nach Intimität –, die ein Theaterraum erreichen sollte. Höchst einfach die Lösung des Bühnenprinzips: ein fester Rahmen, der allerdings durch Verbreiterung, die konstruktiv möglich sein sollte, leicht in die offene Form übergeleitet werden könnte. Einfach auch, wie uns scheint aber nicht glücklich, die Probübühne, die auch für Studioaufführungen verwendet werden soll: auch hier ein fixer Bühnenrahmen, der Bühnenerperimente, die zu den wichtig-

1-6  
Projekt Jørn Utzon, Kopenhagen und Sydney (1. Preis)  
Projet de Jørn Utzon, Copenhague et Sydney (1<sup>er</sup> prix)  
Plan: Jørn Utzon, Copenhagen and Sydney (awarded 1st prize)

1  
Schnitt  
Coupe  
Cross-section



1

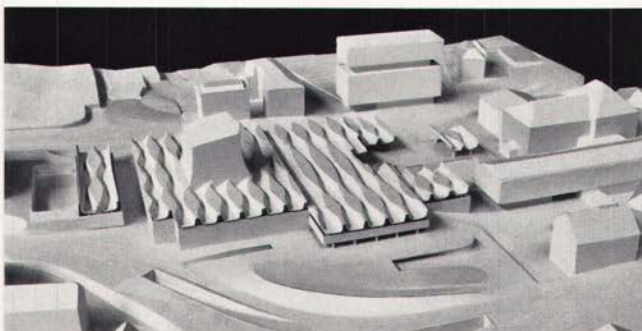


2

2  
 Grundriß  
 Plan  
 Groundplan

3  
 Blick vom Hirschengraben in Richtung Pfauen  
 Vue prise du Hirschengraben en direction Pfauen  
 View from Hirschengraben towards Pfauen

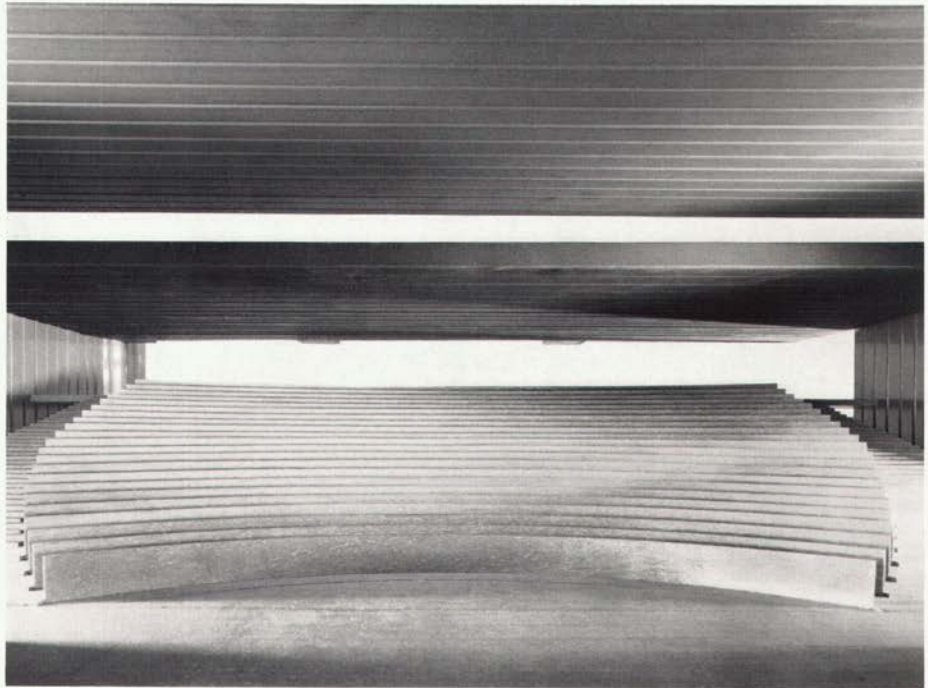
4  
 Blick von der Winkelwiese gegen die Kantonsschule  
 Vue prise de la Winkelwiese en direction de l'Ecole cantonale  
 View from Winkelwiese towards Zurich Cantonal Boys' High School



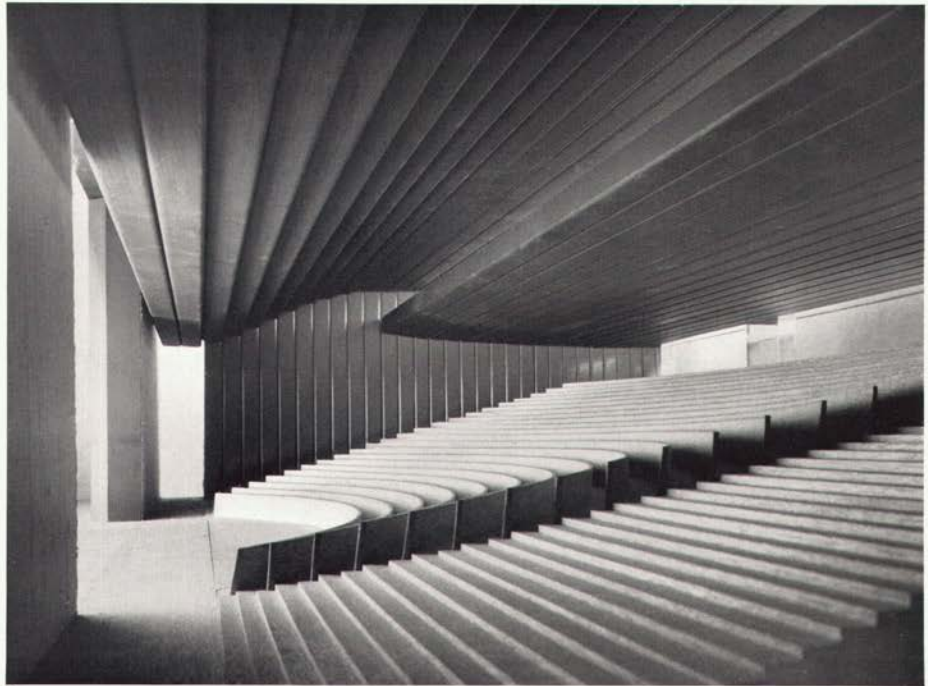
3



4



5



6

5  
Zuschauerraum, Blick von der Bühne  
La salle des spectateurs vue de la scène  
Auditorium, as seen from the stage

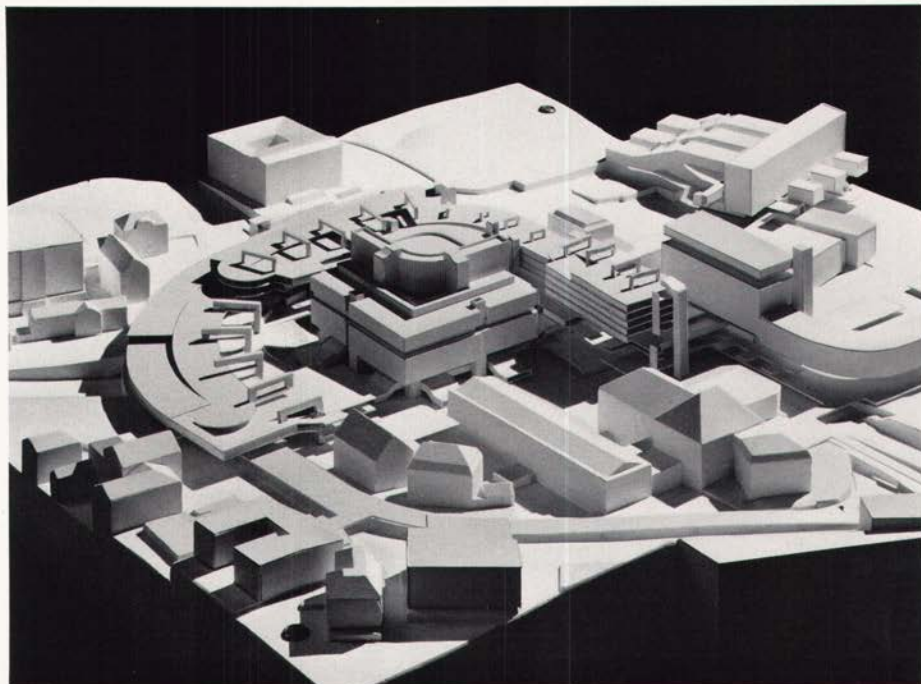
6  
Zuschauerraum, seitliche Ansicht  
Salle des spectateurs, vue de côté  
Auditorium, side-view

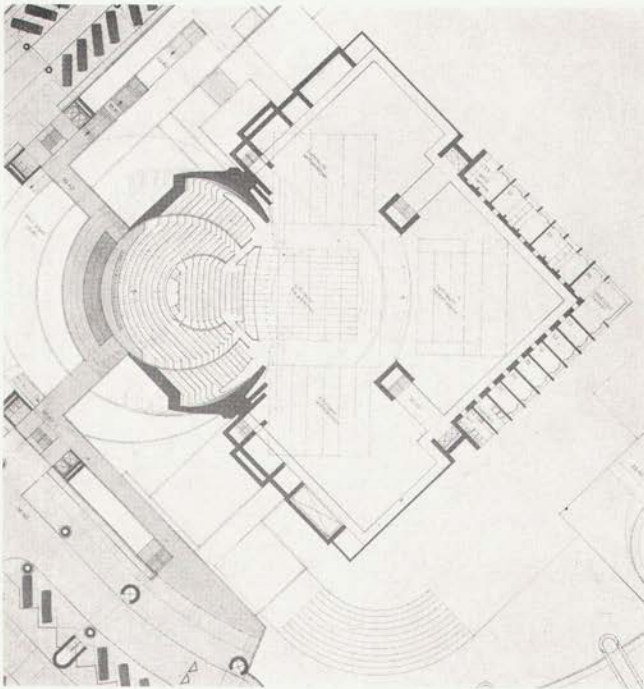
7-12  
Projekt Van den Broek und Bakema, Rotterdam (Ankauf)  
Projet de Van den Broek et Bakema, Rotterdam (achat)  
Plan Van den Broek and Bakema, Rotterdam (acquired)

7  
Gesamtansicht aus der Richtung der Kirchgasse  
Vue générale, prise de la direction Kirchgasse  
Assembly view as seen from Kirchgasse

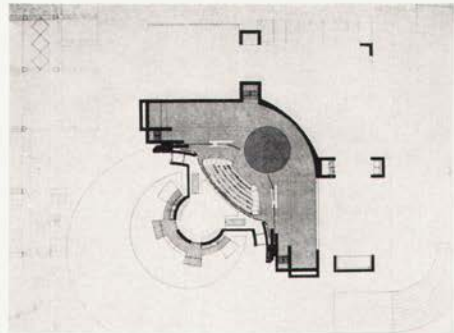
sten Aufgaben der Studios gehörten, ungemein erschwert, wenn nicht im Keim erstickt. Daß ein großer Teil der Betriebsräume – auch die Schauspielergarderoben – in den Boden versenkt sind, ist die Konsequenz des positiven Grundgedankens, das Theater als Flachbau zu errichten, Beweis einer prinzipiellen städtebaulichen Konzeption.

Eine weit ausgreifende städtebauliche Studie mitsamt einem sehr interessanten Theaterorschlag haben die wie Utzon eingeladenen holländischen Architekten J. H. van den Broek und J. B. Bakema vorgelegt, die mit einem Ankauf bedacht worden sind. Für die Bewertung wurde der städtebauliche Teil des Projektes beiseite gestellt. Die Architekten vertreten den an sich einleuchtenden Standpunkt, der Theaterbau solle nicht isoliert, sondern praktisch dem pulsierenden wirtschaftlichen Leben dieser Stelle der Stadt integriert werden. Die Lösung sehen sie in einem sichtbar in Erscheinung tretenden, großen Garagenring und einem Geschäftshaus, die zusammen das Theater umsäumen. Vom Garagenring führen Brücken unmittelbar in die Foyers, eine für die Besucher angenehme, konstruktiv jedoch sehr aufwendige Lösung. Die Konsequenz dieser Konzeption ist die starke Verkleinerung des für den Heimplatz zur Verfügung stehenden Raumes und eine komplizierte Schachtelung der gesamten Baumassen. Im Prinzip steckt in der Idee der beiden holländischen Architekten etwas Richtiges und Wichtiges, nämlich ein pluralistisches Zentrum zu schaffen. An der speziellen Stelle Heimplatz jedoch ist zu fragen, ob hier die Errichtung eines komprimierten Geschäftszentrums am Platze sei. Mindestens so viel spricht dafür, im Zusammenhang von Schauspielhaus, Kunsthaus und der etwas entfernter gelegenen, aber noch zum Gesamtkomplex gehörenden Kantonsschule eine Zone einer gewissen Ruhe und Besinnungsmöglichkeit, der Entspannung zu schaffen, die durchaus nicht unbelebt sein soll, sondern durch

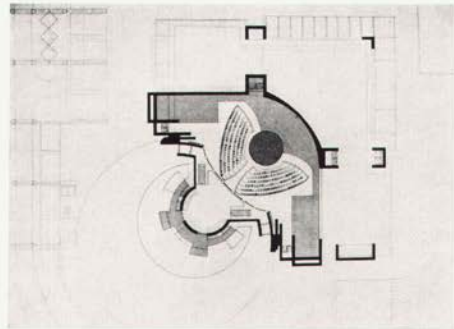




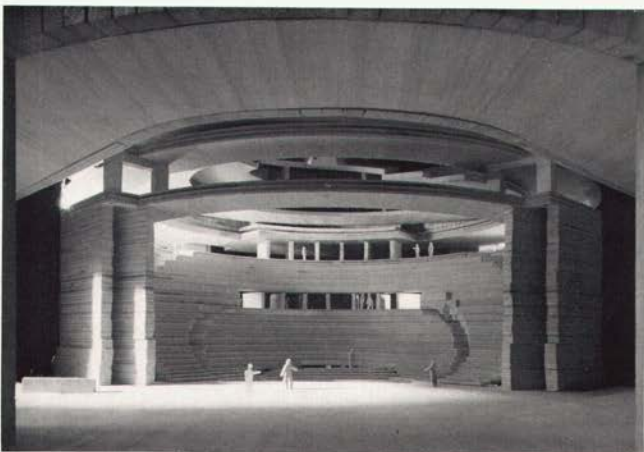
8



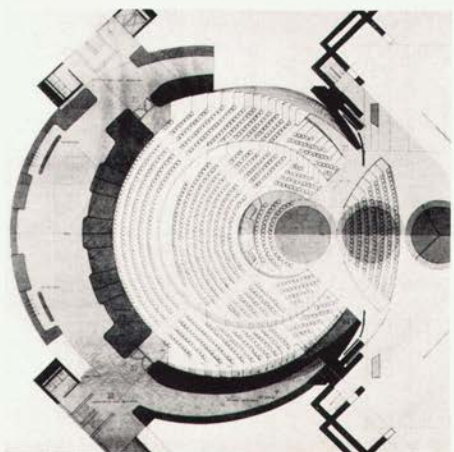
9



10



11



12

**8**  
Grundriß des Schauspielhauses und Anschlüsse zum Garagenbau  
Plan du théâtre et raccords à l'immeuble-garage  
Dramatic Theatre, plan and passages leading to garage building

**9, 10**  
Studiobühne mit zwei verschiedenen Bestuhlungen  
Scène-studio avec deux types d'aménagement pour la salle  
Experimental or small theatre with two different arrangements of seats

**11**  
Zuschauerraum des großen Hauses  
Salle des spectateurs de la salle principale  
Auditorium of the main theatre

**12**  
Zuschauerraum, Bestuhlungsplan für 1120 Plätze  
Salle des spectateurs, disposée pour 1120 places  
Auditorium, plan providing for 1,120 seats

**13-17**  
Projekt Prof. Hans Scharoun, Berlin  
Projet du Prof. Hans Scharoun, Berlin  
Plan Prof. Hans Scharoun, Berlin

**13**  
Blick von der Rämistrasse  
Vue prise de la Rämistrasse  
View from Rämistrasse

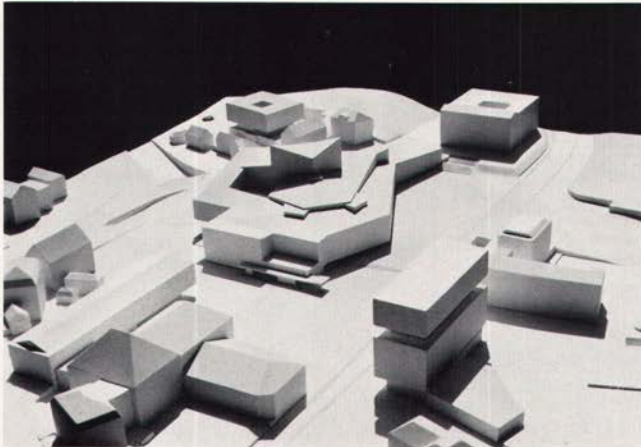
**14**  
Zuschauerraum  
Salle des spectateurs  
Auditorium

Unterkunftsmöglichkeiten für Geschäfte, die mit den Hauptbauten sich berühren – Buchhandlungen, Kunstgalerien, Restaurants usw. –, im Gegenteil wechselwirkende Bewegung ermöglicht.

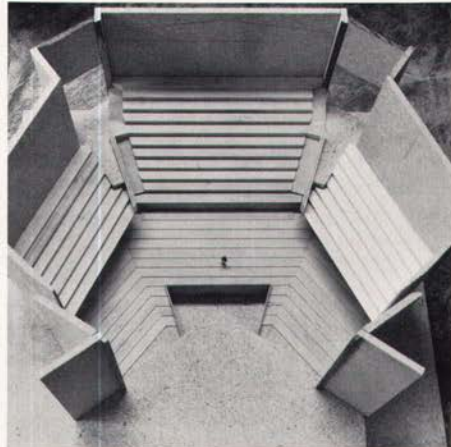
Ausgezeichnet ist Van den Broeks und Bakemas Projekt für den Theater- und Bühnenraum. Ein geschlossenes, sehr konzentrierendes Gebilde von hoher ästhetischer Wirkung; Größe und Intimität zugleich. Und vorzügliche Vorschläge zur Gewinnung der Variabilität. So weitgehend, daß der vordere Kreis des Parketts für Aufführungen für das Arenaprinzip verwendet werden kann. Der Bühnenausschnitt ist variabel und ermöglicht das Spielen auch in der offenen Form. Abgesehen von der vorzüglichen Konzeption des Zuschauerraums (ohne zu differenzierte Unterteilungen und Asymmetrien!) ein Vorschlag, der ohne zu große technische Anlagen zu verwirklichen wäre.

Ebenso wohlgedacht und ebenso intuitiv und zugleich rational entworfen ist der Vorschlag der Holländer für die Probabühne, die in einer Variante des Hauptzuschauerraumes in einfacher Weise die volle Variabilität ermöglicht. Es wäre zu hoffen, daß die Architekten ihre Ideen an anderem Ort verwirklichen können.

Zu den nichtprämierten Einreichungen gehört der Entwurf Hans Scharouns. Ein kristalliner Baukörper, der trotz der großen Volumina nicht massig, sondern durch das Spiel horizontaler und schwach geneigter Flächen eher leicht wirkt. Anklänge an die Berliner Philharmonie sind vorhanden, aber die Entwicklung geht den Weg zum Einfacheren. Besonders glücklich scheinen uns die Platzlösungen. Einmal die sehr klare und doch vielgestaltige Lösung der eigentlichen Kunsthauspiazza, an der sich verschoben vis-à-vis zum Kunsthaus Eingang der Publikumszugang zum Theater befindet. Durch Horizontal- und Vertikaldifferenzierung ergeben sich bewegte

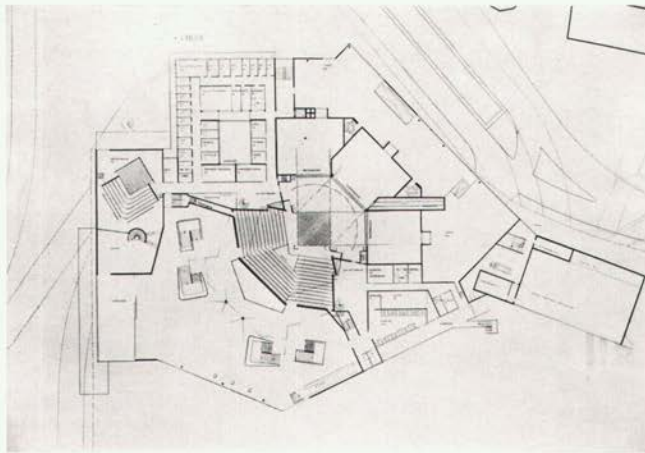


13

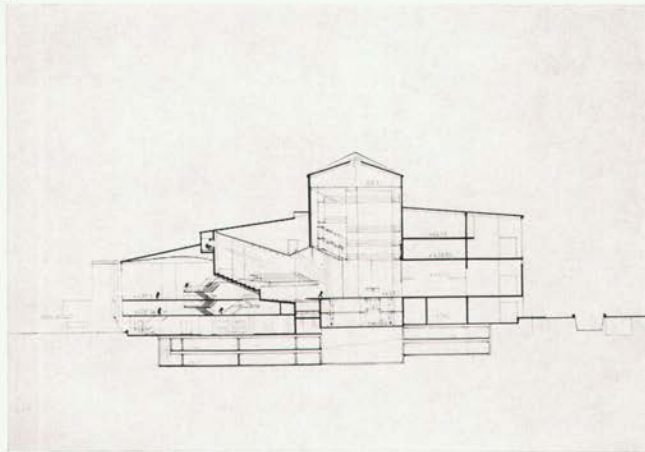


14

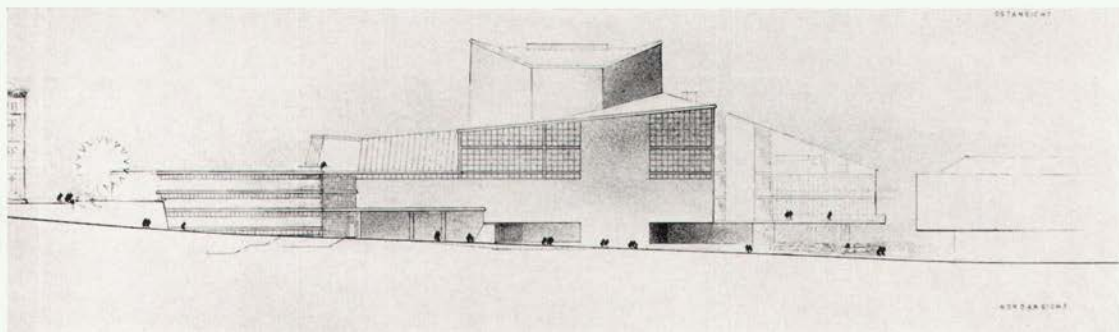




15



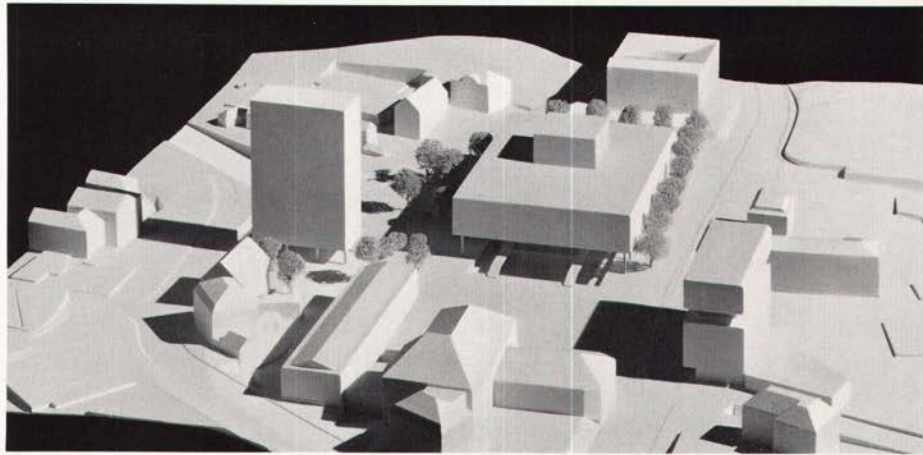
16



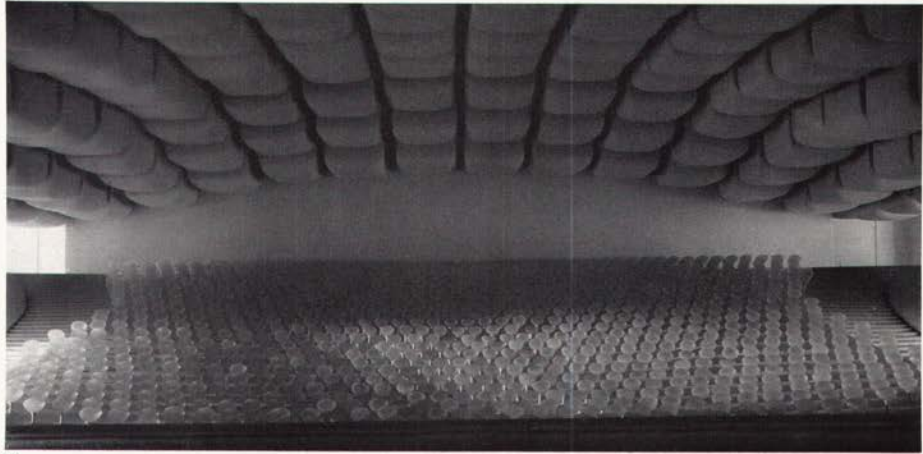
17

Raumumrisse. Intuitiv ist die Balance zwischen Theater und Kunsthausbauten hergestellt. Ein zweiter Platz mit gewinkelter Wand und dem Kantonsschulbau als Abschluß ergibt sich längs der Rämistraße. Er ergänzt den statischen Platz zwischen Kunsthaus und Theater, der mehr der Besinnung und auch der Rekreation (Restaurant) dient, durch das Fluktuieren der im Tageslauf passierenden Schüler und Lehrer der Kantonsschule und der den Bühneneingang benützenden Künstler. Mit dem Zuschauerraum hat Scharoun wieder den Schritt zu genauer Symmetrie gemacht. Parkett und Ränge stehen in schöner Wechselwirkung; die von hinten abfallende Decke steigt vor der Bühnenzone wieder nach oben, was dem Raum freie Luft verschafft. Die Rampe stößt spitzwinklig in den Zuschauerraum vor – quasi über Eck gestellte Shakespeare-Bühne –, entsprechend der in bezug auf Hinter- und Seitenbühne sternförmig angelegten Bühnenzone, die sich in großer Breite nach dem Zuschauerraum öffnet. Die Spitzwinkligkeit ist sehr eindrucksvoll; man kann sich vorstellen, daß sie die Theaterpraktiker verstimmt. In die Foyers sind wie in Berlin (aber auch hier vereinfacht) die Treppelläufe hineingestellt, wie in Berlin Elemente für das gesellschaftliche Schauspiel. Eine besonders gute Lösung ist für den Trakt mit den Künstlergarderoben gefunden. Er liegt als geschlossenes Gebilde seitlich, mit verhältnismäßig kurzen Wegen sowohl zur Haupt- wie zur Probe- beziehungsweise Studiobühne.

Obwohl noch eine Reihe wertvoller Vorschläge eingereicht worden ist – wir erwähnen besonders die Projekte von Franz Füg & Jacques Henry, Schwarz & Gutmann & Gloor sowie von André M. Studer, die an anderer Stelle der Öffentlichkeit zugänglich gemacht worden sind –, müssen wir uns aus Platzmangel auf die Besprechung der drei grundsätzlich verschiedene Auffassungen vertretenden Projekte von Utzon, Van den Broek & Bakema und Scharoun beschränken. Zur Frage des Wettbewerbsvorgehens, das – man denke an Basel, wo zur Zeit der vierte Theaterwettbewerb läuft! – mit der Zeit einen unökonomischen Arbeitsaufwand zur Folge hat, wäre die Frage zu stellen, ob nicht (wenigstens in bestimmten Fällen) statt der allgemeinen Ausschreibung an die Beauftragung von einigen wenigen Arbeitsgruppen zu denken wäre, die in Zusammenarbeit mit Bühnenfachleuten, Regisseuren und Technikern sich jenes Gesamtvertrautsein mit dem Phänomen und der Praxis des Theaters verschaffen, das wichtiger ist als technische und statistische Detailkenntnisse. Ein solches Vorgehen würde allerdings auch eine Reform des Preisgerichts verlangen, das entsprechend der Formierung der Arbeits-



18



19

Photos: 3, 4, 13 Fritz Maurer, Zürich; 5-7, 11, 18-23 Peter Grünert, Zürich; 14 Reinhard Friedrich, Berlin

18, 19

Projekt Franz Füeg & Jacques Henry, Solothurn und Zürich; Mitarbeiter Peter Rudolph, Solothurn (5. Preis)

Projet de Franz Füeg & Jacques Henry, Soleure et Zurich; collaborateur: Peter Rudolph, Soleure (5<sup>e</sup> prix)

Plan Franz Füeg & Jacques Henry, Solothurn and Zurich, assisted by Peter Rudolph, Solothurn (awarded 5th prize)

15  
Grundriß  
Plan  
Plan

16  
Schnitt  
Coupe  
Cross-section

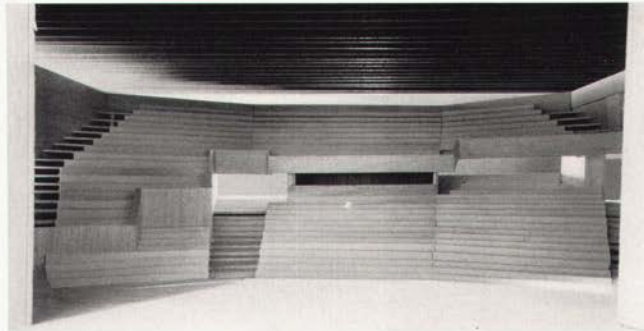
17  
Fassade Nordseite  
Face nord  
North side façade

18  
Blick von der Winkelwiese; links Vorschlag eines Hotelhochhauses  
Vue prise de la Winkelwiese; à gauche projet d'un hôtel-tour  
View from Winkelwiese; left: proposed point-house hotel

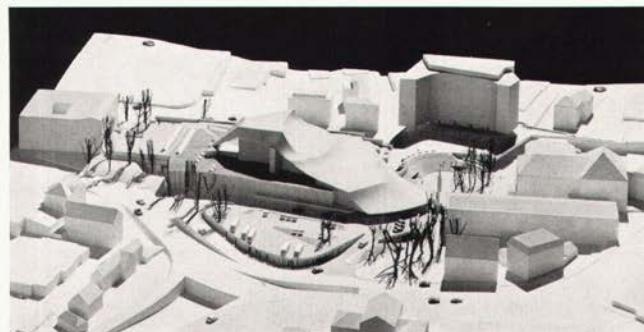
19  
Zuschauerraum  
Salle des spectateurs  
Auditorium



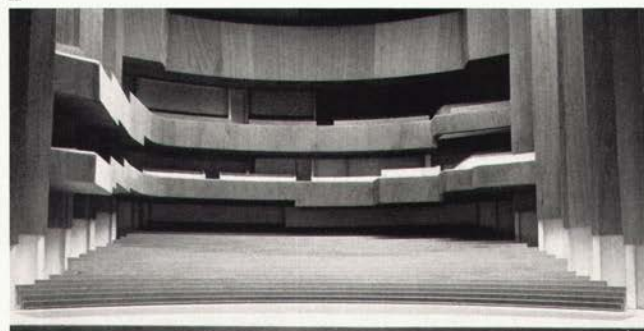
20



21



22



23

gruppen sein Urteil nicht allein nach architektonischen und theatertechnischen Kriterien, sondern auf Grund substantieller Kenntnis und Erfahrung zu fällen hätte.

Angesichts der vorliegenden Ergebnisse wäre es der Überlegung wert, Jörn Utzon als Preisträger zu beauftragen, in Zusammenarbeit mit verschiedenen Zürcher Instanzen ein von Grund auf neues Projekt auszuarbeiten. Da Utzon sich als hervorragender Architekt bewährt hat, würde ein solches unorthodoxes Vorgehen sich rechtfertigen lassen. Es trüge die Chance einer positiven Lösung in sich.

20, 21  
Projekt Schwarz & Gulmann & Gloor, Zürich; Mitarbeiter: J. Ebbecke, H. Schüpbach, H. Bollmann (6. Preis)  
Projet de Schwarz & Gulmann & Gloor, Zurich; collaborateurs: J. Ebbecke, H. Schüpbach, H. Bollmann (6<sup>e</sup> prix)  
Plan Schwarz & Gulmann & Gloor, Zurich; assisted by J. Ebbecke, H. Schüpbach, H. Bollmann (awarded 6th prize)

20  
Blick von der Kirchgasse  
Vue prise de la Kirchgasse  
View from Kirchgasse

21  
Zuschauerraum  
Salle des spectateurs  
Auditorium

22, 23  
Projekt André M. Studer, Gockhausen ZH (Ankauf)  
Projet d'André Studer, Gockhausen-Zurich (achat)  
Plan André M. Studer, Gockhausen-Zurich (acquired)

22  
Blick aus Richtung Hirschengraben/Kantonsgerecht  
Vue côté Hirschengraben/Tribunal cantonal  
View from Hirschengraben and Cantonal Court of Justice

23  
Zuschauerraum  
Salle des spectateurs  
Auditorium



Auditorium after renovation in 1926 (Source: Baugeschichtliches Archiv Stadt Zürich)

# The Public Debate

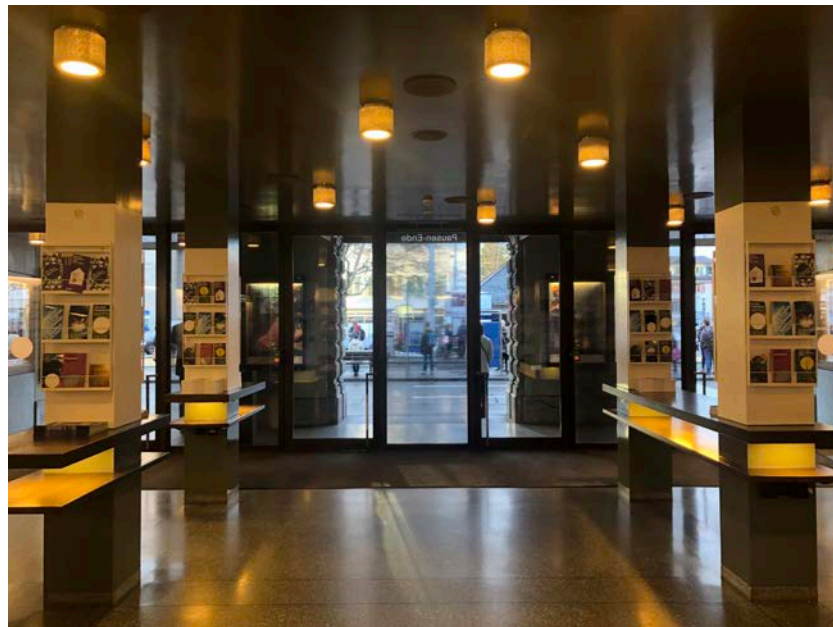
Regardless the structural, organizational and programmatic limitations of the Schauspielhaus, the historical Pfauensaal with its various structural superimpositions is considered a valuable architectural testimony to the interwar period. The Pfauensaal, together with some other building features in the ensemble, is listed.

In summer 2018, the complex operational, historical and structural conditions prompted the Zurich City Council to question the theatre auditorium listing. They installed a study in order to examine whether a new auditorium and general re-organization could help improve the building to meet contemporary and future demands.

The announcement of this decision initiated a lively public debate, leading to a range of opinions in the written press.



View of the Foyer



View from the Foyer to Heimplatz

### Medienmitteilungen

6. Juli 2018

#### Umfassende Modernisierung des Pfauens für das Schauspielhaus

**Das Schauspielhaus ist eine der wichtigsten kulturellen Institutionen der Stadt Zürich. Die räumlichen Strukturen für Publikum, Kunst, Technik und Nachbarschaft sind veraltet und entsprechen den heutigen und künftigen Anforderungen nicht mehr. Der Stadtrat will das geschichtsträchtige Haus am Pfauen vollständig modernisieren und eine neue Basis für die Zukunft des Schauspielhauses legen.**

Das Schauspielhaus Zürich zeigt pro Spielzeit rund 600 Aufführungen. Etwa zwanzig Neuinszenierungen haben pro Jahr Premiere. Mit durchschnittlich rund 150 000 Zuschauerinnen und Zuschauern zählt das Schauspielhaus Zürich zu den wichtigsten Kulturinstitutionen der Stadt Zürich und gehört zu den führenden Bühnen im deutschsprachigen Raum. Das Schauspielhaus geniesst einen internationalen Ruf und strahlt über Zürich hinaus.

#### Ungenügende Strukturen für heutiges und künftiges Theater

Im Laufe der Jahrzehnte ist am historischen Pfauen-Gebäude immer wieder gebaut und renoviert worden. Die schwierigen Platzverhältnisse für Publikum, Kunst und Technik konnten dadurch nicht behoben werden: Die Bühnensituation ist veraltet und lässt moderne Inszenierungsformen nur schlecht zu, der technische Betrieb gestaltet sich aufgrund der engen Nebenbühne sehr umständlich. Für die Zuschauerinnen und Zuschauer sind die Sicht auf die Bühne, die Akustik, das Raumklima sowie die Aufenthaltsqualität und die Situation im Foyer alles andere als ideal. Der Pfauen entspricht bei weitem nicht mehr den heutigen und künftigen Bedürfnissen des Publikums.

#### Umfassende Modernisierung für Publikum, Theaterbetrieb und Nachbarschaft

Die Stadt hat mehrere Varianten geprüft, wie die unbefriedigende Situation grundlegend verbessert werden könnte. Ein Rückbau des prägenden Blockrands mit seiner bekannten Fassade kommt nicht in Frage. Eine nachhaltige Verbesserung für das Publikum, den Theaterbetrieb und die Nachbarschaft wird mit einer umfassenden Modernisierung und einem Neubau der Innenhofüberbauung mit neuem Zuschauersaal und neuem Bühnhaus erreicht. Die heutige Arealfäche soll dabei nicht verändert werden.

Der Projektentwurf sieht vor, die jetzige Bühne zu vergrössern und mit einer Hinter- und zwei Nebenbühnen zu versehen. Die Logistik und Anlieferung wird verbessert. Das entlastet auch die Nachbarschaft. Es soll ein neuer Zuschauerraum entstehen, der über das heutige Strassenniveau angehoben wird. Die Anzahl Sitzplätze wird nicht erhöht, der Komfort und die Qualität für die Zuschauerinnen und Zuschauer verbessern sich deutlich. Es entsteht ein grosszügigeres und attraktiveres Foyer. Durch die Gesamtinstandsetzung wird das Bühnhaus höher und prägender. Das Schauspielhaus gewinnt an Profil und trägt städtebaulich zum Heimplatz als wichtigem Ort der Kultur in Zürich bei.

#### Ein lebendiger und hochstehender Ort der Kultur am Heimplatz

Stadtpräsidentin Corine Mauch strich an der Medienkonferenz vom 6. Juli 2018 die Bedeutung des Schauspielhauses für die Kultur- und Theaterstadt Zürich hervor und betonte den Willen des Stadtrats in die Zukunft des Schauspielhauses zu investieren: «Das Schauspielhaus ist ein lebendiger und hochstehender künstlerischer und intellektueller Ort der Kultur. Das soll auch in Zukunft so sein, in diese Zukunft wollen wir investieren.»

Als Verwaltungsratspräsident des Schauspielhauses wies Markus Bachofen Rösner auf die Bedeutung des Projekts für das Publikum, für die Nachbarschaft des Pfauens und für den Theaterbetrieb hin: «Die Theatergeschichte soll im Pfauen, an diesem historischen Ort und in dieser traditionellen Umgebung weitergeschrieben werden. Dem Verwaltungsrat ist es ein Anliegen, den Besucherinnen und Besuchern ein gesamtheitliches, angenehmes und optimales Theatererlebnis zu ermöglichen.» Dirk Wauschkuhn, technischer

Direktor am Schauspielhaus zeigte das hohe Potenzial auf, das bauliche und architektonische Neuerungen für die Weiterentwicklung eines Theaters haben können: «Nur in einem Pfauen, in dem die Darstellenden von überall gesehen und gehört werden können, in dem man gerne verweilt und Menschen trifft, kann auch in Zukunft ausgezeichnete Kunst entstehen und ihr Publikum finden.»

Hochbauvorsteher André Odermatt räumte ein, dass die denkmalpflegerische Güterabwägung über Erhalt oder Rückbau des historischen Zuschauersaals schwer gefallen ist. Letzterer ist ein wichtiger Zeitzeuge aus der Emigrantenzzeit. «Damals wie heute wünscht Zürich sich ein lebendiges und zeitgemässes Theater. Deshalb hat der Stadtrat beschlossen», so Odermatt, «das Pfauen-Gebäude aus dem Inventar der Denkmalpflege teilweise zu entlassen, wenn Gemeinderat und Stimmvolk der Modernisierung zustimmen.»

#### Nächste Schritte auf dem Weg zum neuen Pfauen

Die umfassende Modernisierung der Liegenschaft Pfauen für das Schauspielhaus steht noch ganz am Anfang. Für verlässliche Aussagen über die Terminierung und die Kosten ist es noch zu früh. Nach dem Beschluss zur Inventarentlassung stehen als weitere Schritte unter anderem der Projektierungskredit, der Architekturwettbewerb und dann der Objektkredit an, der von Stadt- und Gemeinderat, und dann anlässlich einer Volksabstimmung genehmigt werden muss.

Thema: Bauen, Kultur

Organisationseinheit: Präsidialdepartement, Hochbaudepartement

14. August 2018



ZÜRCHER HEIMATSCHUTZ ZVH

Neptunstrasse 20  
8032 Zürich

T 044 340 03 03  
[www.heimatschutz-zh.ch](http://www.heimatschutz-zh.ch)  
[info@heimatschutz-zh.ch](mailto:info@heimatschutz-zh.ch)

Postfinance 80-2755-2  
IBAN CH15 0900 0000 8000 2755 2

## Medienmitteilung vom 14. August 2018

**Die Stadt entliess den Theatersaal des Schauspielhauses aus dem Inventarschutz – der Heimatschutz hat rekurriert**

### **Theaterdonner vor der Theaterpause des Zürcher Schauspielhauses**

**Am 6. Juli 2016 gab Hochbauvorsteher André Odermatt namens des Stadtrats überraschend und kurz vor den Sommerferien den Ersatzneubau des Schauspielhauses mit Total-Auskernung des Pfauen-Blockrands und Inventarentlassung des Theatersaals als kommunales Schutzobjekt bekannt. Die Interessenabwägung der Stadt ist für den Stadtzürcher und den kantonalen Heimatschutz nicht derart eindeutig und schlüssig, als dass sie die Zerstörung des Theatersaals und damit eines Schutzobjekts von nationaler Ausstrahlung zu rechtfertigen vermag. Der Heimatschutz hat deshalb Rekurs eingelegt.**

Der Stadtrat stellt eine Volksabstimmung über den Theaterneubau in Aussicht. Zu diesem Zeitpunkt werden jedoch nur noch die Begründungen für einen Ersatzneubau zum Zug kommen, nicht aber all jene Gründe, die für eine Erneuerung im Bestand sprechen. Der Heimatschutz hält es angesichts der von allen Seiten unbestrittenen Bedeutung des Schauspielhauses und seines Theatersaals für richtig, dass in einer Interessenabwägung der Erhalt des Theatersaals im Zentrum stehen sollte, dies wenn nötig unter Veränderung der bisherigen Rahmenbedingungen. Aus den Unterlagen, die der Heimatschutz bisher von der Stadt erhalten hat, geht hervor, dass Erneuerungen nur im Bereich des Verwaltungsvermögens im Besitz der städtischen Immo (Verwaltungsvermögen) geprüft worden sind. Die Zumiete bzw. der Erwerb von Flächen in anderem Besitz, zu dem auch das Restaurant an der Ecke im Eigentum der städtischen Liegenschaftenverwaltung (Finanzvermögen) gehört, wurde nicht geprüft, ebenso wenig der Einbezug von Landtausch bzw. Landerwerb von umliegenden Eigentümern, wie die Stadt dies beim Erwerb des Cabaret Voltaire vorgemacht hat.

**Der Heimatschutz rekurriert im Detail aus folgenden Gründen:**

#### **Städtische Denkmalpflege marginal beigezogen**

Die eigene Denkmalpflege attestiert dem Theatersaal baugeschichtlich, theatergeschichtlich und sozialhistorisch höchsten Erinnerungswert. Die eigene Denkmalpflege wurde beim Stadtratsentscheid nur marginal einbezogen. Das vorliegende denkmalpflegerische Gutachten befasst sich auftragsgemäss in erster Linie mit der Blockrandbebauung des Pfauenkomplexes und nur am Rande mit dem Theatersaal.



### **Stellungnahme der städtischen Denkmalpflegekommission blieb unbeachtet**

Die städtische Denkmalpflegekommission, ein beratendes Gremium des Stadtrats, kritisiert den Mangel bei den Abklärungen. Sie war sich an ihrer Sitzung vom 13. November 2017 einig in folgenden Punkten: Die Machbarkeitsstudie setze am falschen Ort an und messe dem Theatersaal keinen grossen Wert bei. Zur Ausgangslage hätte aus ihrer Sicht gehört abzuklären, wie das Gebäude unter Erhalt des Saales ertüchtigt und gewisse Mängel behoben werden könnten. Sie hat eine Veränderung des Parameters und damit den Einbezug weiterer Gebäudeflächen vorgeschlagen. Obwohl der Entscheid der Denkmalpflegekommission seit November 2017 vorliegt, ist die städtische Stellungnahme hierzu ausgeblieben.

### **Bauhistorischer Stellenwert des Theatersaals nicht ausreichend begutachtet**

- Die baukünstlerische und architekturhistorische Bedeutung des Saals ist nicht genügend geklärt. Die baukünstlerischen Qualitäten des Saals im Vergleich mit anderen Sälen aus der gleichen Zeit- und Stilepoche wurden nicht gewürdigt. Der Saal zeigt den Übergang vom üppig mit Dekorelementen versehenen historistischen Baustil zum Neuen Bauen. Der elegante Schwung der Balkonbrüstung findet sich in der Deckengestaltung wieder und zeigt die Grundformen deutlich. Der Einsatz von dekorativen Elementen und auch der Farben erfolgt sparsam, ganz der neuen Schlichtheit verpflichtet. Er dürfte einer der wenigen in der Zwischenkriegszeit erbauten und noch erhaltenen Theatersäle in der Schweiz sein.
- Ebenso wenig wurde der Stellenwert des Saals im Werk der damals führenden Schweizer Architekten Pflughard & Häfeli berücksichtigt. Es dürfte der einzige Theatersaal des berühmten Architektenduos sein.

### **Der Heimatschutz kritisiert, dass in den vorgelegten Machbarkeitsstudien zwar alternative Strategien erwähnt werden, die nicht vom Abriss des Saals ausgehen, diese aber nicht weiter und in die Tiefe gehend ausgeführt wurden. Es sind dies:**

- Einbezug weiterer Flächen im Besitz der Stadt, wozu auch das Haus an der Ecke Rämistrasse / Zeltweg mit dem derzeitigen Restaurant gehört.
- Kein Land- bzw. Immobilienzukauf oder Tausch von benachbarten Eigentümern, wie die Stadt dies zum Erhalt des Cabaret Voltaire vorgemacht hat.
- unsichtbare oder sichtbare Erweiterung innerhalb des von der Stadt vorgegebenen Perimeters (zum Beispiel durch Aufstockung des Bühnenteils) bzw. eine Kombination von Zumiete und Erwerb.

Grundsätzlich kritisiert der Heimatschutz, dass die Stadt die Rekursfrist für die Inventarentlassung eines derart bedeutenden Objekts, wie es der Theatersaal des Schauspielhauses darstellt, ausgerechnet in die Sommerferienzeit gelegt hat.

## Reaction of the daily press to the press release

1 Tagesanzeiger online  
Thomas Zemp, 15.08.2018

2 Neue Zürcher Zeitung online  
Urs Bühler, 14.07.2018

3 Neue Zürcher Zeitung online  
Urs Bühler, 06.07.2018

4 Neue Zürcher Zeitung online  
Daniele Muscionico, 07.07.2018

5 az Limmattaler Zeitung online  
Lina Giusto, 15.08.2018

6 Tagesanzeiger online  
14.08.2018

**Tagesanzeiger**

### Heimatschutz will Theatersaal retten

Gegen einen modernen Theatersaal im Schauspielhaus hat der Heimatschutz Rekurs eingereicht – wegen der Denkmalpflege.



Thomas Zemp  
Redaktor Zürich  
@tagesanzeiger 15.08.2018

**Artikel zum Thema**  
«Wer subventioniert ist, muss etwas riskieren»



**Interview:** Der grosse Theaterregisseur Peter Stein sieht überall volgspreister Stadtheater und Regisseure, die sich als Autoren missverstehen. Mehr...

**ABO:** Mit Peter Stein sprach Andreas Tobler. 23.01.2018

**Kein Überangebot auf den Bühnen**  
Die Bestandsaufnahme zur Theaterlandschaft Zürich liegt vor: eine Entwarnung mit kritischen Untertönen. Mehr...

Alexandra Kadwak, 14.07.2017

**«Das ist für mich das Stadttheater der Zukunft»**  
**Interview:** Der Schweizer Regisseur Milo Rau sagt dem Schauspielhaus Zürich: Ab, um das Nationaltheater Gent zu leben. Was er mit seiner Intendanz plant. Mehr...

Mit Milo Rau sprach Andreas Tobler. 11.05.2017

**Das Ressort Zürich auf Twitter**  
Das Zürich-Team der Redaktion versorgt Sie hier mit Nachrichten aus Stadt und Kanton.

1


**Neue Zürcher Zeitung**

### Irritationen um das neue Pfauenkleid

Der geplante Neubau des Theatersaals im Schauspielhaus Zürich wird weit über 70 Millionen Franken kosten. Das ist aber bei weitem nicht das brisanteste Detail zum Vorhaben rund um diese historische Stätte.

Urs Bühler 14.7.2018, 16:53 Uhr


Der Zürcher Stadtrat will den geschichtsträchtigen Theatersaal des Schauspielhauses abreißen und neu bauen lassen. So viel ist bekannt. Im Dunsteln blieben bei der Präsentation der lange unter Verschluss gehaltenen Pläne vor einer Woche aber diverse Details; einige werden beim Studium der inzwischen vorliegenden schriftlichen Fassung des Entscheids ansatzweise beleuchtet.



**Platz für Foyer**  
Von Geld etwa wollten die Verantwortlichen letzte Woche nicht sprechen. Nun ist den Unterlagen immerhin zu entnehmen, dass nur schon für die als Minimalversion deklarierte Gesamtumgestaltung 67 Millionen Franken veranschlagt wären. Und diejenige der Exekutive will ja mehr: Die von ihr favorisierte, radikalere Lösung käme zweifellos um einiges teurer. Um wie viel, kann oder will man im Hochbaudepartement auf Anfrage nicht sagen.

Gemäss Plänen der Stadt würde zusätzlich zur Instandsetzung die Überbauung über dem Innenhof komplett neu erstellt und erhöht und der Theatersaal ins erste Obergeschoss verlegt, damit das Parterre für ein grosszügiges Foyer frei wäre. Unangestastet und weiterhin im Inventar der Schutzobjekte bliebe die 1889 errichtete Blockrandbebauung der Zürcher Architekten Chiodera und Tschudy, von welcher der mittlere Teil mit dem Theater der Stadt gehört. Im Komplex war anfangs das «Volltheater am Pfauen» eingemietet, benannt nach einem Restaurant in der Nähe. Daraus wurde 1901 das Schauspielhaus, das aber ein privates Angebot blieb, ehe 1938 die Schauspielhaus AG daraus entstand.

**KOMMENTAR**  
**Ein ganz neues Kostüm ist nicht die Rettung der Theaterkunst**  
Urs Bühler / 17.08.18, 09:30



2

## Im Schauspielhaus Zürich soll kaum ein Stein auf dem anderen bleiben

Die renommierteste Sprechbühne der Stadt am Pfauen soll einen komplett neuen Zuschauerraum erhalten. Dafür will der Stadtrat historische Substanz opfern.

Uns Bühler 6.2.2018, 22:51 Uhr

Der klassisch anmutende Saal der Pfauenbühne mit roten Polstern, halbkreisförmigem Balken und Logen ist für viele Theaterfreunde ein vertrauter Ort, bei allen Mängeln im Komfort. Nun will die Stadt das jährlich gut 100 000 Besucher anziehende Traditionshaus in ihrem Besitz vollständig modernisieren – und den Zuschauerraum bei einer Realisierung des Bauprojekts aus dem Inventar der Denkmalspflege entlassen, um ihn neu zu errichten. Dies hat Hochbauvizepräsident André Odermatt am Freitag vor den Medien ausgeführt. Den Entscheid fällt die Exekutive entgegen der Empfehlung der Denkmalschutzkommission, wie er einräumte.



### Stadtrat sieht «neue Ära»

Die Kommission habe sich auf ein Gutachten gestützt, das die sozialgeschichtliche Bedeutung der Theatermaße als ausschlaggebend für die Schutzwürdigkeit gewertet habe, erklärte Odermatt. In seiner Güterabwägung zwischen öffentlichen Interessen habe der Stadtrat letztlich jenes nach einem zeitgemässen Theaterbetrieb höher gewichtet als die kulturhistorisch bedeutsame Vergangenheit. Es gelte, so befand er sinngemäss, in eine neue Ära aufzubrechen.

Über das Bauprojekt, das nun erst stufenweise ausgearbeitet wird, entscheidet am Ende das Stimmvolk. Die prägende Aussenfassade bleibt erhalten, ein Rückbau der ganzen Liegenschaft kam nicht infrage. Die Arealfläche wird also nicht verändert. Drinnen aber dürfte kaum ein Stein auf dem anderen bleiben. So soll das Haus in der Mitte, über dem Innenhof, aufgestockt werden, so dass der Theaterraum deutlich in die Höhe wachsen könnte. Das Bühnenhaus soll ganz neu werden, höher und prägender; für die vergrösserte Bühne sind eine Hinter- und zwei Nebenbühnen geplant. Wachsen soll auch das Foyer und eine verbesserte Logistik die Nachbarschaft einlassen. Der historische Zuschauerraum aus den Anfangszeitern der rund hundertjährigen Stätte würde abgerissen und komplett neu errichtet, wobei er über dem Strasseniveau zu liegen käme. Als Dach ist eine markante Glaskonstruktion denkbar, jedenfalls wird das Gebäude laut Odermatt deutlich mehr Präsenz erhalten, auch als Gegengewicht zur Kunsthauuserweiterung.

3

## Sein oder Nichtsein – im Schauspielhaus Zürich lebt die Zukunft dank der Vergangenheit

Als letzte freie Bühne während des Nationalsozialismus war das Schauspielhaus Zürich die Hochburg des geistigen Widerstandes, als Uraufführungsort hat es Schweizer Dramatiker wie Frisch und Dürrenmatt ermöglicht. Wer seine Mauern schleifen will, muss sich um dieses Erbe kümmern.

Daniela Musciello 7.2.2018, 06:30 Uhr

«Abriss Festival», heisst es jüngst in Berlin die Komödie am Kurfürstendamm ihr Aus. Der Dramatiker Rolf Hochhuth schimpfte in seinem Brandbrief «Verbrechen» – doch die Gebäude, vom Senat an private Investoren verschachert, werden durch rentablere ersetzt. Im westlichen Herzen der Hauptstadt verschwindet ein Stück europäische Theatergeschichte, für immer. Dass die Bühne später im Keller des Neubaus weitergeführt werden soll, schmälert den Verlust nicht. Theater ist unmissverständlich mit dem Ort seiner Entstehung verbunden.

Von Berlin lernen heisst, sich bewusst zu sein: Bühnenhäuser sind Geschichtsstätten. Dies gilt in vorzüglichem Fall auch für das Schauspielhaus Zürich. Hilfen Mächtigkeitsgefühl 1933 zwang zahllose deutsche Intellektuelle und Schauspieler zur Emigration – und nicht wenige wählten als Zufluchtsort das Schauspielhaus Zürich.

### Gemeinsam gegen die Bedrohung

Es waren Persönlichkeiten, die das Geistesleben der Stadt, des Schweizer Theater- und Filmschaffens für Generationen prägen und bis heute prägen: die Regisseure Kurt Hirschfeld, Leopold Lindtberg (später Intendant am Pfauen), Kurt Horwitz, Wolfgang Langhoff; die vehementen «Mutter Gones» in der Person von Therese Glöbe; der «gute Mensch von Senzani» in der Person der Maria Becker – beide Idealbestrebungen in Uraufführungen vieler Dramen von Bertolt Brecht in Zürich.

### Der technische Direktor schildert die heutigen Zustände als engen, starren Rahmen, der künstlerische Ideen oft im Keim ersticke.

Auf der Pfauenbühne standen geflüchtete Schauspieler wie der genannte Kurt Horwitz, Ernst Giesberg, Leonard Steckel, Karl Paryla und der Bauhaus-Bühnenbildner Theo Otto. Die wenigen im Licht erinneren an die vielen, die in Nebenrollen im Dunkel standen. Das legendäre Emigrantenensemble um Direktor Ferdinand Riesz spielte nicht selten unter Polizeischutz.

4

ZÜRICH

## «Nicht eindeutig und schlüssig»: Heimatschutz wehrt sich gegen Neubau im Schauspielhaus

von Lina Giusto - az Limmattaler Zeitung • 15.8.2018 um 07:30 Uhr



Der Zürcher Heimatschutz kritisiert die mangelnde bauhistorische Würdigung des Saals durch die Stadt.

© az Limmattaler Zeitung

### Die Stadt Zürich will den Pfauen für knapp 70 Millionen Franken umbauen.

«Nicht eindeutig und schlüssig» – so beurteilt der Stadtzürcher sowie der kantonale Heimatschutz das Vorhaben des Stadtrates, das Schauspielhaus am Pfauen zu modernisieren.

5

## Kampf ums Schauspielhaus

Die Zürcher Heimatschützer sind mit den Plänen des Stadtrats zum Umbau des Schauspielhauses nicht einverstanden. Sie wollen den denkmalgeschützten Theatersaal retten.



Nicht mehr zeitgemäß? Der historische Pfauen-Saal aus dem 19. Jahrhundert. Bild: Wikipedia/Andreas Praefcke

Der Stadtrat hat Anfang Juli erklärt, dass das Schauspielhaus am Pfauen vollständig modernisiert werden soll. Es soll einen komplett neuen Zuschauerraum geben. Dafür will er das Gebäude am Heimplatz teilweise aus dem Inventar der Denkmalspflege entlassen – falls Parlament und Stimmvolk der Modernisierung zustimmen. Dieser Plan ist laut Stadtrat das Ergebnis einer Güterabwägung zwischen einem «historischen Zeitzug» und einem «modernen zeitgenössischen Theater».

Genau das stösst auf Kritik: Die Interessensabwägung der Stadt ist für den Stadtzürcher und den kantonalen Heimatschutz nicht derart eindeutig, als dass sie die Zerstörung des Theatersaals rechtfertigt. Es handelt sich um ein Schutzobjekt von nationaler Ausstrahlung. Das teilte der Heimatschutz heute Dienstag mit.

### Alternativen nicht verfolgt

Er begründet seinen Roburs unter anderem damit, dass die städtische Denkmalspflege beim Stadtratsentscheid nur marginal belagert worden sei. Zudem sei die baukünstlerische und architekturhistorische Bedeutung des Saals nicht genügend geklärt worden. Ausserdem kritisiert der Heimatschutz, dass in den Machbarkeitsstudien zwar alternative Strategien erwähnt werden, die nicht vom Abriss des Saals ausgehen. Diese Strategien seien aber nicht weiter ausgeführt worden.

14.08.2018

### Artikel zum Thema

#### Kein Überangebot auf den Bühnen



Die Restaufnahme zur Theaterwoche Zürich legt vor: eine Entwarnung mit kritischen Untertönen. Mehr... Alexandra Kados. 14.07.2017

#### Das Schauspielhaus will auch keinen Spar neben dem Eingang

Nach der erfolgreichen Verhinderung einer McDonald's-Filiale bekämpft das Zürcher Schauspielhaus jetzt auch die Pläne für einen Spar-Kyros. Mehr... 22.01.2016

#### Das Ressort Zürich auf Twitter

Das Zürich-Team der Redaktion versorgt Sie hier mit Nachrichten aus Stadt und Kanton.

#tag folgen

#### Das Ressort Zürich auf Twitter

Das Zürich-Team der Redaktion versorgt Sie hier mit Nachrichten aus Stadt und Kanton.

#tag folgen

#### Das Ressort Zürich auf Twitter

6



New York Movie, Edward Hopper, 1939

# Practical Information

Working Material **87**

Deliverables **89**

Dates and Semester Overview **91**

Accompanying Courses **93**

Technical Information **102**



# Working Material

## **Site Information**

- GIS ZH, Katasterplan M 1:500
- GIS ZH, Katasterplan M 1:2500
- Orthophoto M 1:500 ZH 2014 - 2016
- Orthophoto M 1:2500 ZH 2014 - 2016

**All documents will be available for download from 16.09.2019 on the website of the Chair for Architecture and Design Prof. An Fonteyne:**

**[www.fonteyne.arch.ethz.ch](http://www.fonteyne.arch.ethz.ch)**

## **Building Plans of Pfauen**

- Existing plans and sections of Pfauen (2016)
- Plans of the Foyer (2006)
- Selected Historic Drawings

## **Organizational Diagram**

- Functional Concept

## **Spatial Program**

- Roomsheets

## **Historic Images**

- Selected Images
- Baugeschichtliches Archiv der Stadt Zürich

## **Historic Maps**

- Historische Karte J.Wild ~1850
- Siegfriedkarte 1880
- Siegfriedkarte 1930
- Alte Landeskarte 1956-65

## **Additional Building Plans**

- Kunsthaus Zürich
- Kunsthaus Erweiterung
- Zeltweg 7-15
- Hottingerstrasse 10-12

## **Technical Information**

- Schauspielhaus Zürich, Technische Dokumentation
- Measurements Delivery





# Deliverables

## **Situation**

- Heimplatz and adjacent buildings, Scale 1:500

**Students will have in total four panels at their disposal for presenting their final thesis (120 x 180 cm, portrait, arranged in U-shape 1/2/1).**

## **General Plans / Sections / Elevations**

- all plans to scale 1:200
- cross and longitudinal section
- main elevations

## **Texts / Analysis / Manifesto**

- personal text specifying your position and view on the theatre as a public building in the 21st century and the question on 'Heimat' - Can a contemporary building incorporate the feeling of the past without being nostalgic?

## **Illustration / Visualizations**

- three-dimensional visualizations, models, photomontage etc.
- free in scale

## **Model**

- Plaster model, scale 1:500
- Further models of important areas (public areas such as foyer, auditorium) to enhance a profound understanding of the project

## **Sketchbook**

- documenting the individual design process

## **Deliverables of the Accompanying Courses**

- according to the requirements of the chosen courses

## **Copyright Form**

- according to the requirements of the Department



# Dates & Semester Overview

## **Presentation of Topics**

Monday 16.09.2019 – 09:00  
HIL E4, ETH Hönggerberg

## **Topic Introduction**

Wednesday 18.09.2019 – 09:30 (Start)  
Schauspielhaus Pfauen, Eingang Bühnenpforte  
Zeltweg 5, 8032 Zürich

With input from Dirk Wauschkuhn (Technical Director  
Schauspiel Zürich) and Prof. An Fonteyne

## **Topic Selection**

Friday 20.09.2019 – 11:00

## **Model Pick-up**

Friday 27.09.2019

09:00-09:45

HIL / Laderampe im A-Geschoss

10:30-11:15

ONA / Zeichensaal (grosser Raum hinter der Rampe)

## **Input Lectures on the Theatre and Heimplatz**

The History of Place (History and Theory of Urban  
Design)

Wednesday 25.09.2019 – 08:30

Schauspielhaus Pfauen, Haupteingang

## **Panel and Discussion**

The Idea of the 'Repertoire'-theatre

Tuesday 01.10.2019 – 17:00

'Rote Hölle', HIL E, ETH Hönggerberg

With Benjamin von Blomberg (Schauspielhaus Zürich),  
Jeremy Hoskyn (AHB), Prof. Uta Hassler and Prof. An  
Fonteyne

## **Intermediate Reviews**

To be defined by the chosen master professorship

## **Submission**

Thursday 05.12.2019 – until 18:30  
HIL Building, ETH Hönggerberg

## **Exhibition**

06.12.2019 – 14.01.2020  
HIL Building, ETH Hönggerberg  
Levels E and D

## **Master Celebration**

20.12.2019 – 18:30  
HIL Building, ETH Hönggerberg  
Levels E and D



# Accompanying Courses

## **Building Archaeology and Construction History**

Prof. Dr. Stefan M. Holzer

## **History and Theory of Urban Design**

Prof. Dr. Tom Avermaete

## **History of Art and Architecture**

Prof. Dr. Philip Ursprung

## **Architecture and Art**

Prof. Karin Sander



# Building Archaeology and Construction History

Prof. Dr. Stefan M. Holzer

## **Aims**

Building in existing structures requires a precise understanding of the historically grown construction. The stratified time layers appear today both as different designs and as distinct constructions that have survived behind the scenes as contemporary witnesses of historical building technology. The attic of the Zurich Schauspielhaus is a particularly impressive example, where the ceilings of the three main construction phases have been preserved and are today interwoven in a spectacular manner. The Begleitfach is a guidance for the recording and evaluation of this existing structure. The precise documentation of the single time layers is intended to foster an understanding of the historical building techniques and the incremental transformations made to the building in the course of its lifetime. This awareness of historical continuity is a condition for the further planning of the lot and provides an essential ground for strategic design decisions.

## **Methodology**

Within the framework of the Begleitfach, the participating students will have a second visit on site dedicated to the inspection of the attic room. Under the guidance of the IDB, the existing roof and ceilings will be measured and documented through photographs and hand sketches. The examination of the three ceilings will focus on the following aspects:

- Overall context (constructive relation with the rest of the building)
- Primary structure (load bearing)
- Ceiling construction and filling
- Cladding (stucco, paintwork)

A final report collects the results of the investigation on the existing ceilings and assigns the construction techniques in the historical context also supported by a short excursus in the technical literature.

## **Procedure**

Within approx. one week after the announcement of the topic, the IDB provides an introduction to the topic in form of a lecture. The inspection of the attic, during which the documentation and the hand measurements are carried out, takes place close to the introductory event. About one month after the begin of the diploma, a consultation will take place at the IDB during which the discussion bases on the current state of the design project and a first version of a report to be submitted for the Begleitfach.

Contact and course inscription:

Prof. Dr. Stefan M. Holzer, Institut für Bauforschung und Denkmalpflege, Professur Bauforschung und Konstruktionsgeschichte, HIT H 43

Valentine Gillet / [gillet@arch.ethz.ch](mailto:gillet@arch.ethz.ch)

Wilko Potgeter / [potgeter@arch.ethz.ch](mailto:potgeter@arch.ethz.ch)





# History and Theory of Urban Design

Prof. Dr. Tom Avermaete

## Aims

In Roman times, the templum was not the temple building by itself, but a consecrated location determined through formal city-making rituals. While this place was sacred and permanent, the building upon it was not. This way, the templum served as the ground for a new temple when the old one became unusable. By replacing the historical and cultural institution of the current Pfauen Theatre with a new building, we propose to adapt the notion of templum to Heimplatz's cultural context, in order to create a new 'Kulturforum'. The location will receive a new theatre better suited to current requirements, while retaining the special connotations of the old theatre as a valued symbol of Zurich's cultural and intellectual history.

In this optional module, students consider how to represent a public building in the city. They are asked to justify the theatre's position, massing and presence in Heimplatz from an urban design perspective. This way, the project explores Heimplatz's potential to become a 'Kulturforum', a renewed urban figure connecting the new Pfauen Theatre, the Kunsthaus, and the Kunsthaus extension. Taking into consideration the current intricacies of vehicular traffic, the students are invited to develop proposals that emphasise landscaping and urban design. As the northern and eastern edges of the Heimplatz will be completely redefined by the new theatre and the new Kunsthaus extension, the status of the historical kiosk and statue at the centre of this newly redefined public urban space will have to be addressed. The students will address issues of monumentality and urban decorum, in order to negotiate the Heimplatz's character as an urban square, not only as a traffic and public transport hub.

## Submission

This module asks students to develop the urban strategy for their building in context. The submission consists of one A0 panel (as part of the eight panels for the entire project) comprising the following:

1. Urban plan for the proposal, showing the theatre integrated in the context of the Heimplatz's wider urban context.
2. Section through site explaining the relation between urban space and the built block
3. Site analysis in small diagrams, scale 1:1000.
4. Optional: Short text or texts explaining urban strategy.

## Teaching and assessment

A site visit and introductory lecture by Prof. Tom Avermaete and Dr. Irina Davidovici will take place on Wednesday 25 September, 8.30–9.45. Meeting point: Pfauen Theatre entrance.

Consultation and urban strategy critique / intermediate presentation (for students registered in the module): Wednesday 30 October, 14.00–19.00, location TBC. One additional consultation may be individually agreed upon request.

Hand-in will take place together with the Diploma hand-in.

The module grade will constitute 15% of the Diploma final grade.

Contact and course inscription:  
Chair for the History and Theory of Urban Design,  
Prof. Dr. Tom Avermaete, HIL D75.1

Dr. Irina Davidovici / irina.davidovici@gta.arch.ethz.ch



# History of Art and Architecture

Prof. Dr. Philip Ursprung

Lecturers: Prof. Dr. Philip Ursprung;  
Dipl.-Ing. Tim Klauser, M.F.A. Dipl. Ing./M.F.A. Berit Seidel, Dr. Adam Jasper Smiths, Dr. Nina Zschocke.

At the Chair of the History of Art and Architecture, the highest priority is laid upon students developing a critical, historical consciousness, and that they are able to thereby orient themselves to take an active position within the field of architecture. We invite students to see those processes of change in which they participate within a larger political, social, economic and cultural context. We are therefore interested in both the attitude and agency of architecture students.

Using the example of a renewal of the Schauspielhaus Pfauen, the questions that arise from the individual project include: How is the site, its changing history and social significance dealt with? How is the stage related to infrastructure, what are the relationships between areas of work and spaces for spectators, and what are the other cultural and social functions of the Schauspielhaus? What is the relationship between architecture and performance, between the Schauspielhaus and other art and cultural institutions? What importance is attached to the external appearance or the façade of the building? And is the project ultimately about concentrating theatre operations in one place, or spreading them deeper into the city?

The projects should also reflect the current situation of architecture as a discipline or/and make a speculative statement about its future.

The representation of architecture has its own history; it includes the history of graphic representation, photography, film, video, model and various types of text. We assess how the format and execution of representation is related to the design concept, and how the attitude of the students is expressed in

design, word, visualization and model. We welcome it when students develop their own solutions for project presentation and choose a title for their project.

Students are supervised in the form of joint colloquia and, on request, individual brief discussions prior to submission. Your mark will be based on our evaluation of your final project. Short contributions to the colloquia (e.g. a manifesto related to your own project) are encouraged, but no separate submission for the Begleitfach is required.

Contact and course inscription:  
Chair of History of Art and Architecture,  
Prof. Dr. Philip Ursprung, Office: HIL D 63.1

Please send an email to  
[tim.klauser@gta.arch.ethz.ch](mailto:tim.klauser@gta.arch.ethz.ch) until September 21st  
2019.



# Architecture and Art

Prof. Karin Sander

## **Aim**

Art is a field in which the realities of perception and conception are continually being reinvented. The kind of knowledge generated by art is applied in the subsidiary subject, in which drafting is accompanied by artistic thinking and praxis. The methodological dialogue between architecture and art requires in particular that one's conceptual approach be precisely defined. In addition, great value is placed on using artistic resources to give expression to the resulting draft.

## **Deliverables**

These methodological reflections are integrated into the draft. No further work is required to be submitted. However, each individual step of the draft—from the original idea to detailing and realising it—should be based on a consciously structured and transparent work process. This includes putting intensive discussion and critique of students' work to productive use. A thoroughly thought out work process is the necessary prerequisite for an independent submission—cautiously guided by the subsidiary subject in Architecture and Art.

## **Prerequisites**

All diploma students may take the subsidiary subject.

## **Deadlines**

Discussion of students' work and participation in the critiques will be coordinated between the diploma students and the departmental chairs.

Contact and course inscription:

Chair for Architecture and Art, Prof. Karin Sander  
HIL F 48

Achim Mohné / [mohne@arch.ethz.ch](mailto:mohne@arch.ethz.ch)

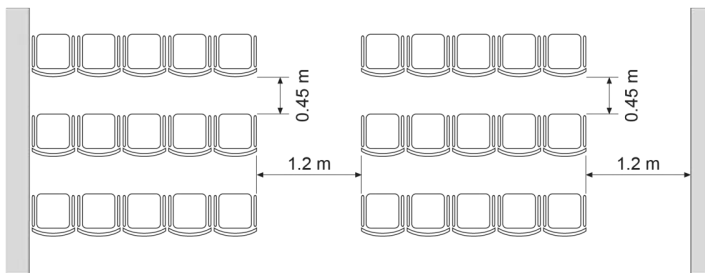
Zilla Leutenegger / [leutenegger@arch.ethz.ch](mailto:leutenegger@arch.ethz.ch)

# Technical Information

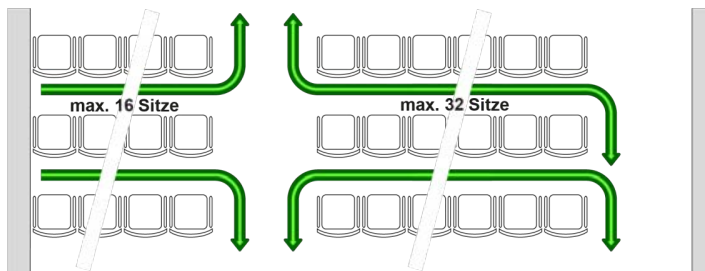
## Fire Protection and Escape Routes

The regulations of the "Vereinigung der Kantonalen Feuerversicherungen" (VKF), in particular the escape routes and escape staircases described therein, should be observed:

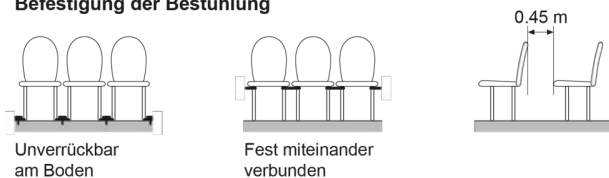
<https://www.bsvonline.ch/de/vorschriften/>



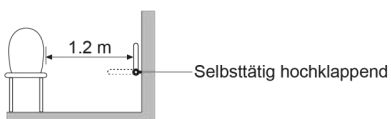
### Anzahl Sitze pro Reihe



### Befestigung der Bestuhlung

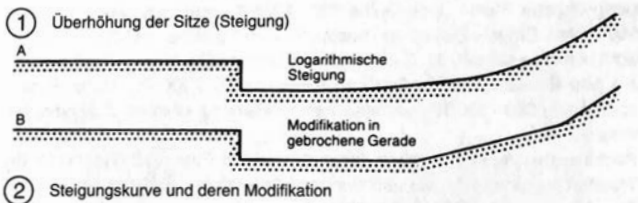
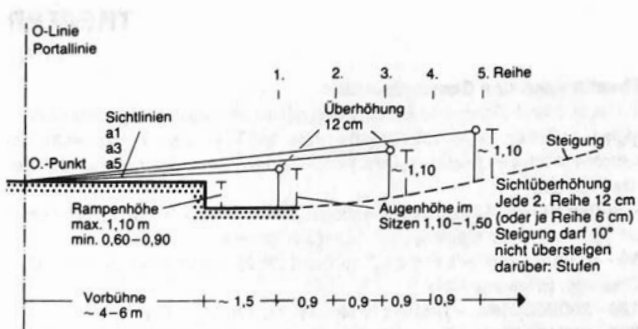
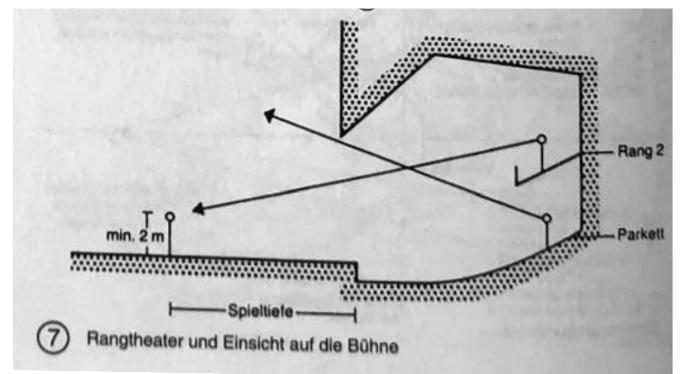
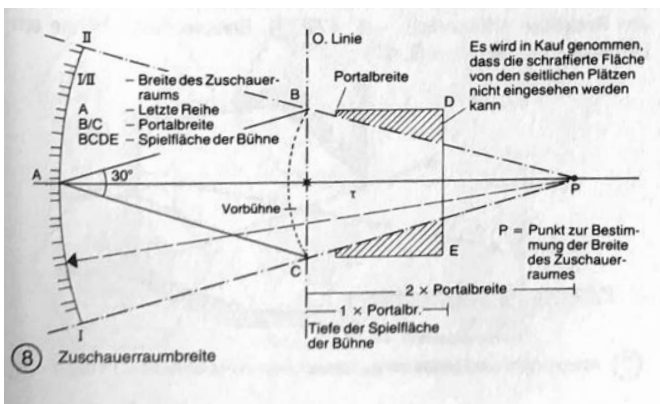
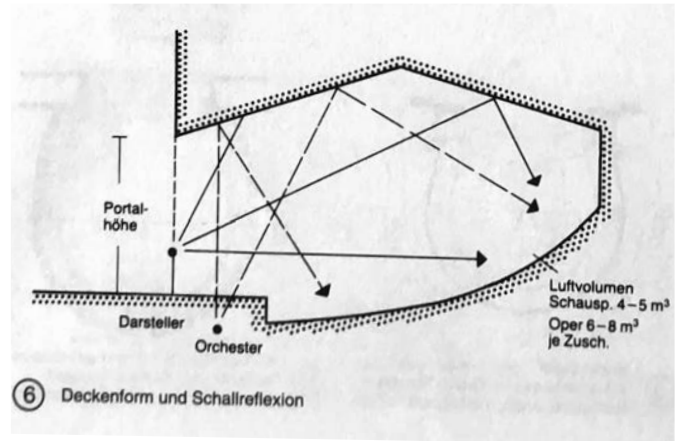
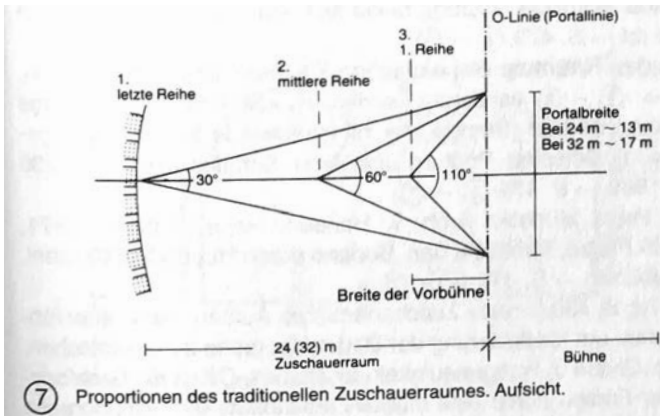


### Klappsitze in Verkehrswegen



## Planning aids for theatre buildings

(Source: Neufert, Theater/Kinos pg. 476 - 484)





Proctors Theatre, New York, Hiroshi Sugimoto, 1996



# Selected Readings

Machtkämpfe und Zerreißproben – der Pfauen als Exilbühne in der Nazi-Zeit **107**

Die Schweiz als Heimat? Rede zur Verleihung des Grossen Schillerpreises **113**

Kulturelle Veranstaltungsräume **119**

Der technische Raum als Voraussetzung für den szenischen Raum **127**

Die Suche nach der idealen Form des Auditoriums: Das Problem der Theaterform **137**

Bibliography **147**



Als das Schauspielhaus im Herbst 1933 in die neue Saison startete, schien alles seinen gewohnten Gang zu nehmen. Die *Neue Zürcher Zeitung* kommentierte:

«Am 8. September eröffnet das Schauspielhaus seine neue Spielzeit. Es kann mit gutem Mut in die Saison 1933/34 hineingehen, denn in überaus glücklicher Konstellation sind im Ensemble des Schauspielhauses Kräfte vereint, die auch dem verwöhnten Geschmack des Zürcher Publikums zusagen werden.»

Folgt man den Pressekommentaren, so finden sich keinerlei Hinweise darauf, dass die Spielzeit 1933 aus dem Zürcher Schauspielhaus schlagartig eines der umstrittensten Theater machen sollte. Von einer künstlerischen Neuorientierung war keine Rede, und die Tatsache, dass Direktor Ferdinand Rieser exilierte jüdische und linke Künstler engagiert hatte, wurde explizit als Glücksfall gewertet. Zürich jedenfalls freute sich auf eine Theatersaison, die ungetrübten ästhetischen Genuss versprach.

Daraus wurde nichts. Das Schauspielhaus zeigte Stücke, die den Nationalsozialismus zum Thema machten. Hinter den Kulissen entbrannte ein Machtkampf, der mit Riesers Rücktritt 1938 beinahe zur Schliessung der Bühne geführt hätte. Das Exiltheater stand vor dem Aus. Seine Rettung verdankt es der Neuen Schauspiel AG, die sich im Sommer desselben Jahres mit Beteiligung der Stadt Zürich konstituierte.

Doch wie kam ausgerechnet Zürich zur wichtigsten deutschsprachigen Exilbühne? Noch zu Beginn des 20. Jahrhunderts setzte die Stadt ganz auf das Musiktheater. Schauspielaufführungen gab es

nur sporadisch auf der vom Stadttheater, dem heutigen Opernhaus, zugemieteten Varietébühne am Pfauen. In den Zwanzigerjahren übernahm der Zürcher Geschäftsmann Ferdinand Rieser diese Bühne. Er verkaufte die elterliche Weinhandlung an der Waldmannstrasse, steckte einen Grossteil des Vermögens in den Umbau der Pfauenliegenschaft und schenkte der Stadt ein Sprechtheater, für das sie, abgesehen von kleineren Beiträgen an die Volksvorstellungen, keine Subventionen auszurichten hatte. Entsprechend enthusiastisch feierte die Presse Riesers Tat, und auch die Schweizer Autoren, die die Pfauenbühne fortan als ihre heimliche Nationalbühne betrachteten, stimmten in das Lob ein.

1933 war rasch absehbar, dass dem Schauspielhaus eine historisch bedeutsame Aufgabe zufallen musste. Die Gleichschaltung der Künste machte aus der privaten Bühne unversehens eines der wenigen freien Theater im deutschsprachigen Raum überhaupt. So schrieb beispielsweise der österreichische Dramatiker Franz Theodor Csokor:

«Das Zürcher Schauspielhaus erhält jetzt eine grosse Aufgabe, die *substitutio vicaria*, die stellvertretende Genugtuung für die ausfallenden Bühnen im Dritten Reich, zu leisten, die sich fortan auf linientreuen Dreck beschränken müssen. Hoffentlich zeigt sich die Direktion Rieser dieser neuen Aufgabe gewachsen.»

Rieser nahm die Herausforderung an. In seiner Doppelrolle als Besitzer und künstlerischer Direktor hatte er seine Engagements vor keiner Behörde zu rechtfertigen, und so konnte er rassistisch und politisch verfolgte Künstler verpflichten, die vielfach auch in der



Mit *Die Rassen* von Ferdinand Bruckner kommt am 30. November 1933 das erste Theaterstück am Pfauen zur Uraufführung, das den sogenannten Judenboykott im April 1933 im Nazi-Deutschland zum Thema machte. Ein Jahr später schreibt Bruckner über die Nazi-Übergriffe: «Bei den *Rassen* achte ich umso mehr auf eine exakte offizielle Dokumentierung, als das tiefste Rätsel der Vorgänge in Deutschland ihre Offiziellität ist. (...) Noch nie ist uns so schmerzlich bewusst geworden, dass Geistigkeit und Zivilisation nichts miteinander zu tun haben. In einer ungeheuren Erschrockenheit vor uns selbst müssen wir in unsere zivilisierte Gesellschaft hineinfragen wie in die frühesten Jahrtausende zurück: Was ist der Mensch?»

Schweiz unerwünscht waren. Zu ihnen gehörten, um nur einige zu nennen, der Darmstädter Intendant Gustav Hartung und sein Dramaturg Kurt Hirschfeld, Regisseur Leopold Lindtberg, der bei Piscator in Berlin gearbeitet hatte, Bühnenbildner Teo Otto, Ausstattungschef des Preussischen Staatstheaters, der kommunistische Schauspieler Wolfgang Langhoff, Verfasser des autobiografischen Berichts *Die Moorsoldaten – 13 Monate Konzentrationslager* (1935), und Therese Giehse, die gleichzeitig im Zürcher Niederdorf in Erika Manns Pfeffermühle auftrat. Für sie sollte Friedrich Dürrenmatt später die Paraderollen der Claire Zachanassian und der Irrenärztin Mathilde von Zahnd schreiben. Beide Stücke kamen am Pfauen zur Uraufführung. Giehse brillierte sowohl im *Besuch der alten Dame* (1956) als auch in *Die Physiker* (1962).

**«Gräuelpopagandastücke» auf der Pfauenbühne** Hartnäckig hält sich die Meinung, Rieser hätte sich bei der Zusammenstellung seines Ensembles primär von materiellen Interessen leiten lassen. Mit den sogenannten Säuberungsaktionen in Deutschland seien für ihn Künstler erschwinglich geworden, die er sich zuvor nicht hatte leisten können. Doch angesichts der Gefahr, der er sich nicht zuletzt in seiner Position als Schweizer Jude aussetzte, erscheinen solche Darstellungen einigermassen grotesk, kolportieren sie doch ungebrochen das Bild des geschäftstüchtigen jüdischen Händlers. Wie mutig Rieser war, zeigte sich im November 1933, als er mit Ferdinand Bruckners Drama *Die Rassen* das erste im Exil entstandene Drama überhaupt auf die Bühne brachte.

Weder die grossen Theater in Wien noch in Prag hatten es gewagt, dieses Stück aufzuführen, das den sogenannten Judenboykott

vom April 1933 dokumentierte. Entsprechend gross war das Interesse an der Zürcher Inszenierung. Mit Nobelpreisträger Thomas Mann, Stardirigent Bruno Walter und dem expressionistischen Schauspieler Ernst Deutsch sass die Exilprominenz im Publikum. Das Theater rechnete mit einer Störung der Aufführung, zumindest aber einer Intervention der Deutschen Botschaft, doch es blieb für alle Beteiligten geradezu gespenstisch ruhig. Er tue alles, so hatte Regisseur Hartung im Vorfeld an Bruckner geschrieben, «um den Boden richtig vorzubereiten. Ich inszeniere vorher ein Stück des Theaterkritikers der *Neuen Zürcher Zeitung*, Jakob Rudolf Welti.» Der gefürchtete Kritiker gab sich denn auch moderat und monierte bloss, Bruckner finde für das «Rassenproblem» keine «Lösung». Kompromisslose Unterstützung hingegen gab es von der Exilpresse. So schrieb Klaus Mann:

«Es ist das erste Mal, dass ein grosses und seriöses ausländisches Theater sich zu der Aufführung eines eindeutigen antinationalsozialistischen Stückes entschliesst. Der Erfolg könnte andere ermutigen. Das Stück ist sehr scharf; man wundert sich beinahe, dass die sonst so wachsame und empfindliche deutsche Vertretung keinen Einspruch erhoben hat. Die ersten Vorstellungen verliefen ungestört; es gab starken Beifall, der demonstrativ das Spiel unterbrach, als auf der Bühne der Satz gesprochen wurde: «Es ist heute undeutsch, die Wahrheit zu sagen.» Die anwesenden Nazi-Spitzel mögen zusammengezuckt sein.»

Und solche waren tatsächlich anwesend. Unter ihnen Vertreter des Deutschen Generalkonsulats in Zürich, die das Auswärtige Amt in

Thomas Mann schrieb nach der Premiere von *Die Rassen* in sein Tagebuch, das Stück hätte eine «sehr günstige Aufnahme» gefunden. Hier die erste Szene der Inszenierung von Gustav Hartung, das Bühnenbild stammt von Teo Otto.



Berlin detailliert über die Vorgänge informierten. Mit *Meldung über das im Schauspielhaus Zürich [...] aufgeführte Gräuelpopagandastück «Die Rassen»* war einer der Berichte überschrieben, der festhielt:

«Der jüdische Besitzer des hiesigen Schauspielhauses hat sein Unternehmen in letzter Zeit mehrfach zum Sprachrohr seiner aus Deutschland ausgewanderten Glaubensgenossen gemacht.»

«Ohne die Überjudung Deutschlands zu erwähnen», verletze die Aufführung der *Rassen* die Gefühle vaterlandsliebender Deutscher. Ein «Verbot», so der Bericht weiter, «wäre nur aus Gründen der Aufrechterhaltung der öffentlichen Ordnung» möglich, doch weil das «Schauspielhaus – und das ist eben genau der springende Punkt – ein reines Privattheater ist, keine öffentlichen Subventionen erhält und infolgedessen unter keinem moralischen Einfluss hiesiger öffentlicher Stellen steht», sei es aussichtslos, gegen die «antideutsche» Tendenz vorzugehen, zumal die «Polizeibehörde» in Zürich von einem «Sozialdemokraten» geleitet werde.

Ein Jahr später eskalierte die Situation. Anlass war die Aufführung von Friedrich Wolfs Stück *Professor Mannheim*, das die Selbsttäuschung des Bürgertums in seiner Reaktion auf die Machtergreifung analysierte. Als das Drama im Rahmen einer subventionierten Volksvorstellung gezeigt wurde, bot sich endlich die Gelegenheit zu einer Intervention bei der Stadt. Doch diese weigerte sich, in den Spielplan einzugreifen. Im Hintergrund aber, unbemerkt von der Öffentlichkeit und zu Beginn wohl auch vom Theater selbst, verschärfte sich die Situation. Ernst von Weizsäcker, deutscher Gesandter in

Bern, intervenierte bei der schweizerischen Bundesanwaltschaft. Sie begann, das Theater zu observieren, und ging auch dem anonym geäußerten Hinweis nach, das Schauspielhaus «unter der Leitung des Juden Ferdinand Rieser» sei «ein Herd kommunistischer Umtriebe und der Hetze gegen Deutschland». Juristisch bot sich keine Handhabe. Über die Verwaltung aber liess sich Druck ausüben. Wer sich an sogenannt deutschfeindlichen Inszenierungen beteiligte, dem drohte das Konsulat mit der Aberkennung der deutschen Staatsbürgerschaft, die Eidgenössische Fremdenpolizei ihrerseits untersagte jegliche politische Betätigung und konnte bei Zuwiderhandeln die Ausweisung verfügen, was sich im Falle einer Staatenlosigkeit besonders gravierend auswirken musste. Das Schauspielhaus betonte denn auch offensiv, es lasse sich ausnahmslos von künstlerischen Interessen leiten.

Wie prekär die Situation war, illustriert ein Artikel der *Neuen Zürcher Zeitung* vom November 1934, der sich direkt an das Schauspielhaus wendete. Unter dem Titel *Mehr Takt!* rügte Feuilletonchef Eduard Korrodi persönlich «das taktlose Hervortreten politischer Emigranten in unserem Lande» und verwarf «die Darstellung des spezifisch deutschen Konfliktstoffs der Judenfrage» als «leidenschaftliche Aufforderung zur Parteinahme». Solche Kritiken fanden die ausdrückliche Zustimmung der Deutschen Botschaft in Bern und wurden geflissentlich nach Berlin weitergeleitet.

**Schweizerischer Schriftstellerverein und «Zürcher Theaterfrage»**  
Dass er die Unterstützung der lokalen Presse gebraucht hätte, das betonte Rieser 1938 anlässlich seines Rücktritts. Denn nicht nur die Aufführungskritik setzte ihm zu, auch kulturpolitisch geriet er ins

politik muss darauf hinarbeiten, die schweizerischen Berufsbühnen schweizerischem Einfluss und schweizerischer Führung zu erhalten. – Wir beabsichtigen keineswegs, von einer zentralen Bundesstelle aus uns des Theaters zu bemächtigen oder, in Nachahmung ausländischer Beispiele, durch den Bund nationale Spiele ins Leben zu rufen. Aber warum sollten wir nicht, wenigstens in bescheidenem, tragbarem Ausmass, die Mittel zur Verfügung stellen, die es uns ermöglichen würden, die Bestrebungen, das Theater der geistigen Selbstbehauptung dienstbar zu machen, zu fördern?»

Die Gelegenheit dazu ergab sich schnell. Denn parallel zur Etablierung von Pro Helvetia stand bei Etter ein zweites Grossprojekt an, die Landesausstellung von 1939 in Zürich, die das Schweizbild der *Kulturbotschaft* popularisieren sollte. Und sie bot den Protagonisten einer nationalen Kulturpolitik die denkbar beste Plattform. Vertreter des Schriftstellervereins hatten führende Positionen in der künstlerischen Gesamtleitung inne, und Oskar Eberle als Regisseur des Landfestspiels wurde nicht müde, zu betonen, der Zerfall der Theaterkultur hänge unmittelbar zusammen mit dem Aufstieg der mimisch begabten und schlau berechnenden jüdischen Virtuosen an den grossstädtischen Bühnen.

Die Zeichen standen schlecht für Rieser. Als Theaterbeauftragter präsentierte Walter Lesch, Mitbegründer des Cabaret Cornichon und später Verwaltungsrat der Neuen Schauspiel AG, im Herbst 1937 seine Pläne. Die bestehenden Berufsbühnen, so sein Verdikt, spielten

auf dem Niveau deutscher Provinzbühnen mit künstlerisch desorientierten Spielplänen. Die Landesausstellung wolle deshalb das erste Schweizer Berufstheater begründen, ein Theater, das ausschliesslich mit Schweizern arbeite. Lesch liess sein Exposé umgehend auch dem Chef der Eidgenössischen Fremdenpolizei zukommen, den er persönlich kannte und von dem er grösstes Lob erhielt. Am Wettbewerb der Landesausstellung für Schweizer Dramatiker beteiligte sich im Übrigen auch Max Frisch. Sein anonym eingereichtes und nicht überliefertes Stück trug den Titel *Unsere Stunde ist da! Ein schweizerisches Zeitstück*. Die von Oskar Eberle präsidierte Gesellschaft für schweizerische Theaterkultur wollte ihn auf dem ersten Platz, Lesch als Jurypäsident verwarf das Stück als eines der schlechtesten überhaupt.

Die Landesausstellung brachte das Schauspielhaus definitiv in eine Schiefelage. Als angeblich «landesfremde» Bühne war es von der Teilnahme ausgeschlossen. Rieser protestierte umgehend, zumal ihm mit einem zweiten Theater in Zürich hohe Einnahmeausfälle drohten. Anfang 1938 gab er seinen Rücktritt bekannt. Was ihn im Einzelnen dazu bewog, ist aufgrund der nur äusserst lückenhaften Quellenlage nicht schlüssig zu beantworten. Zum Ausschluss von der Landesausstellung kamen interne gewerkschaftliche Auseinandersetzungen, denn Rieser hatte sich geweigert, den Gesamtarbeitsvertrag des Bühnenverbandes zu unterschreiben, dabei aber schweizweit die besten Löhne bezahlt. Auch das politische Klima hatte sich verschärft, der Handlungsspielraum seiner Bühne wurde enger, observiert von der Deutschen Gesandtschaft und der schweizerischen Bundesanwaltschaft sah er sich als Schweizer Jude selbst zur Emigration in die USA gezwungen. Für das Rote Kreuz übernahm er Hilfsmissio-

nen. Seine private Situation stand dabei in krassem Widerspruch zum Bild, das in der Öffentlichkeit über den angeblich geschäftstüchtigen Theaterdirektor zirkulierte.

**Goebbels will das Schauspielhaus** Mit Riesers Rücktritt entbrannte der Kampf um den Pfauen nochmals in seiner ganzen Heftigkeit. Das Theater war als «Emigranten-Juden-Marxisten-Theater» verhasst, wie Max Frisch später schrieb. 1938 indes, als er sich am Dramenwettbewerb der Landesausstellung beteiligte, distanzierte auch er sich von diesem Theater. Ausgerechnet im frontistisch dominierten *Zürcher Studenten* warnte er davor, dass das Theater an einen «Ausländer» gehe, und stimmte in den Chor jener ein, die von der Stadt ein Schweizer Theater verlangten. Auch wenn er sich auf die Neutralität berief, seine Rhetorik liess keine Zweifel offen, dass er sich gegen die Weiterführung der Bühne als Emigrantentheater richtete. Auf der gleichen Linie argumentierte der Schriftstellerverein, dessen Präsident sich mit dem Deutschen Konsulat in Zürich sogar ausdrücklich darüber verständigte, dass die Bühne keinesfalls in die Hände von Emigranten fallen dürfe.

Das Schauspielhaus stand aber auch im Visier der Nationalsozialisten. Goebbels persönlich bemühte sich um das Geschäft. «Ich sehe den Entwicklungen der Schauspielhaus-Angelegenheit mit grösstem Interesse entgegen und bitte, mich auf dem Laufenden zu halten», schrieb er nach Zürich. Im Auftrag der Reichstheaterkammer bereiste Theateragent Ernst Kühnly die Schweiz, vermittelte Bühnenengagements und horchte die Szene aus. Am Stadttheater war er gern gesehener Gast. 1937 zahlte er verdeckte Beiträge an die Inszenierung von Richard Wagners *Der Ring des Nibelungen* und vermittelte anlässlich der Juni-Festspiele Stars aus Bayreuth nach Zürich. Der Plan war, dass Intendant Karl Schmid-Bloss die Pfauenbühne übernehmen sollte, was sich insofern geschickt begründen liess, als die Bühne dem Stadttheater einst als Sprechbühne gedient hatte. Anlässlich der Juni-Festspiele 1938 hielt sich Kühnly erneut in Zürich auf und informierte Berlin:

«Schmid-Bloss bemüht sich mit aller Energie, auch das Zürcher Schauspielhaus unter seinen Einfluss zu bekommen. Er glaubt, Aussicht auf Erfolg zu haben, vor allem dann, wenn er im gleichen Masse wie für das Stadttheater deutsche Gäste verpflichten kann. Ich gab ihm diese Zusage selbstverständlich, wobei ich natürlich betonte, dass keinerlei Emigranten dann im Ensemble beschäftigt sein dürfen.»

**Die Gründung der Neuen Schauspiel AG 1938** Die Pläne scheiterten. Der Stadtrat wollte verhindern, dass das Theater «in die Hände eines deutschen Konsortiums komme», beklagte sich Schmid-Bloss beim Konsulat und wies darauf hin, dass sich ein neuer Kreis zur Übernahme des Schauspielhauses formiert hätte. Der Emigrantenverleger Emil Oprecht spielte dabei eine wichtige Rolle. In diesem Umfeld entstand denn auch die Neue Schauspiel AG. Sie konstituierte sich im Juni 1938, handelte mit Rieser einen Pachtvertrag aus und übernahm den Theaterbetrieb erstmals mit finanzieller Beteiligung der Stadt Zürich. Den Nationalsozialisten war damit ein Riegel geschoben und Zürich zu einem Theater gekommen, das sich Akzeptanz erst einmal verschaffen musste. Die Verträge mit den Emigranten wurden verlängert, Heinrich Gretler als vielfach bewährter Schweizer Schauspieler ins Ensemble geholt, und auch für die Direktion fand sich mit Oskar Wälterlin eine schweizerische Lösung. Heinrich Rothmund, der umstrittene Chef der Eidgenössischen Fremdenpolizei, hatte an dieser Lösung mitgewirkt.

Wälterlin nun kam die heikle Aufgabe zu, zwischen Emigranten- und Schweizertheater zu vermitteln, ohne aber die aggressive



Ferdinand Rieser.

Nationalisierungspolitik des Schriftstellervereins zu bestätigen. Das Schauspielhaus distanzierte sich explizit von den Zeitstücken aus der Ära Rieser und entwickelte einen Spielplan, der sich ganz an den Idealen der Klassik orientierte. Es wollte die deutsche Kultur vor dem Zugriff eines Staates retten, der sich vom Begriff der Humanität höhnisch verabschiedet hatte, kämpfte gegen das Verstummen und die Auslöschung einer Sprache, der die restlose propagandistische Vereinnahmung drohte. In diese Konzeption passten auch moderne Autoren, sofern sie modellhaft arbeiteten. Bertolt Brecht kam ans Schauspielhaus, Max Frisch und Friedrich Dürrenmatt fanden Förderung. Das Exiltheater prägte massgeblich die Nachkriegsmoderne.

Rieser sah sich mit dieser Neuorientierung auch vom Schauspielhaus ins Abseits gestellt. Nach dem Krieg wollte er das Theater wieder in eigener Regie übernehmen. Dazu kam es nicht. Kurz nach seiner Rückkehr verunglückte er 1947 tödlich. Marianne Rieser versuchte vergeblich, sein «durch Hitler unterbrochenes Werk hier fortzusetzen», die «Feindseligkeiten sind zu gross», schrieb sie an Ferdinand Bruckner.

**Ursula Amrein**, 1960 geboren, Studium der Germanistik, der Allgemeinen Geschichte und der Literaturkritik in Zürich. Titularprofessorin für Neuere deutsche Literatur an der Universität Zürich. Mitherausgeberin der Historisch-Kritischen Gottfried Keller-Ausgabe.





Die Schweiz als Heimat? Rede zur Verleihung des Grossen Schillerpreises  
Max Frisch, Zürich 1974 (Transcript)

ax Frisch

Die Schweiz als Heimat?

Rede zur Verleihung  
des Grossen Schillerpreises

1974

Herr Präsident, meine Damen und Herren.

Da es die Schweizerische Schillerstiftung ist, die uns versammelt, ließe sich über Friedrich Schiller sprechen, der, als schwäbischer Dichter, nicht die historisch-reale Schweiz zu besingen hatte, und also über Wilhelm Tell; es ließe sich darlegen, warum dieser Armbrust-Vater mit Sohn (bei Hodler ohne Sohn, nie aber ohne Armbrust) von Zeit zu Zeit demontiert werden muß: nicht weil er nie existiert hat – das kann man ihm nicht verargen –, sondern weil er, lebendig als Gestalt der Sage, die eine skandinavische ist, und so wie Friedrich Schiller ihn mit deutschem Idealismus ausgestattet hat, einem schweizerischen Selbstverständnis heute eher im Weg steht –

Ich möchte aber von etwas anderem reden.

Eine Ehrung aus der Heimat (und so sehe ich diesen Anlaß hier und bin bewegt) weckt vor allem die Frage, was eigentlich unter Heimat zu verstehen ist.

Laut Duden:

»Heimat, die (Plural ungebräuchlich): wo jemand zu Hause ist; Land, Landesteil oder Ort, in dem man (geboren und) aufgewachsen ist oder ständigen Wohnsitz gehabt hat und sich geborgen fühlt oder fühlte.« Was der Duden sagt, gilt auch für die Mundart: »Wird oft angewandt, um eine besonders gefühlsbetonte Stimmung auszudrücken oder zu erwecken.« Seit einiger Zeit allerdings nehmen wir das Wort ungerne in den Mund; man beißt auf Anführungszeichen: »Heimat-Stil«, »Glocken der Heimat« usw., es erinnert an die Maxime: »Wer nicht schweigen kann, schadet der Heimat«, es riecht weniger nach Land oder Stadt, wo man, laut Duden, zu Hause ist, als nach einer heilen Welt und somit nach Geschichtsfälschung als Heimatkunde.

Liebe Landsleute:

Ich bin in der Helios-Straße geboren... Quartier als Heimat; dazu gehört das erste Schulhaus (es steht noch) so wie eine Metzgerei, wo ich Fliegen fangen darf für meinen Laubfrosch, ferner ein Tunnel der Kanalisation (zwischen Hegibach und Hornbach): hier stehe ich gebückt, ein Knirps, barfuß im stinkigen Abwasser, erschreckt schon durch den Hall der eigenen Stimme, und dann dieser andere Hall, wenn sie, die Bande da oben, die deinen Mut prüft, durch einen Schacht hinunter pfeift in die hohle Stille, diese Schreckensstille zwischen einzelnen Tropfen, in der Ferne das viel zu kleine Loch mit Tageslicht – Angst also auch, Überwindung der Angst um der Zugehörigkeit willen: lieber durch die Scheißwässer waten als im Quartier ein Außenseiter sein.

Was weiter gehört zur Heimat?

Was der Duden darunter versteht, ist nicht ohne weiteres zu übersetzen. MY COUNTRY erweitert und limitiert Heimat von vornherein auf ein Staatsgebiet, HOMELAND setzt Kolonien voraus, MOTHERLAND tönt zärtlicher als Vaterland, das mit Vorliebe etwas fordert und weniger beschützt als mit Leib und Leben geschützt werden will, LA PATRIE, das heißt sofort eine Flagge – und ich kann nicht sagen, daß mir beim Anblick eines Schweizerkreuzes sofort und unter allen Umständen heimatlich zumute wird; es kann sogar das Gegenteil eintreten: nie (wenn ich mich richtig erinnere) habe ich so scharfes Heimweh erfahren wie als Wehrmann in der Armee, die sich Unsere Armee nennt.

Wie ist es mit dem Pfannenstiel?

Landschaft als Heimat... Da kenne ich Flurnamen, die nicht angeschrieben sind, oder wenn ich sie nach Jahrzehnten vergessen habe, so erinnere ich mich, sie gekannt zu haben. Heimat hat mit Erinnerung zu tun; nicht mit Erinnerung an ein einmaliges Ereignis – Akro-Korinth, wenn die Sonne aufgeht, ist nicht Heimat geworden oder in Mexiko der Monte Alban – Heimat entsteht aus einer Fülle von Erinnerungen, die kaum noch datierbar sind.

Fast meint man: diese Landschaft kennt dich (mehr als du es vielleicht willst), diese Kiesgrube, dieser Holzweg... In diesem Sinn, Landschaft als Szenerie gelebter Jahre, wäre allerdings vieles zu nennen, nicht bloß der Pfannenstiel und der Lindenhof und der Greifensee: auch eine Düne an der Nordsee, einige römische Gassen, ein verrotteter Pier am Hudson –

Unsere Mundart gehört zu meiner Heimat.

Viele Wörter, vor allem Wörter, die Dingliches bezeichnen, bietet die Mundart an; oft weiß ich kein hochdeutsches Synonym dafür. Schon das läßt die Umwelt, die dingliche zumindest, vertrauter erscheinen, wo ich sie mundartlich benennen kann. Als Schriftsteller übrigens, angewiesen auf die Schriftsprache, bin ich dankbar für die Mundart; sie hält das Bewußtsein in uns wach, daß Sprache, wenn wir schreiben, immer ein Kunst-Material ist. Natürlich reden Mundart auch Leute, denen man nicht die Hand gibt oder nur unter gesellschaftlichem Zwang. Wenn wir uns überhaupt nicht kennen, so kann die Mundart, die gemeinsame, sogar befremden: zum Beispiel im Speisewagen eines T.E.E. von Paris nach Zürich: der Herr gegenüber, der mit dem Kellner das bessere Französisch spricht, eben noch urban und sympathisch, aber schon verleitet uns diese unsere Mundart: wir reden plötzlich nicht mehr, wie wir denken, sondern wie Schweizer unter Schweizern zu reden haben, um einander zu bestätigen, daß sie Schweizer und unter sich sind. Was heißt Zugehörigkeit? Es gibt Menschen, die unsere Mundart nicht sprechen und trotzdem zu meiner Heimat gehören, sofern Heimat heißen soll: Hier weiß ich mich zugehörig.

Kann Ideologie eine Heimat sein?

(dann könnte man sie wählen.)

Und wie verhält es sich mit Heimat-Liebe? Hat man eine Heimat nur, wenn man sie liebt? Ich frage. Und wenn sie uns nicht liebt, hat man dann keine Heimat? Was muß ich tun, um eine Heimat zu haben, und was vor allem muß ich unterlassen? Sie scheint empfindlich zu sein; sie mag es nicht, die Heimat, wenn man den

Leuten, die am meisten Heimat besitzen in Hektaren oder im Tresor, gelegentlich auf die Finger schaut, oder wer sonst, wenn nicht diese Leute und ihre honorierten Wortführer, hätte denn das schlichte Recht, uns die Heimatliebe abzusprechen?

Quartier, Landschaft, Mundart –

Es muß noch anderes geben, was Heimatlichkeit hervorbringt, Gefühl der Zugehörigkeit, Bewußtsein der Zugehörigkeit. Ich denke zum Beispiel an eine Baustelle in Zürich: ein Platz der beruflichen Tätigkeit. Der Schreibtisch ist ein solcher Platz auch und trotzdem nicht vergleichbar; mein Schreibtisch kann auch in Berlin stehen. Es hat schon, wie der Duden sagt, mit dem Ort zu tun. In erster Linie war es (für mich) das Zürcher Schauspielhaus. Ein öffentlicher Ort, zürcherisch und antifaschistisch. Proben draußen im Foyer, Proben hier (was immer dabei herausgekommen ist) in einem politischen Konsens, der beim Ausschluß des Verwaltungsrates, einem mehrheitlich fachkundigen Ausschuß, nicht aufhörte. Auch wenn ich kein eignes Stück in der Tasche oder im Sinn hatte: Zugehörigkeit auch bei den Proben anderer, damals auch bei Proben von Friedrich Dürrenmatt. Das war jedesmal, kaum hatte ich den Koffer im Hotel abgestellt, das erste Ziel in Zürich: das Schauspielhaus, dann erst die eine oder andere Pinte, BODEGA GORGOT – die gibt es noch, besetzt von den Nachfahren, so daß man sich vorkommt wie Rip van Winkle im Märchen: Vergangenheit (Perfekt) als Heimat in der Gegenwart.

Aber es fehlt noch immer etwas.

Die Literatur, die sich um Heimatlichkeit bemüht, indem sie sich mit Geschichte und Gegenwart unsres Landes apriori versöhnt, ist beträchtlich. Heimatlicher zumute wird mir bei Robert Walser: Exil als Schein-Idylle, der Diminutiv als Ausdruck heimlicher Verzweiflung, ein großer Landsmann auf der Flucht in die Grazie. Gottfried Keller gewiß; nur beheimaten mich seine Briefe und Tagebücher mehr als sein Seldwyla, dieses verhängliche Modell der Begütigung. Gotthelf macht mich zum staunen-

den Gast im Emmental, nicht zum Einheimischen. Pestalozzi  
heimatet mich in seinem revolutionären Ethos mehr als in un-  
erer Umwelt – aber dann denke ich auch schon an Georg Büch-  
er, an Tolstoi...

Oder genügen ganz einfach die Freunde?

Übrigens nicht zu vergessen sind die heimatlichen Speisen, köst-  
liche wie einfache; Weine, die spätestens nach dem zweiten  
Schluck das gute Gefühl verschaffen, man kenne sich aus  
der Welt wenigstens hier. Und vergessen habe ich den Haupt-  
bahnhof der Vaterstadt; anders als alle Bahnhöfe der Welt: Hier  
kam man nicht zum ersten Mal an, hier fuhr man zum ersten Mal  
weg.

HEIMAT:

Wo dieser Begriff sich verschärft: in Berlin, wenn ich Woche um  
Woche die Mauer sehe (von beiden Seiten); ihr Zickzack durch  
die Stadt, Stacheldraht und Beton, darauf das Zementrohr, des-  
sen Rundung einem Flüchtling keinen Griff bietet, Spitzen-  
portler haben getestet, daß diese Grenze kaum zu überwinden  
ist, selbst wenn nicht geschossen würde, die Wachtürme und  
Schweinwerferlicht auf Sand, wo jeder verbotene Tritt zu sehen ist,  
Wachthunde – hüben und drüben dasselbe Wetter und fast noch  
die gleiche Sprache; die verbliebene Heimat, die schwierige Hei-  
mat und die andere, die keine mehr wird.

Mit Freunden ist es so: einer ist Fallschirmspringer der deut-  
chen Wehrmacht gewesen, einer in russischer Gefangenschaft,  
in anderer in amerikanischer Gefangenschaft, einer als Schüler  
im Volkssturm mit Panzerfaust, ein anderer ist in Mecklenburg  
verhaftet worden und vergißt es nicht; ein amerikanischer Freund  
ist in Korea gewesen und spricht nie davon; wieder ein anderer,  
deutscher, ist unter Stalin zehn Jahre im Kerker gewesen – und man  
ersteht sich nicht weniger als mit Freunden in Biel oder Basel  
oder Solothurn oder Zürich; nicht weniger, doch anders. Jene  
Freunde, diese sind Freunde und Landsleute: unsere Erfah-  
rungen sind ähnlicher, unsere Lebensläufe vergleichbar, und bei

allem Unterschied der Temperamente haben wir schließlich den  
gleichen Bundesrat, die gleiche Landesgeschichte.

Also doch: Schweiz als Heimat?

Außer Zweifel steht das Bedürfnis nach Heimat, und obschon  
ich nicht ohne weiteres definieren kann, was ich als Heimat emp-  
finde, so darf ich ohne Zögern sagen: Ich habe eine Heimat, ich  
bin nicht heimatlos, ich bin froh, Heimat zu haben – aber kann  
ich sagen, es sei die Schweiz?

Schweiz als Territorium:

kommt man nach Jahren etwa von Rom, so ist der Tessin ver-  
gleichsweise helvetisch, um die Seen herum sogar in einem er-  
schreckenden Grad; wenn die Einheimischen sagen: IL NOSTRO  
PAESE! so bin ich gerührt, sofern sie damit nicht die verkauften  
Hänge meinen, sondern die Schweiz: die gleichen Bundesbahn-  
mützen und die gleiche Wehrsteuer, IL NOSTRO PAESE, wobei  
man in diesen Tälern der schwindenden Italianità natürlich den  
Unterschied zwischen Deutschschweizern und Deutschen  
kennt, nur überzeugt er die Einheimischen nicht ganz, und ich  
selber, wohnhaft im Tessin, würde nie sagen, der Tessin sei  
meine Heimat, obschon ich mich dort wohlfühle.

Muß man sich in der Heimat wohlfühlen?

Außer Zweifel steht ferner, daß Heimat uns prägt – was sich  
beim Schriftsteller vielleicht besonders deutlich zeigt, nämlich  
lesbar. Versammle ich die Figuren meiner Erfindung: BIN auf  
seiner Reise nach Peking, STILLER, der in Zürich sich selbst ent-  
kommen möchte, HOMO FABER, der sich selbst versäumt, weil  
er nirgendwohin gehört, der heimelige HERR BIEDERMANN usw.,  
so erübrigt sich das Vorzeigen meines Schweizer Passes. AN-  
DORRA ist nicht die Schweiz, nur das Modell einer Angst, es  
könnte die Schweiz sein; Angst eines Schweizer offenbar. GAN-  
TENBEIN spielt den Blinden; um sich mit der Umwelt zu verträ-  
gen. GRAF ÖDERLAND, Figur einer supponierten Legende und  
seinem Namen nach eher skandinavisch, greift zur Axt, weil er  
die entleerte und erstarrte Gesellschaft, die er als Staatsanwalt

vertritt, am eignen Leib nicht mehr erträgt, und obschon eine Revolte dieser Art nicht hier, sondern 1968 in Paris stattgefunden hat, schreibt die französische Presse: »un rêve helvétique« ... so geprägt ist man.

Man wählt sich die Heimat nicht aus.

Trotzdem zögere ich zu sagen: MEINE HEIMAT IST DIE SCHWEIZ. Andere sagen SCHWEIZ und meinen etwas anderes. Unsere Verfassung bestimmt nicht, wer eigentlich zu bestimmen hat, was SCHWEIZERISCH oder UNSCHWEIZERISCH ist – wer: die Bundesanwaltschaft? der Stammtisch? der Hochschulrat? die Finanz- und ihre gediegene Presse? die Schweizerische Offiziersgesellschaft?

HEIMAT:

Ist Heimat der Bezirk, wo wir als Kind und als Schüler die ersten Erfahrungen machen mit der Umwelt, der natürlichen und der gesellschaftlichen; ist Heimat infolgedessen der Bezirk, wo wir durch unbewusste Anpassung (oft bis zum Selbstverlust in frühen Jahren) zur Illusion gelangen, hier sei die Welt nicht fremd, so ist Heimat ein Problem der Identität, d. h. ein Dilemma zwischen Fremdheit im Bezirk, dem wir zugeboren sind, oder Selbstentfremdung durch Anpassung. Das letztere (es gilt für die große Mehrheit) braucht Kompensation. Je weniger ich, infolge Anpassung an den Bezirk, jemals zur Erfahrung gelange, wer ich bin, um so öfter werde ich sagen: ICH ALS SCHWEIZER, WIR ALS SCHWEIZER; um so bedürftiger bin ich, als rechter Schweizer im innern der Mehrheit zu gelten. Identifikation mit einer Mehrheit, die aus Angepaßten besteht, als Kompensation für die versäumte der durch gesellschaftlichen Zwang verhinderte Identität der Person mit sich selbst, das liegt jedem Chauvinismus zugrunde. Chauvinismus als das Gegenteil von Selbstbewußtsein. Der primitive Ausdruck solcher Angst, man könnte im eignen Nest der Fremde sein, ist die Xenophobie, die so gern mit Patriotismus erwechselt wird – eine andere Vokabel, die auf den Hund gekommen ist; auch sie brauchen wir nur noch in Führungszei-

chen. Zu Unrecht. Ein Patriot (ohne Führungszeichen) wäre einer, der seine Identität als Person gefunden oder nie verloren hat und von daher ein Volk als sein Volk erkennt: ein Pablo Neruda, ein Aufständischer also, im glücklichen Fall ein großer, ein Poet, der seinem Volk eine andere Sprache als die Sprache der Anpassung vorspricht und dadurch seine Identität zurückgibt oder zum ersten Mal verleiht, was unweigerlich, in beiden Fällen, revolutionär ist; denn die Masse der Angepaßten hat keine Heimat, sie hat nur ein Establishment mit Flagge, das sich als Heimat ausgibt und dazu das Militär besitzt – nicht nur in Chile...

Was unser Land betrifft:

Es scheint, daß die jüngeren Landsleute weitaus gelassener sind, nicht unkritisch, aber gelassener. Die Schweiz, die sie erfahren, ist die Schweiz nach dem Zweiten Weltkrieg, das heißt: sie fühlen sich weniger, als es für uns viele Jahre lang der Fall gewesen ist, auf dieses Land angewiesen. Wo wir uns aus Erinnerung ereifern, zucken sie die Achsel. Was beheimatet sie? Auch wenn sie im Land bleiben, leben sie im Bewußtsein, daß Vokabeln wie Föderalismus, Neutralität, Unabhängigkeit eine Illusion bezeichnen in einer Epoche der Herrschaft multinationaler Konzerne. Sie sehen, daß von ihrem Land nicht viel ausgeht; die Maulhelden aus dem Kalten Krieg haben ihre Karriere gemacht, sei es als Bankier oder in der Kultur-Politik oder beides zusammen. Was sie, unsere jüngeren Landsleute, politisch beheimaten könnte, ein konstruktiver Beitrag zur Europa-Politik, davon ist wenig zu sehen. Was hingegen zu sehen ist: LAW AND ORDER, und nach außen: eine Schweiz, die sich ausschweigt im Interesse privater Wirtschaftsbeziehungen, verglichen mit andern Kleinstaaten wie Schweden oder Dänemark mehr als zurückhaltend mit offizieller Willenskundgebung, die zwar das Weltgeschehen nicht ändern könnte – immerhin könnte sie unsere moralische Partizipation am Weltgeschehen entprivatisieren; und das wäre schon etwas: wir könnten uns mit der Schweiz solidarisieren.

»UNBEHAGEN IM KLEINSTAAT«

das ist es wohl nicht, verehrter Professor Karl Schmid, was dem einen und anderen Eidgenossen zu schaffen macht; nicht die Kleinstaatlichkeit. BESOIN DE GRANDEUR, das zielt nicht auf Großstaat; die Nostalgie ist eine andere. So gefällig sie auch ist, die These, Unbehagen an der heutigen Schweiz können nur Psychopathen haben, sie beweist noch nicht die gesellschaftliche Gesundheit der Schweiz. Wie heimatlich der Staat ist (und das heißt: wie verteidigungswürdig), wird immer davon abhängen, wie weit wir uns mit den staatlichen Einrichtungen und (das kommt dazu) mit ihrer derzeitigen Handhabung identifizieren können. Das gelingt in manchem. Und dann wieder nicht. Mit der schweizerischen Militär-Justiz, wo die Armee als Richter in eigener Sache richtet, kann ein Demokrat sich schwerlich identifizieren. Wage ich es dennoch, mein naives Bedürfnis nach Heimat zu verbinden mit meiner Staatsbürgerschaft, nämlich zu sagen: ICH BIN SCHWEIZER (nicht bloß Inhaber eines schweizerischen Reisepasses, geboren auf schweizerischem Territorium usw., sondern Schweizer aus Bekennnis), so kann ich mich allerdings, wenn ich HEIMAT sage, nicht mehr begnügen mit Pfannenstiel und Greifensee und Lindenhof und Mundart, nicht einmal mit Gottfried Keller; dann gehört zu meiner Heimat auch die Schande, zum Beispiel die schweizerische Flüchtlingspolitik im Zweiten Weltkrieg und anderes, was zu unsrer Zeit geschieht oder nicht geschieht. Das ist, ich weiß, nicht der Heimat-Begriff nach dem Schnittmuster der Abteilung HEER UND HAUS; es ist meiner. Heimat ist nicht durch Behaglichkeit definiert. Wer HEIMAT sagt, nimmt mehr auf sich. Wenn ich z. B. lese, daß unsere Botschaft in Santiago de Chile (eine Villa, die man sich vorstellen kann, nicht grandios, immerhin eine Villa) in entscheidenden Stunden und Tagen keine Betten hat für Anhänger einer rechtmäßigen Regierung, die keine Betten suchen, sondern Schutz vor barbarischer Rechtlosigkeit und Exekution (mit Sturmgewehren schweizerischer Herkunft) oder Folter, so verstehe ich mich als Schweizer ganz und gar, dieser meiner Heimat verbunden – einmal wieder – in Zorn und Scham.

Ich komme zum Dank.

Ich danke der Schweizerischen Schillerstiftung für die hohe Ehre aus der Heimat, nicht ohne zu wissen um die ernste Verlegenheit des einen und anderen Aufsichtsrates; um so ernster danke ich. Ich danke Adolf Muschg für seine Rede. Ich danke Ihnen, daß Sie hieher gekommen sind.

(1974)



# Kulturelle Veranstaltungsräume – die Typologie des Theaterbaus an Beispielen

Franz Wimmer, Barbara Schelle in: DETAIL Konzept, Band 3, 2009

## Kulturelle Veranstaltungsräume – Die Typologie des Theaterbaus an Beispielen

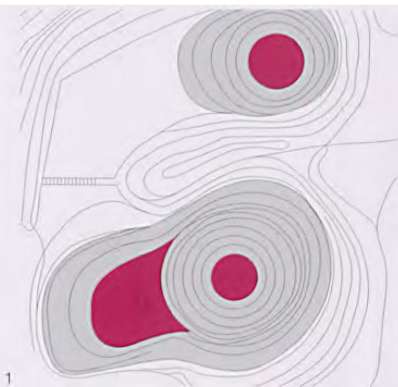
### Auditoriums for the Arts – A Typology of Theatre Buildings with Examples

Franz Wimmer, Barbara Schelle

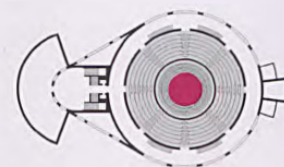
Zwei Elemente charakterisieren im Wesentlichen Räume, die szenischen Darstellungen dienen und als Veranstaltungsräume bezeichnet werden: Eine mehr oder weniger große Zuschauergruppe verfolgt ein Ereignis auf einer mehr oder weniger großen Bühne. Wie die beiden Elemente baulich und räumlich in Beziehung gebracht werden können, zeigt sich in einer Fülle von Lösungsmöglichkeiten. Ob Vortrag, Lesung, Sprechtheater, Tanztheater, Lichtspieltheater, Singspieltheater, Oper, Operette, Konzert, Musical, Happening – es handelt sich jeweils um »theatrale« Aufführungsformen, denen architektonisch auf unterschiedliche Weise gerecht werden muss.

Entwicklungsgeschichtlich sind theatrale und rituelle Handlungen dabei nicht nur als verwandt, sondern in ihren Anfängen als identisch zu betrachten. Oskar Schlemmer, der sich am Bauhaus wissenschaftlich mit Theater- und Bühnenformen auseinandersetzte, sah das Theater daher genau zwischen Volksbelustigung, Karneval und Jahrmarkt auf der einen und religiöser Kulthandlung auf der anderen Seite angesiedelt. Auf das Bauliche – oder nach Schlemmer auf die »Ortsform« – übertragen, bewegt sich Theaterarchitektur zwischen anonymen, temporären Festaufbauten wie Bude oder Zelt und den baukünstlerischen Höchstleistungen sakraler Architektur wie Tempel oder Kirche. Walter Gropius, der Architekt des »Totaltheaters« (1926/27), einem der spektakulärsten Theaterprojekte des 20. Jahrhunderts, hat bereits 1929 in seinem grundlegenden Aufsatz »Theaterbau« darauf hingewiesen, dass es in der Entwicklungsgeschichte der Theaterarchitektur nur drei Grundformen der Bühne gibt: die zentrale Rundbühne, die griechische Proszeniums- und die Guckkastenbühne.

Nimmt man als vierte Entwicklungsstufe die modernen Theaterbautendenzen vom »Spiel im Raum« unter dem von Friedrich Kiesler geprägten Begriff der Raumbühne hinzu, so können wir eine Typologie des Theaterbaus visualisieren, die das Verhältnis von Schauen und Spielen im Raum beschreibt. Beispiele zu jedem Bautyp zeigen dabei ein



1



2

Spektrum unterschiedlicher Erscheinungsformen aus verschiedenen Zeiten. Die Grenzen und Übergänge zwischen den Grundtypen sind jedoch durchaus fließend; gezeigt wird letztendlich die wechselvolle Beziehung zwischen Zuschauer und Darsteller in verschiedenen Versammlungsbauten.

#### Arena – Rundbühne

Die Arena (lat. Sandplatz) ist die Urform der Bühne, die elementarste Grundsituation des Theaters schlechthin. Um eine ebene Fläche ordnet sich die Zuschauer-versammlung in einem geschlossenen Ring, um einem Ereignis wie Reden, Wettkampf, Tanz oder rituellen Kulthandlungen beizuwohnen. Bei größeren Versammlungen dienten natürliche Talkessel als Überhöhung des Zuschauerbereichs, um allen Beteiligten die Sicht auf das Geschehen zu ermöglichen. Der Vorteil dieser Anordnung liegt in der engen und unmittelbaren Beziehung zwischen den Akteuren und den sie umgebenden »Menschenwänden«, die den Spielraum bilden. Die bauliche Ausformung dieses Versammlungstyps reicht vom römischen Amphitheater über die Musik- oder Zirkusarena und vom anatomischen Wissenschaftstheater über den Konzertsaal bis zum Sportstadion.

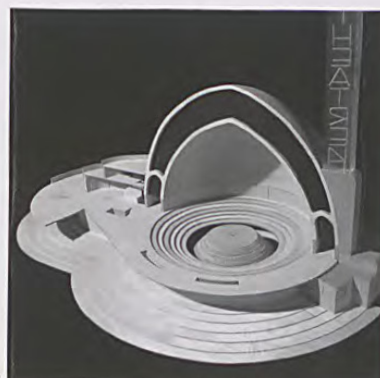
*Erdtheater in Moray, Peru, prähistorisch bis 1500 n. Chr.; 60 000 Plätze*

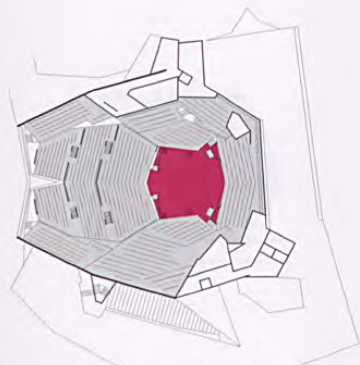
Von der Festung Ollantaytambo bis nach Pisac, dem Zentrum der Ackerbaukultur der Inka, ist das gesamte Urubama-Tal im Andengebiet Perus aus Terrassen geformt. In dieser Region liegen die fünf Amphitheater von Moray – eine Anlage zwischen freier Landschaftsform und gestalteter Kultstätte. Geländeterrassierungen betten sich wie Zuschauerränge in die Topografie des abschüssigen Terrains und formen ein Ensemble von vier runden und einem hufeisenförmigen Theater. Die kreisförmigen Flächen dienten in der Vor-Inkazeit für kultische Riten, Feste und Wettkämpfe unter freiem Himmel. Die »Rundbühne« des größten Theaters mit 45 m Durchmesser und zwölf noch heute erhaltenen Terrassen, jede etwa 1,80 m hoch und 7 m breit, geben eine Vor-

stellung der Dimensionen. Bis zu 60 000 Besucher sollen hier Platz gefunden haben. Ausgrabungen von komplexen Bewässerungssystemen lassen vermuten, dass die Inka diese Anlage für die Anpflanzung von Maiskulturen in extremer Höhenlage nutzten.

*Norman Bel Geddes, Projekt Little Theatre in the Round, 1922; 600 Plätze*

Zu Beginn der 1920er-Jahre entwarf Norman Bel Geddes mehrere Theatergebäude, die internationale Beachtung fanden und auf Ausstellungen in London und Amsterdam präsentiert wurden. Charakteristisch für seine Projekte ist der Versuch, neuen Theaterkonzepten seiner Zeit eine adäquate bauliche Form zu geben. Mit stromlinienförmigen Baukörpern und halbkugelförmigen Innenräumen versuchte Bel Geddes, eine Einheit von Zuschauerraum und Bühne herzustellen. Das Modell mit der auffallenden Zweischaligkeit zeigt einen Entwurf für ein Arena-Theater. Wie in einem Zirkus umgeben die Zuschauer den kreisrunden Bühnenbereich. Auditorium und Bühne befinden sich somit gemeinsam in einer inneren Raumhülle. Der Raum zwischen innerer und äußerer Hülle dient auf der Zuschauerseite als ringförmige Wandelhalle bzw. als Bereich für Technik und Beleuchtung in der Ebene darüber. Der gesamte Bühnenbereich ist vertikal veränderbar, kann angehoben oder versenkt werden.

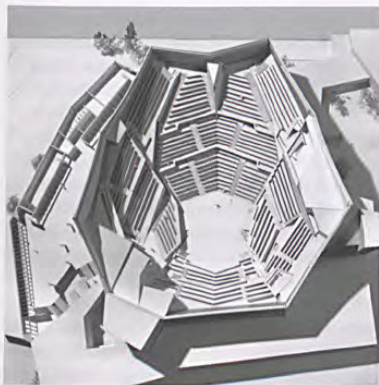




4



6



5

Hans Scharoun, Philharmonie in Berlin, 1956–1963; 2000 Plätze

»Ist es ein Zufall, dass überall, wo improvisiert Musik erklingt, sich Menschen sofort zu einem Kreis zusammenschließen?« fragte Hans Scharoun und nahm diese Beobachtung als Grundidee für seinen Saalentwurf. 2000 Besucher gruppierte er in kleineren Einheiten, so genannten Weinbergterrassen, um das Spielgeschehen im »Tal«. Als »Himmel« entwarf er nicht eine schwere Kuppel, sondern ein elegantes »Zeltdach«. Das Gebäude wächst von innen nach außen, aus dem Konzertsaal hinaus mit fließendem Übergang zum Funktionsbereich der Foyerlandschaft. Die in verschiedenen Ebenen angeordneten Aufenthaltsbereiche mit oft überraschenden Durchblicken und die Ruhe des auf das Orchester konzentrierten Musiksaals machen einen Konzertbesuch auch zu einem spannungreichen räumlichen Erlebnis. In einzigartiger Weise ist es Scharoun mit der Philharmonie gelungen, das Bild einer archaischen Versammlungssituation unter freiem Himmel in einen Gebäudekomplex zu transformieren.

Giovanni Michelucci, Chiesa di Longarone im Veneto, 1966–1978

Michelucci beschäftigte sich während seiner gesamten Schaffenszeit mit dem Theaterbau. Noch im Alter von 98 Jahren entwarf er für die Stadt Olbia ein Theaterzentrum mit

einem großen Saal und einer Freilichtbühne. Anlässlich der Staudammtragödie von Vajont (Friaul) 1963, bei der eine durch einen Bergbruch verursachte Überschwemmung ein ganzes Tal und mehrere Orte verwüstete, erhielt Michelucci den Auftrag, ein Monument zum Gedenken an die Opfer der Katastrophe zu errichten. Er konzipierte ein zum Himmel offenes Arena-Theater über einem ebenfalls oval geformten, aber geschlossenen Sakralraum. Eine Rampe führt um das ganze Gebäude herum und verbindet das Niveau der Kirchen-Krypta mit dem hochgelegenen Versammlungsplatz. Es entstand die wohl einmalige Verbindung eines Sakralbaus und eines archaischen Theaters.

#### Theatron – Proszeniumsbühne

Theatron bedeutet in der griechischen Sprache »Raum zum Schauen« und war ursprünglich die technische Bezeichnung für den gleichmäßig ansteigenden Zuschauerbereich des antiken Theaters. Im Gegensatz zur Rundbühne sitzen die Zuschauer nicht mehr alleseitig um eine Spielfläche, sondern nur noch im Kreissegment, Halbrund oder Halboval um das Spielgeschehen. Der ebene Platz des Chores (Orchestra) wird erweitert mit einer erhöhten Fläche für die Schauspieler (Proscenium). Hinter dem Spielgeschehen entwickelt sich eine Wand, ein Rücken bildet sich aus. Optimale Sichtbeziehungen durch das nicht völlige Umschließen des Bühnenraums mit Zuschauern, der ausgeprägte Landschaftsbezug sowie die gute Akustik des antiken griechischen Theaters waren im besten Sinne gemeinschaftsbildend. Die Römer entwickelten diesen Typus weiter zu einem in sich geschlossenen Theatergebäude, mit im Halbkreis angeordneten Zuschauern und mit einem von der Topografie unabhängigen Erschließungssystem. Die Wirkungsgeschichte dieses klassischen antiken Typus lässt sich bis zur heutigen Zeit verfolgen.

Theater in Epidaurus, 3. Jh. v. Chr.; 14 000 Plätze

Das Theater in Epidaurus galt bereits in der Antike als das schönste aller griechischen

- 1 Erdtheater in Moray, Peru, aus prähistorischer Zeit bis 1500 n. Chr.
- 2,3 Projekt Little Theatre in the Round, 1922  
Architekt: Norman Bel Geddes  
Modell: Kathrin Löscher
- 4,5 Philharmonie in Berlin, 1956–1963  
Architekt: Hans Scharoun  
Modell: Helmut Frey, Lars Werner
- 6 Chiesa di Longarone im Veneto, 1966–1978  
Architekt: Giovanni Michelucci

- 1 Earth theatre in Moray, Peru; prehistoric times – AD 1500
- 2,3 Little Theatre-in-the-Round project, 1922; architect: Norman Bel Geddes; model: Kathrin Löscher
- 4,5 Philharmonie, Berlin, 1956–63; architect: Hans Scharoun; model: Helmut Frey, Lars Werner
- 6 Chiesa di Longarone, Venetia, 1966–78; architect: Giovanni Michelucci

Theater. Die Harmonie der Anlage beruht vor allem auf der vollkommenen Regelmäßigkeit des Theatron und seiner gelungenen Einbindung in die Topografie.

Der Theaterkomplex liegt außerhalb des Asklepios-Heiligtums am Bergrücken des Kynortion, einer Stelle, die besondere Vorzüge für die einzigartige Akustik des Theaters bietet.

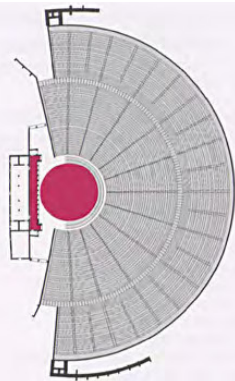
Die Ränge sind so in die Felsen gebaut, dass die 14 000 Zuschauer auf die natürliche Kulisse des heiligen Bezirks blicken. Die griechischen Theater wurden meist in eine Hanglage eingebettet, deren Neigung etwa der Steigung der Sitzreihen entsprach. So konnte der Zuschauerraum in die Landschaft integriert und ein harmonisches Gleichgewicht zwischen der Geometrie des Bauwerks und der natürlichen Umgebung erreicht werden. Der Raum wird von der Landschaft geprägt, die sich um das Theater herum ausbreitet.

Odeion des Agrippa in Athen, 16–13 v. Chr.; 1000 Plätze

Das überdachte römische Theater, allgemein Odeion genannt, gilt als Weiterentwicklung des Typus eines überdachten hellenistischen Versammlungsgebäudes. Die Überdachung bot größeren Komfort in Hinblick auf Klima und Akustik. Es diente ebenso wie die offenen römischen Theater als Austragungsort für musikalische und pantomimische Darbietungen.

In Athen existierten zwei Bauten dieses Typus, das Odeion des Herodes Atticus (150 n. Chr.) und das Odeion des Agrippa, das inmitten der griechischen Agora von Athen lag. Herzstück ist der annähernd würfelförmige 25 m hohe Hauptraum mit Bühne, Orchestra und ansteigenden Sitzreihen mit 1000 Plätzen. Der Zuschauerraum (lat. Cavea) ist hier in einen rechteckigen Saal eingeschlossen, nur die unteren Reihen bilden einen vollen Halbkreis. Eigentlicher Spielraum war nicht die Fläche der Orchestra, sondern das Proszenium, der Bühnenvorbereich, mit der geschmückten Wand, der Scenae Frons, vor der Schauspieler und Musiker agierten.





7



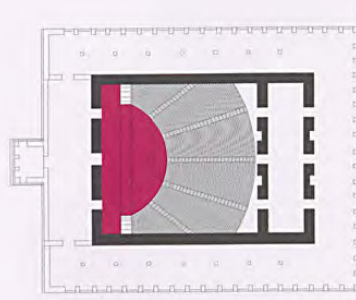
8

Andrea Palladio, Vincenzo Scamozzi,  
Teatro Olimpico in Vicenza, 1580–1585;  
1000 Plätze

1580 beauftragte die Accademia Olimpica, ein humanistischer Zirkel von Adligen und Künstlern, den Architekten Andrea Palladio mit dem Bau eines permanenten Theaters, dem ersten freistehenden überdachten Theaterbau seit der Antike.

Anknüpfend an das antike Vorbild, das Vitruv in seinen »Zehn Büchern zur Architektur« beschrieben hatte, entwarf Palladio innerhalb eines rechteckigen Massivbaus ein klassisches Theater in Holzbauweise. Dreizehn Sitzstufen der halb elliptischen Cavea mit 1000 Plätzen werden von einer rhythmisierten Säulenarchitektur gekrönt. Mit dem anschließenden natürlich belichteten Wandelgang und der bemalten, weitspannenden Holzdecke erinnert der Innenraum an einen Platz im Freien.

Der Schauspieler agiert über der vertieften Orchestra auf Höhe der Zuschauer: auf der Proszeniumfläche vor der in Anlehnung an die römische Scenae Frons dekorierten monumentalen Bühnenwand, der Scenae Frons. Durch drei Portale öffnet sich der Blick auf die unbespielbare perspektivische Hinterbühne mit fünf gemalten Straßen; dadurch wird die Illusion des Zuschauers, sich in einem Außenraum zu befinden, verstärkt.



9

William Shakespeare, Globe Theatre  
in London, 1599; 3000 Plätze

Das heute rekonstruierte Globe Theatre stand zu Zeiten Shakespeares außerhalb der Stadtmauern Londons und damit außerhalb der Zugriffsmöglichkeiten der Stadtherren, die jahrzehntlang versuchten, ein öffentliches Aufführungsverbot durchzusetzen. Die mit bis zu 3000 Zuschauern besuchten Vorstellungen zogen Menschen aus allen sozialen Schichten an, es handelte sich also um Volkstheater im besten Sinne. Der Typus des offenen Tageslichttheaters, mit Logen und Balkonen, entwickelte sich aus den englischen »Wirtshaus-Hinterhöfen«, in denen die Schauspieler ihre Aufführungen darboten. Von jedem Platz aus besteht engster Kontakt zwischen Zuschauer und Schauspieler, nicht zuletzt durch die weit in das Parterre geschobene Bühne – ein frühes Beispiel eines Raumtheaters.

Alvar Aalto, Auditorien der Technischen Hochschule in Otaniemi bei Helsinki, 1955

Skizzen, die Alvar Aalto 1924 auf einer Reise nach Italien und Griechenland anfertigte, unter anderem von bedeutenden griechischen Theatern wie Delphi und Olympia, zeugen von seiner Bewunderung für diese einzigartigen antiken Theaterbauten. 1955 entwarf Aalto einen ganzen Hochschulkomplex auf einer Anhöhe in Otaniemi, dessen Hauptelement und deutlich sichtbares Zeichen eine Gruppe von Auditorien bildet. Hier wird die Idee des griechischen Theaters in einen Bau des 20. Jahrhunderts, ein Hörsaalgebäude, transformiert. Das Dach der innenliegenden, mit indirektem Tageslicht versorgten Auditorien bildet im Außenraum ein Theater mit zwölf ansteigenden Sitzreihen – ein Versammlungsort unter freiem Himmel, im besten Sinne der klassischen antiken Tradition verpflichtet.

#### Guckkastenbühne

Als Guckkastenbühne bezeichnet man dreiseitig geschlossene Bühnenbereiche, die mittels eines Bühnenrahmens auf der vierten Seite dem Zuschauer Einblick gewähren. Der Guckkastentypus entwickelte sich aus

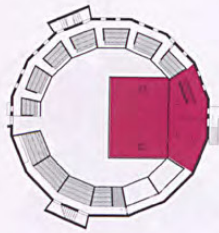


10

den barocken, höfischen Operntheatern seit dem 17. Jahrhundert. Die Ausformung des Bühnenbereiches zu einem eigenen Raum- oder Bauteil führte zwangsweise zu einer Trennung von Zuschauerraum und Bühnenbereich. Der Zuschauer wird im ungünstigsten Fall zum distanziierten Betrachter. Um größeren Besucherzahlen den Theatergenuss zu ermöglichen, ordnete man die Zuschauer nicht nur im Parkett an, sondern auch in gestaffelten Logen und Rängen. Je nach Anforderung sitzt der Zuschauer im gleichmäßig, amphitheatralisch ansteigenden »demokratischen« Zuschauerraum oder im bis zu sechs Ebenen hoch »sozial geschichteten« Rang- oder Logentheater. Eine große Bedeutung spielt bei diesem Bautypus der Bühnenvorbereich (Proszenium), der durch eine differenzierte Ausformung der trennenden Wirkung zwischen Guckkastenbühne und Zuschauerraum entgegenwirken kann.

Josef Furtenbach, Entwurf für eine fürstliche Hofhaltung, 1655

Um einen achteckigen Saal sind vier Bühnenanbauten gruppiert. Der Szenenfolge entsprechend können diese Bühnenhäuser nacheinander bespielt werden. In der Saalmitte ist eine kreisförmige Tafel mit einem Durchmesser von 4 m vorgesehen. So können die am Tisch sitzenden Zuschauer mittels einer Drehscheibe in die jeweilige Blickrichtung der Szenenfolge gedreht werden. In den beiden kleineren Anbauten am Saal sind Speisekammern mit Kredenzen untergebracht, die zur Versorgung der Gäste bei Festen und Gelagen dienen sollten. Die einzelnen Bühnenbereiche sind nach italienischem Vorbild als Rahmenbühne mit perspektivisch angeordneten dreh- und damit wandelbaren Dreiecksprismen ausgestattet (Telari-Bühne). Mit der Idee des drehbaren Zuschauerbereichs sowie der Anordnung von mehreren Spielorten in einem Raum nahm dieser Entwurf Elemente vorweg, die erst wieder im 20. Jahrhundert eine größere Bedeutung erlangten.

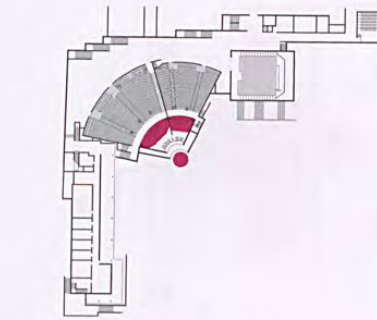


11

*François Cuvilliers d. Ä., Altes Residenztheater in München, 1751–1753; 640 Plätze*  
Das unter Kurfürst Maximilian Joseph III. erbaute kleine Opernhaus ist Teil der Münchner Residenz. Zunächst war das Theater ausschließlich für höfische Veranstaltungen bestimmt und im Stil der barocken italienischen Logentheater durchgebildet. Für festliche Anlässe konnte das ansteigende Parkett durch ein Hebewerk im Untergeschoss auf Bühnenniveau angehoben werden. Der Zuschauerraum für 640 Personen wurde von vier Rängen mit je 28 Logen hufeisenförmig umschlossen, deren Ausschmückung entsprechend der damaligen Hofrangordnung abgestuft war. Der über ein Vestibül zu erreichende Haupteingang liegt in der Mittelachse gegenüber des 26 m tiefen Bühnenraums. Darüber erhebt sich in der Höhe des zweiten und dritten Rangs die prunkvolle kurfürstliche Loge mit zentraler Sicht. Sie ist architektonisch ähnlich der Bühne betont, um Spiel und höfisches Leben in Einklang zu bringen. 1956 wurde das im Krieg zerstörte Theater mit Teilen der Originalausstattung rekonstruiert.

*Rudolf Steiner, Erstes Goetheanum in Dornach, 1913–1922 (abgebrannt); 900 Plätze*

Goethes Vorstellung von der Metamorphose der Pflanzen inspirierte Rudolf Steiner, den Begründer der anthroposophischen Bewegung, das Formschaffen der Natur in Architektur umzusetzen. Er war überzeugt, dass Architektur Geist und Moral beeinflusst. Im Schauen und Erleben physischer Formen erwachse »seelische Bewegung«, diese erzeuge »Gedankenformen«, die wiederum »geistige Wesenheiten« vermitteln. Diese Ideen erfuhren ihre bauliche Umsetzung im ersten Goetheanum, einer innen wie außen modellierten Bauskulptur. Auf einem Betonfels erhob sich ein Doppelkuppelbau aus Holz. Vortragsveranstaltungen, Mysterienspiele und eurhythmische Aufführungen erforderten eine Gliederung in Bühne und Auditorium für 900 Personen: Einander durchdringende, verschieden große Kalotten auf kreisförmigen Grundriss sollten durch die



12

Spannung zwischen zwei Raumpolen die Dualität von Physischem und »Geistig-Übersinnlichem« ausdrücken. Die umlaufenden Säulen mit dem dahinterliegenden Wandelgang banden Bühne und Zuschauerraum zu einer räumlichen Einheit zusammen.

*Konstantin Melnikov, Rusakov Club in Moskau, 1927; 1500 Plätze*

Nach der Revolution 1917 wurden in der Sowjetunion mehrere tausend sogenannter Volkshäuser oder Arbeiterclubs errichtet, die als Zentren der Massenpropaganda und zur Entfaltung schöpferischer Fähigkeiten der Arbeiterklasse dienen sollten. Melnikovs bekanntester Club wurde für ein Produktionskollektiv als Versamlungs-, Spiel- und Aufführungsort gebaut. Herausragend sind die Übereinstimmung der räumlichen Komposition mit der äußeren Gestaltung sowie die symmetrische Ausformung des Clubhauses. »Emporgehoben« in den drei sich charakteristisch nach außen abzeichnenden Sälen beobachtet das werktätige Volk das Geschehen auf der Bühne im Zentrum des Baus. Die Wandlungsmöglichkeiten des Zuschauerraums erlauben eine Vielzahl von Varianten hinsichtlich der Nutzung des Saals. Verschiedene Raumeinheiten können einzeln genutzt oder zu einem großen

- 7, 8 Theatre in Epidauros, 3. Jh. v. Chr.  
Modell: Roland Reimann
- 9 Odeion des Agrippa in Athen, 16–13 v. Chr.
- 10 Teatro Olimpico in Vicenza, 1580–1589  
Architekten: Andrea Palladio, Vincenzo Scamozzi
- 11 Globe Theatre in London, 1599
- 12, 13 Auditorien der Technischen Hochschule in Otaniemi bei Helsinki, 1955  
Architekt: Alvar Aalto

Saal für 1500 Personen zusammengeschaltet werden.

*Alvar Aalto, Oper in Essen, 1959 Wettbewerb, 1983–88 gebaut; 1200 Plätze*

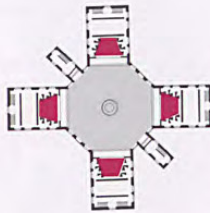
»Ein Theater muss sich von allen anderen Gebäuden der Stadt, von Kirchen, Bürohäusern oder Werksgebäuden unterscheiden, damit seine kulturelle Aufgabe sichtbar wird. In der Antike diente das Theater nur einer Kunstgattung; heute gilt es, Lösungen zu finden, die es gestatten, Schauspielaufführungen, Opern, Operetten oder Ballett im gleichen Theater zu veranstalten«, so beschrieb Aalto die Anforderungen an seinen Bau, der, obwohl erst 30 Jahre nach dem Wettbewerb vollendet, einen Höhepunkt der Opernhaus-Typologie darstellt. Der Zuschauerraum ist ein asymmetrisches Amphitheater mit einer gewellten Hinterwand der Logen und logenartigen Balkone, das Foyer ist in drei Ebenen differenziert. Diese Oper zeigt sehr deutlich die Dimensionen von Hauptbühne, Seitenbühnen und Hinterbühnen im Verhältnis zum dazu klein erscheinenden Zuschauerraum, der jedoch für 1200 Personen konzipiert ist.

#### Raubühne

Der Begriff »Raubühne« wurde im 20. Jahr-



13

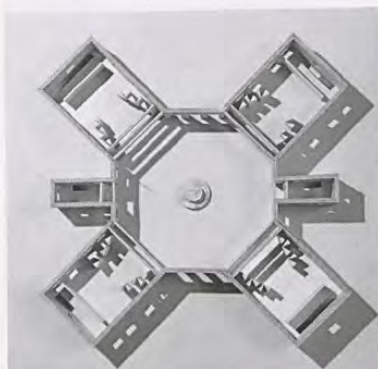


14

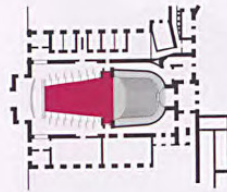
hundert von dem Architekten Friedrich Kiesler geprägt und bezieht sich vor allem auf Bestrebungen von modernen Theatermachern und Architekten, den Zuschauerraum und den Bühnenraum wieder zu einer baulichen und räumlichen Einheit zusammenzuführen. Von Rängen freie Räume, das Überwinden der gerichteten Guckkastenbühne sowie der barocken Logentheater waren grundlegende Forderungen der Zeit. »Offene Theaterspielformen verlangen offene Theaterbauformen, Variabilität statt Monumentalität« lauteten die Slogans. Einraumtheater, Mehrbühnentheater, flexible und variable Gebäude, bewegliche und wandelbare Bühnen- und Zuschauerbereiche, veränderbare Decken- und Bodenzonen, Studiobühnen, Kugeltheater und Totaltheater wurden in der Folge als architektonische Antworten entworfen und projektiert, aber nur selten realisiert.

*Heinrich Tessenow, Adolphe Appia, Alexander von Salzmann, Bildungsanstalt Jaques-Dalcroze in Hellerau bei Dresden, 1911–1912*

»Tatsache ist, dass der Theatersaal, den Tessenow, Jaques und Salzmann für Hellerau entwerfen, einen Meilenstein in der künstlerischen Entwicklung der Epoche darstellen wird«, notierte Le Corbusier bei einem Besuch vor Ort in sein Tagebuch. Obwohl das Institut bereits zwei Jahre nach den ersten Festspielen durch den Ausbruch



15



16

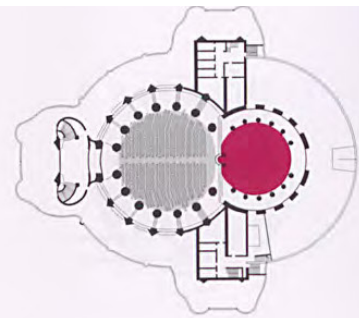
des Ersten Weltkriegs den wirtschaftlichen Zusammenbruch erlitt, blieb Tessenows Bau, der »große weiße Tempel mit seinen schlanken Pfeilern« (Upton Sinclair), bis heute wirkungsvoll. Kernstück der Bildungsanstalt ist ein von Tessenow gemeinsam mit dem Schweizer Bühnenreformer Adolphe Appia entwickelter schlichter, rechteckiger Raum mit einem neuartigen Beleuchtungssystem. Der ganze Raum war mit in Wachs getränkten weißen Tüchern in zwei Lagen ausgestattet. Zwischen Wand und Tuch waren in engem Abstand Glühbirnen montiert, die es ermöglichten den Raum in die verschiedensten diffusen Licht- und Helligkeitsstimmungen zu versetzen.

*Andor Weininger, Projekt für ein Kugeltheater, 1927; 4500 Plätze*

»Im Hinblick auf das Kugeltheater kann ich sagen, dass der Zirkus, der normale Wanderzirkus, mein Haupteinfluss war«, so Weininger. Obwohl das Kugeltheater visionär und utopisch wirkt, hat er sich in vielen Skizzen mit konkreten architektonischen Fragen zum räumlichen Verhältnis von Zuschauerraum und Aktionsraum auseinandergesetzt. Studien zur Anordnung von Sitzreihen und die sich aus der Kugelgeometrie ergebenden Blickachsen belegen dies. In der Zeitschrift Bauhaus beschrieb Weininger das Theater 1927 folgendermaßen: »Die raumbühne, das raumtheater, als der ort mechanischen schauspiels. (...) Eine kugel als architektonisches gebilde anstelle des üblichen theaters. Die zuschauer befinden sich auf dem inneren kugelrand in einem neuen raumverhältnis; sie befinden sich infolge übersicht des ganzen, infolge der zentripetalkraft in einem neuen, psychischen, optischen, akustischen verhältnis; sie befinden sich gegenüber neuen möglichkeiten konzentrischer, richtungsbeliebiger, mechanischer raumbühnenvorgänge.«

*Walter Gropius, Erwin Piscator, Projekt für ein Totaltheater, 1927*

Zusammen mit dem Theatermacher Piscator entwickelte Gropius ein »Totaltheater«, das er als »flexibles Bühnensexperiment, als



17

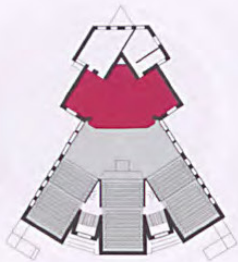
großes Licht- und Raumklavier« betrachtete, welches dem Regisseur eine Vielfalt von Spielformen ermöglichen sollte. Bewegliche und drehbare Zuschauer- sowie Bühnenbereiche erlauben die Verwandlung einer Tiefenbühne in eine Proszeniumsbühne oder zu einer Arena-Situation mit dem Spiel in der Raummitte. Diese Veränderungen sollten sogar während der Aufführung möglich sein, um im Sinne Piscators die Zuschauer direkt in das szenische Geschehen hinein-zuziehen.

Gropius ordnete um die Theaterbesucher transparente Projektionsebenen an, die mittels Licht- und Filmprojektionen hätten bespielt werden können, sodass sich die Zuschauer zum Beispiel unter Wolken oder mitten im wogenden Meer befunden hätten, während zugleich allseitig Menschenmassen auf sie zugelaufen wären. Das Modell zeigt die Grundkonzeption der Anordnung von Zuschauern und Spielbereichen im Theater.

*Friedrich Kiesler, Projekt für das Endless Theatre, 1924/25, (Strukturmodell); 100 000 Besucher*

Friedrich Kiesler beschreibt seine utopisch-visionären Vorstellungen von einer dynamischen Theaterarchitektur in mehreren manifestartigen Texten: »Die Raumbühne 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 gesamte Konstruktion wird von Doppelschalen aus Stahl und geschweißtem Milchglas umgeben. Die Bühne hat die Form einer endlosen Spirale. Die verschiedenen Ebenen sind durch Lifte und Plattformen verbunden. Sitzflächen, Bühne und Liftplattformen sind freischwebend über- und nebeneinander durch den Raum gespannt. Das Gebäude besteht aus einem elastischen Bausystem aus Kabeln und Plattformen, das aus dem Brückenbau entwickelt wurde. Das Drama kann sich frei im Raum ausdehnen und entfalten.



18

Erich Mendelsohn, *Universum Lichtspieltheater* in Berlin, 1928;  
 Jürgen Sawade, *Schaubühne am Lehniner Platz*, 1975–1981; 1000 Plätze  
 Der Theaterraum der Schaubühne entstand aus der engen und direkten Zusammenarbeit zwischen dem Architekten und den Theaterleuten. 1975 gestaltete Jürgen Sawade für das bereits zum Abbruch freigegebene Mendelsohn-Kino Nutzungsvorschläge, die im Austausch mit der »Schaubühne« unter der Leitung von Peter Stein zu einer neuartigen Theaterkonzeption führten: der Auflösung der Trennung zwischen Zuschauer- und Bühnenbereich. Das Haus verfügt über eine multifunktional einsetzbare Spielfläche, die in der Tiefe mittels Scherenhubpodesten um drei Meter stufenlos versenkbar und variabel durch Tore aufzuteilen ist, sodass mehrere Spielräume nebeneinander gestaltet werden können. Der Raum sollte alle klassischen Theaterspielformen ermöglichen und zugleich offen sein für weitere Entwicklungen. Eine Hälfte des Schnittmodells zeigt das ursprüngliche Kino von Mendelsohn, die andere Hälfte das neue Theater.

Franz Wimmer, Studium der Architektur in Berlin und München, 1997–2000 wissenschaftl. Assistent am Lehrstuhl von Hannelore Deubzer, TU München; 2007–2008 Lehrauftrag »Entwerfen« an der Hochschule München; eigenes Architekturbüro in München; diverse Ausstellungen und Publikationen.

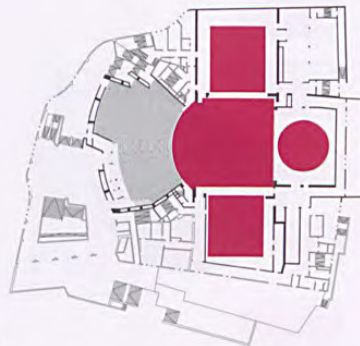
Barbara Schelle, Studium der Architektur in München, 1995–2008 wissenschaftl. Assistentin am Institut für Gestaltung der TU München bei Friedrich Kurrent und Hannelore Deubzer; diverse Vortragsreihen, Ausstellungen, Buchpublikationen und eigene Projekte.

Anmerkungen:  
 Grundrisse: Maßstab 1:1000: Abb. 9–11;  
 Maßstab 1:1500: Abb. 2, 4, 6, 14, 16–21;  
 Maßstab 1:2000: Abb. 1, 7, 12, 23, 25, 27.

In den Grundriss- und Schnittzeichnungen ist der Bühnenbereich rot gekennzeichnet, die grauen Flächen zeigen den Zuschauerbereich.

Die Architekturmodelle, Bauanalysen und Zeichnungen wurden im Seminar »Theaterbau« 1996–2008 am Lehrstuhl für Raumkunst und Lichtgestaltung von Prof. Hannelore Deubzer, TU München, unter der Betreuung von Franz Wimmer und Barbara Schelle erarbeitet.

Zeichnungen © Lehrstuhl für Raumkunst und Lichtgestaltung Prof. Hannelore Deubzer;  
 Uli und Sinus Bohnhoff/Alicia Sokalska.



19

In an auditorium, a larger or smaller audience follows events on a stage of larger or smaller proportions. The way in which these two elements are related to each other constructionally and spatially can be seen in a wide range of solutions. The architecture has to meet quite different requirements for each type of event, however. At the Bauhaus, Oskar Schlemmer explored theatrical and stage forms on a scientific basis. He saw theatre located somewhere between popular entertainment and religious cult enactment. The architecture itself occupies a shifting ground somewhere between an anonymous, temporary festive structure, like a booth or a tent, and the highest constructional achievements in the form of a temple or church. In a paper on theatre construction written in 1929, Walter Gropius, remarked that there were only three basic stage forms in the history of theatre architecture, namely the central circular arena stage, the Greek proscenium stage, and the picture-frame or proscenium-arch form. If one takes modern trends in theatre design as a fourth line of development – i.e. performing in a three-dimensional stage space – a typology can be drawn up to describe the relationship between audience and players.

#### Arena stage (theatre-in-the-round)

The arena is the most elementary theatrical situation. Spectators assemble in a closed ring around a flat piece of ground to witness some event. For larger gatherings, natural bowls in the landscape provided the rising ground that allowed all spectators a view. In the Urubama valley in the Peruvian Andes, one finds a series of terraces. Located here are the five earth amphitheatres of Moray – a complex somewhere between open landscape forms and man-made cult sites. Shaped between prehistoric times and around AD 1500, these arenas provide space for approximately 60,000 persons. In the pre-Inca age, they were used for cult rites, festivals and contests. The "circular arena" of the largest theatre gives some idea of the original dimensions. It has a diameter of 45 m, with 12 terraces that have survived to the present day (each roughly 1.80 m high and 7 m wide).

- 14, 15 Projekt für eine fürstliche Hofhaltung, 1655, Architekt: Josef Furttentbach  
 Modell: Sarina Arnold  
 16 Altes Residenztheater in München, 1751–1753, Architekt: François Cuvilliers d. Ä.  
 17 Erstes Goetheanum in Dornach, 1913–1922 (abgebrannt), Architekt: Rudolf Steiner  
 18 Rusakov Club in Moskau, 1927 Architekt: Konstantin Melnikov  
 19 Oper in Essen, 1983–88, Architekt: Alvar Aalto
- 14, 15 Project for a princely household, 1655; architect: Josef Furttentbach; model: Sarina Arnold  
 16 Altes Residenztheater in Munich, 1751–53; architect: François Cuvilliers the Elder  
 17 First Goetheanum in Dornach, 1913–22 (destroyed by fire); architect: Rudolf Steiner  
 18 Rusakov Workers' Club in Moscow, 1927; architect: Konstantin Melnikov  
 19 Opera house in Essen, 1983–88; arch.: A. Aalto

At the beginning of the 1920s, in a bid to find an adequate form for the stage concepts of the day and to unite the auditorium and stage, Norman Bel Geddes designed a number of streamlined structures with hemispherical internal spaces. A model (ill. 3) shows a project for an arena theatre in a striking double-skin form of construction – a theatre-in-the-round dating from 1922 for an audience of 600. The space between the two skins serves as a circular foyer on the level for theatregoers, and on the level above, as a realm for technical installations. The entire stage area can be vertically adjusted.

"Is it just a coincidence that wherever music is improvised, people immediately gather in a circle?" Hans Scharoun asked and took this observation as the basic idea for the design of the Philharmonie in Berlin (1956–63). In this concert hall, he grouped an audience of 2,000 people in small segments – so-called "vineyard terraces" – around the performers in the "valley"; and for the "heavens" overhead, he designed an elegant "tent roof". With the Philharmonie, Scharoun succeeded in translating the image of an archaic place of assembly under an open sky into a built complex. Giovanni Michelucci was concerned with theatre construction throughout his long creative life. In the aftermath of a dam tragedy in Friuli in 1963, when an avalanche led to the flooding of an entire valley, Michelucci was commissioned to build a monument to commemorate the victims. Above an oval-shaped, enclosed ecclesiastical space, the Chiesa di Longarone, he set an open arena theatre. A ramp leads round the structure, from the level of the church to the place of assembly above.

#### Theatron or proscenium stage

The Greek word "theatron" means a "space for watching". In antiquity, it was the technical term for an evenly rising area for audiences. The seating is arranged in a segment of a circle, or in a semicircular or semi-oval layout around the stage. The flat area for the chorus (orchestra) is extended by a raised area for the actors (proscenium). In the course of time, a wall was created at the rear of the stage. Optimal sight lines, a strong link with





# Der technische Raum als Voraussetzung für den szenischen Raum

## Walther Unruh, Wiesbaden (S.19-pp)

### DER TECHNISCHE RAUM ALS VORAUSSETZUNG FÜR DEN SZENISCHEN RAUM

Von Walther Unruh (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 ungeschönen 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

290

Walther Unruh

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.

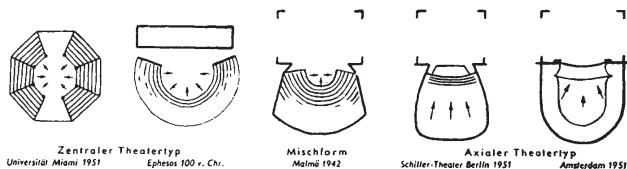
Relativ günstig sieht es noch bei Freilichtaufführungen aus. (Dabei müssen wir die eingangs geprägte Definition des „Gehäuses“ für den szenischen Raum symbolisch anwenden.) Die örtliche Situation inspiriert meist zur Wahl des aufzuführenden Werkes, und der vorhandene technische Raum kann dann sogar einen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



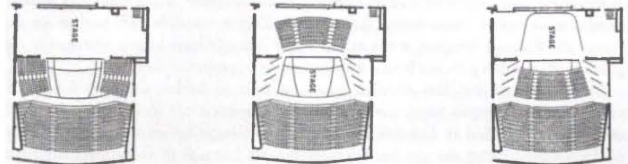
1. Die Grundformen A, B und C

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

19\*

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

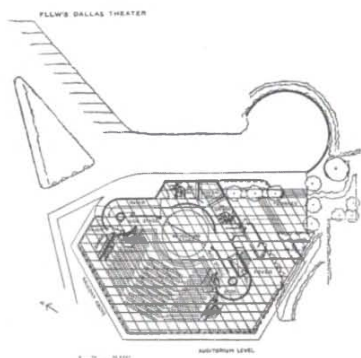
Meine durch Augenschein belegten Beobachtungen sind folgende: Das Loeb-Theater, mit 402 + 154 Plätzen, steht innerhalb einer amerikanischen Universität, die selbst kein Theater-Department besitzt. Es ist also ein Gastspieltheater für kulturelle Veranstaltungen verschiedener Truppen, darunter auch häufig 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.

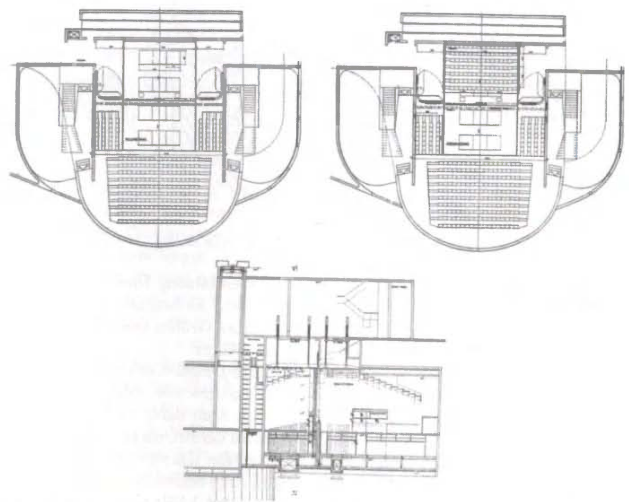
Im Loeb-Theater (der offizielle Name ist Loeb-Drama-Center) hat sich auch gezeigt, daß eine Anlage mit hydraulischen Hebezeugen usw. sehr kostspielig zu erstellen und erst recht kostspielig zu bedienen ist, denn dafür sind teure Spezialisten, die einer Union angehören, nötig. Damit wird der Betrieb auch 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 Zeit- und Aufwand, der erforderlich ist, eine Theaterform in die andere umzuwandeln, 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 jahrhundertlangen 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.

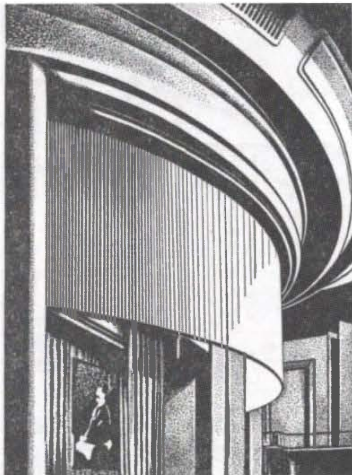
Bezüglich solcher Auftritte kann ich übrigens von einer Neuerung berichten, die meines Wissens noch in keinem europäischen Theater gebaut wurde; ich habe sie in dem neuen East-West-Center in Honolulu gesehen: unterirdisch, d. h. unter dem Bühnen- und Saalboden liegende Gänge vom Bühnenhaus aus zu verschiedenen 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 tiefgefahretem Zustand den Orchesterboden, in hochgefahretem 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.

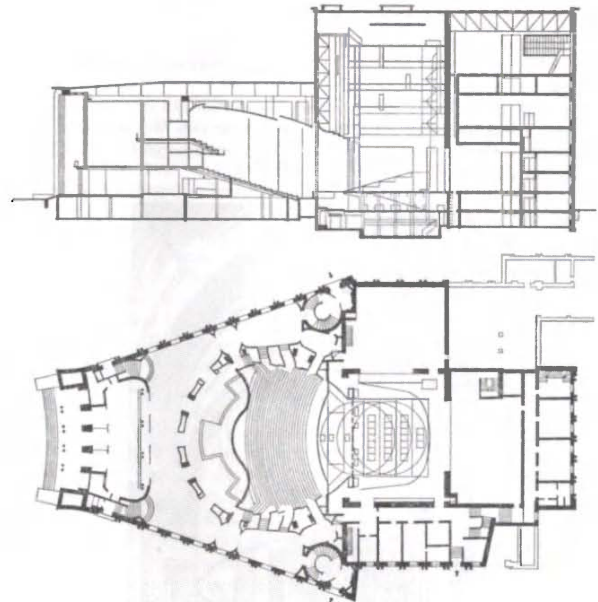


7. Zylindrischer Schutzvorhang in Rostow (Don)

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-

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

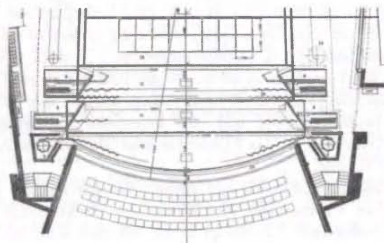
Im Schauspielhaus Bochum, wiederaufgebaut 1951 bis 1953, finden wir die gleiche Lösung, aber erstmals mit einem Eingreifen des Zuschauerraumes in den Bühnenraum. Die seitlichen Proszeniumswände, die eine Fortsetzung der Saalwand darstellen, liegen auf der Bühnenseite hinter dem zylinderförmigen und seit-



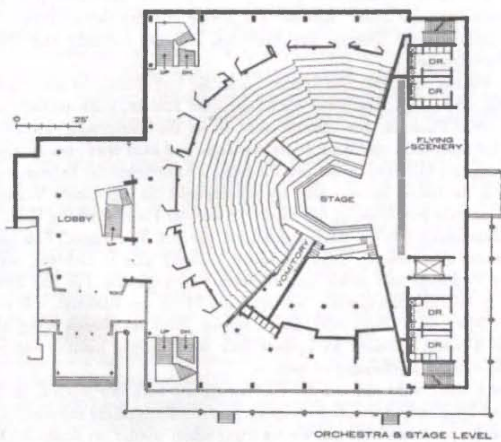
8. Grundriß und Schnitt des Schauspielhauses in Bochum. Zylindrischer Schutzvorhang zwischen Orchesterzone und Parkett

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 nicht 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- und 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.

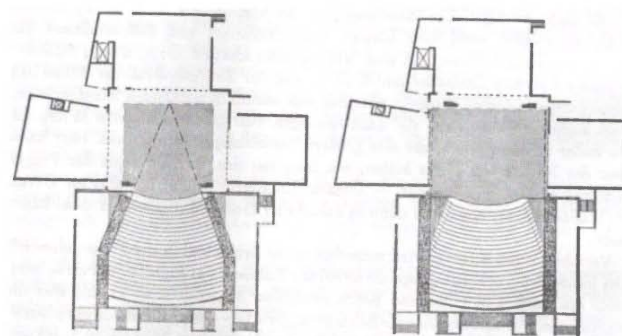
Variabilität des Raumes wird weiterhin in der Breite und in der Höhe gefordert. Der hinter den Vorhängen liegende technische Rahmen, das sogenannte Portal, wird zwar seit langem in Höhe und Breite verstellbar eingerichtet — es sind dies die sogenannten Portaltürme und die Beleuchtungsbrücke —, aber dieser 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.





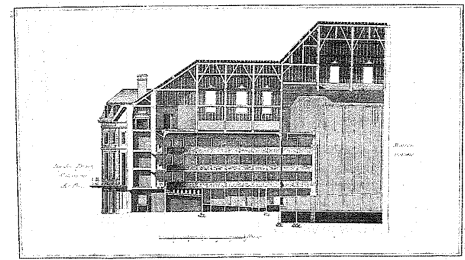
# Die Suche nach der idealen Form des Auditoriums: Das Problem der Theaterform in: Jochen Meyer: Theaterbautheorien – zwischen Kunst und Wissenschaft (S.74-91)

## Die zentrale Stellung des Zuschauerraumes in den Theaterbautheorien

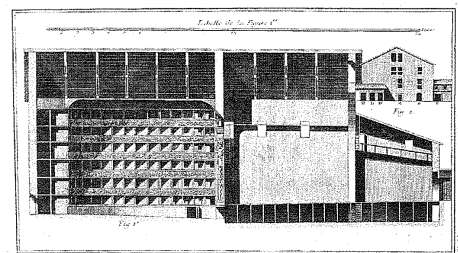
Der Zuschauerraum ist neben der Bühne elementarer Bestandteil eines jeden Theatergebäudes. Als Ort des Publikums ist er der ideelle – und oft auch räumliche – Mittelpunkt des Theaters. Die mit der Anlage des Auditoriums verbundenen Schwierigkeiten führten in der Mitte des 18. Jahrhunderts zunächst in 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. Daber soll ein Schauspielhaus so gebaut und immerlich 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 anonymer 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



Salle de Spectacles  
Projet de l'Opéra de Paris, par M. de la Harpe, Architecte, Paris, 1772



Salle de Spectacles coupe et Elevation du Theatre d'Argentine à Rome

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 decorations, 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 avant 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.

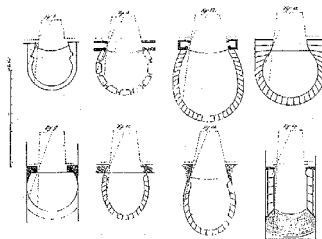
<sup>208</sup> Vgl. Stieglitz 1797, S. 616.

<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.

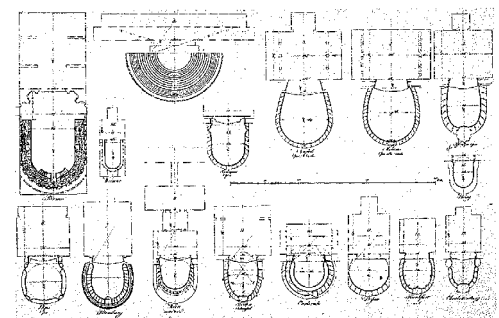
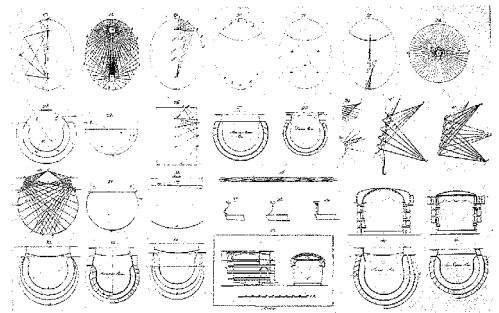
<sup>211</sup> Wetter 1829, S. 1.

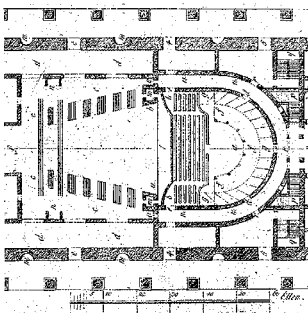
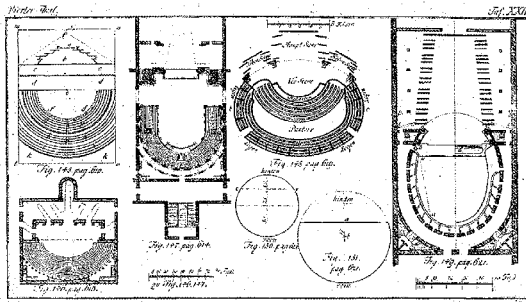


15 Carl Gotthard Langhans, Synoptischer Vergleich verschiedener Theaterformen, aus: Langhans 1800

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>22</sup> Er glaubte, dass von der Theaterform gutes Hören und Sehen abhingen<sup>23</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>24</sup> In seinem eigenen Entwurf (Abb. 19) verwendete Stieglitz – wie zuvor Arnaldi in Italien und Roubo in Frankreich<sup>25</sup> – den Halbkreis mit kurzen, parallel verlängerten Seitenwänden und verband das Logenrangsystem mit der Cavca 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>26</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>22</sup> Vgl. Stieglitz 1797, S. 616. In den Schriften von Sturm, Penker und Knobelsdorff fehlt eine argumentative Auseinandersetzung mit dem Problem des Auditoriums.

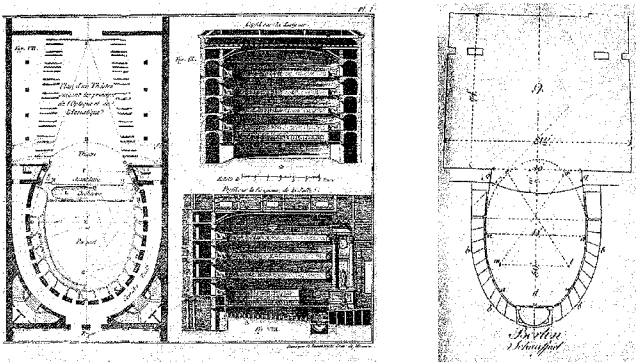
<sup>23</sup> Stieglitz 1797, S. 616.

<sup>24</sup> Vgl. Stieglitz 1797, S. 624: «Hier von 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>25</sup> Vgl. Steinhauser/Robreau 1973, S. 35.

<sup>26</sup> Vgl. Carini Motta 1676, Fig. X.

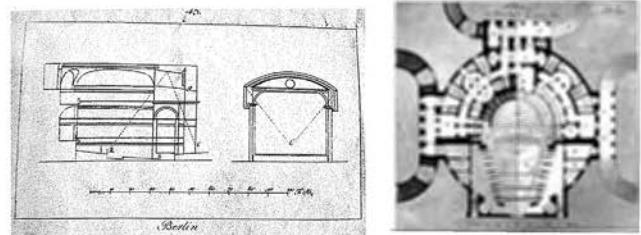


20 Pierre Patte, Entwurf eines Auditoriums, Grundriss und Schnitte, aus: Patte 1782, Taf. 1 (Ausschnitt)

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 Zuschauerraumstudien 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 Schauspielhauses 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 «Half-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 geirret hat.» Roesch 1818, S. 90. Vgl. auch Catel 1802, S. 23/24; Langhans 1810, S. 20–35; Otmer 1830, S. 16; Semper 1849, 7.

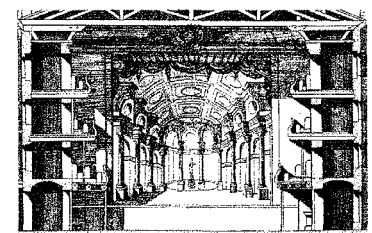
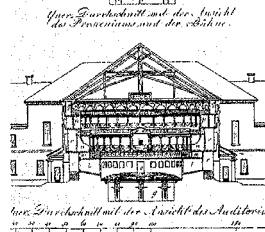
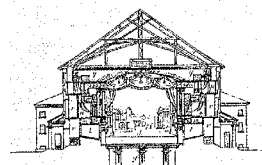
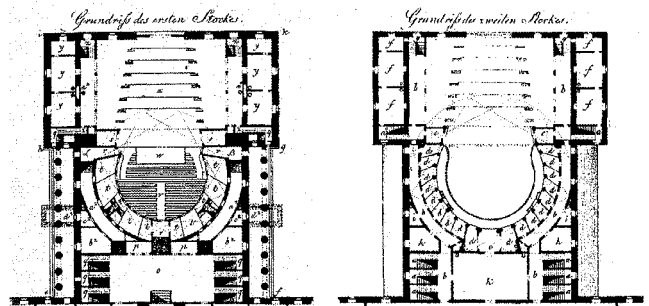
<sup>225</sup> «Noch ist nicht ganz ausgemacht, welche Gestalt ein Theater ... haben müsse. Viele, unbekümmert um oder aus Mangel an Kenntnis gegen Alles, was schon unsere Vorgänger für dergleichen Gebäude gethan haben, empfahlen ausschliesslich diese oder jene Form. Alles verwerfen sie, was nicht ihren verzeimten Berechnungen für jenen Zweck entspricht.» Weinbrenner 1809, S. VII. «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 hinteren Wand dieser ersten Ranglogen, die Grenze von den Parterre-Logen, als den zweiten Theil, und die bei der Bühne zunächst gelegene Seite von eben diesen Quadraten, das Fude und die Weite des Proscaeniums ... bestimmen.» Weinbrenner 1809, S. 24; vgl. dazu auch Elbert 1988, S. 65.

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

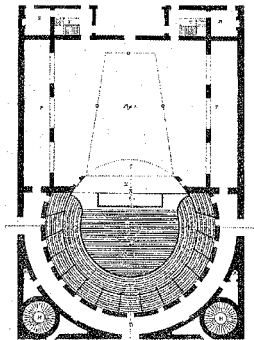


24 Friedrich Weinbrenner, Karlsruhe, Hoftheater, Grundriss des Erdgeschosses (Parterre), aus: Weinbrenner 1809, Taf. I (Ausschnitt)

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 auffallender 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 kreisförmigen 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 Sitze zu bultigen, und die Logen nicht ganz aus dem Theater zu verbannen, weil sie bestimmt verlangt werden, und ... den Platz ... vermehren, scheint es am gerathesten 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 Raben 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. 751.

<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.

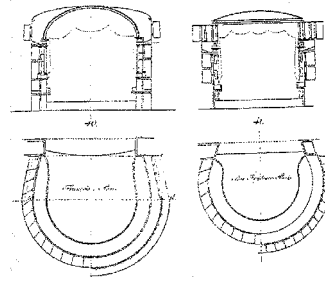
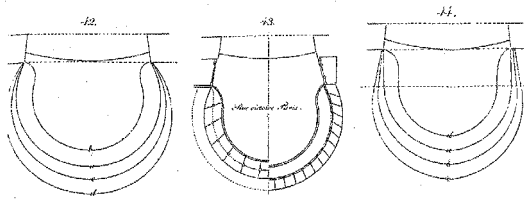
<sup>236</sup> Vgl. Langhans 1810, S. 50.

<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 Vortheil für dieselbe anzupassen ...*» Langhans 1810, S. 49.

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



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

grössert. Auf diese Weise sind die oberen Ränge hinten weiter zurückgesetzt als vorn am Proszenium.<sup>241</sup> Für die auf den Rängen plazierte 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 für die 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.

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

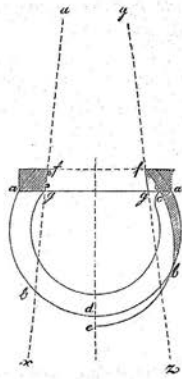
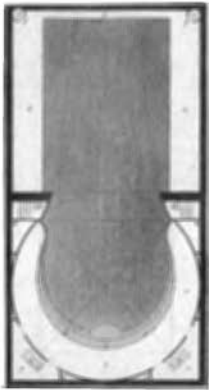
<sup>241</sup> Zur Erläuterung dieser Konstruktionsfigur dienen Langhans zwei schematische Illustrationen. In Fig. 42 hat die Brüstung des ersten Ranges die Form eines Dreiviertelkreises (die zum vollständigen Kreis verlängerte Linie markiert die hintere Begrenzung des Proszeniums), und die übrigen Rangbrüstungen 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 Proszeniumflächen 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; Donner/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 den Rang Kurven mit abweichenden Kreismittelpunkten verwendet worden. Zu Gilly, vgl. Oncken 1935/1981, Taf. 47a und Taf. 51a; zu Hoppenhaupt, vgl. Prenzel 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. Habert 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» gewählende 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 vortragt 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 unbedeutend das Ansehen des Auditoriums für einen Theil der Zuschauer ist, davon kann man sich durch den Plan einen Begriff machen. Die Besucher der Seitenlogen, welche vor körperlichen Unbehagen wohl kaum zu irgend einem Kunstgenosse gelangen können, werden mit uns wünschen, dass man von dieser Form für Auditorien abgehe ...» Wolff 1827, S. 332 (Architektur).

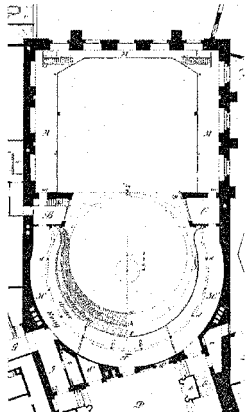
<sup>250</sup> «In allen diesen Theatern sind aber ausserdem an den Seiten viele ganz verlorne Plätze und die Logen dem Theater gegenüber sind nicht tiefer als die Seitenlogen, während in dem Darmstädter Theater jener Fehler vermieden ist, indem das Proszenium abgechrägt, und die Seitenlogen weniger tief gehalten sind, der hierdurch entbehrt Platz ist aber durch die grössere Tiefe der mittleren Logen, wo man am besten sieht, 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 hinteren Linie des Proszeniums überschneiden. Anders als bei Moller sind die Seitenwände des Proszeniums weniger stark abgechrägt, 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.





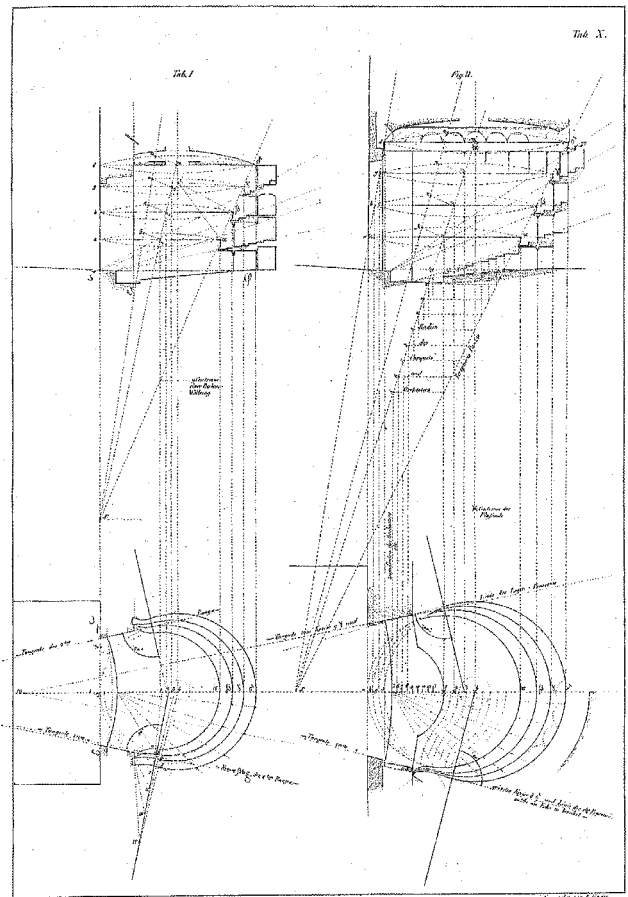
33 Carl Theodor Ottmer, Berlin, Königstädtisches Theater, Grundriss der vierten Etage, aus: Ottmer 1830, Taf. IV (Ausschnitt)

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



# Bibliography

Ursula Amrein: ‚Machtkämpfe und Zerreißprobe: der Pfauen als Exilbühne in der Nazizeit‘, published in: *DU Zeitschrift der Kultur*, Band 75/2015

Dieter Bachmann, Rolf Schneider (ed.): ‚Das verschonte Haus. Das Zürcher Schauspielhaus im Zweiten Weltkrieg‘, Zürich 1987

Hans Curjel: ‚Der Zürcher Schauspielhaus-Wettbewerb‘, in: *Das Werk – Architektur und Kunst*, Band 51/1964

Augusto Corrieri: ‚A packed theater‘, published in: *Cabinet. A Quarterly of Art and Culture*, 56/2014, pp. 24–29

Max Frisch: ‚Schweiz als Heimat? Versuche über 50 Jahre‘, Frankfurt a.M. 1990

Max Frisch: ‚Die Schweiz als Heimat? Rede zur Verleihung des Schillerpreises.‘ Schauspielhaus Zürich 1974: [//youtu.be/LnPLKQWbdfI](https://youtu.be/LnPLKQWbdfI)

Kurt Hirschfeld: ‚Schauspielhaus Zürich: 1938–1958‘, Zürich 1958

Bruno Hitz: ‚Die Geschichte des Schauspielhauses in Kürze‘, published online: [//schauspielhaus.ch/de/haus-service/heute-und-damals/geschichte/die-geschichte-des-schauspielhauses-in-kurze](https://schauspielhaus.ch/de/haus-service/heute-und-damals/geschichte/die-geschichte-des-schauspielhauses-in-kurze)

Bruno Maurer: ‚„ich bin konservativ“ : Max Frisch (1911-1991) und das neue Schauspielhaus in Zürich‘, in: *Kunst + Architektur in der Schweiz*, Band 62/2011

Jochen Meyer: ‚Theaterbautheorien zwischen Kunst und Wissenschaft‘, Zürich 1998

Werner Mittenzwei: ‚Das Zürcher Schauspielhaus, 1933–1945, oder die letzte Chance‘, Berlin 1979

Neue Schauspielhaus AG: ‚Vom Varieté zum neuen Schauspielhaus - Die Geschichte des Schauspiels Zürich‘, Zürich 1978

Dieter Nievergelt: ‚Vom Biergarten zum Pfauentheater, Aus der Baugeschichte des Schauspielhauses‘, published in: *Turicum*, Winter 1977, pp. 16–25

Dieter Nievergelt, Beat Schläpfer: ‚Schauspielhaus Zürich‘, in: *Schweizer Kunstführer*, hg. Von der Gesellschaft für Schweizerische Kunstgeschichte, Bern 1977

Jereon Peeters: ‚Negotiating and hesitating in space‘ published online, August 2015: [//sarma.be/docs/3227](https://sarma.be/docs/3227)

Otto Pflughard: ‚Erweiterungsbau des Warenhauses Brann und Umbau des Pfauentheaters in Zürich‘, published in: *Schweizerische Bauzeitung* 99/1932, pp. 220–221

Hanspeter Rebsamen: ‚Das Schauspielhaus in Zürich, seine architektonische und städtebauliche Bedeutung‘, published in: *Unsere Kunstdenkmäler* 25/1974, Heft 1, pp. 44–56

Schauspielhaus Zürich: ‚Technische Dokumentation‘, published online: [//www.schauspielhaus.ch/uploads/media/default/0001/02/SHZ\\_Technische\\_Dokumentation.pdf](https://www.schauspielhaus.ch/uploads/media/default/0001/02/SHZ_Technische_Dokumentation.pdf)

Günther Schoop: ‚Das Zürcher Schauspielhaus im Zweiten Weltkrieg‘, Zürich 1957

Franz Wimmer, Barbara Schelle: ‚Kulturelle Veranstaltungsräume – Die Typologie des Theaterbaus an Beispielen‘, in: *DETAIL Konzept* Band, 3/2009, pp. 170-177

–

<http://www.theaterverzeichnis.de/lexikon.php>

<http://www.schauspielhaus.ch>

<http://www.kunsthhaus.ch>



