Zeitschrift: Hochparterre : Zeitschrift für Architektur und Design

Herausgeber: Hochparterre

Band: 13 (2000)

Heft: [6]: Schiffbau

Artikel: Des Schiffbaus theatralische Sendung : wie das Kultur- und Werkzentrum den Pfauen befreit

Autor: Wetzel, Stephan

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-121437

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 26.11.2025

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

Des Schiffbaus theatralische Sendung

von Stephan Wetzel

Der Schiffbau bringt zwei Verbesserungen: Er ermöglicht künstlerische Entscheide und er verbessert die Produktion. Entscheiden kann der Regisseur, welcher der richtige Raum für sein Stück ist, und verbessert wird die Zusammenarbeit aller Theaterleute. Eine Besichtigung.

Neben der Traditionsbühne am Pfauen hat das Zürcher Schauspielhaus im Schiffbau auf der anderen Seite der Stadt zum ersten Mal in seiner Geschichte einen weiteren festen Spielort.

Im Schiffbau sind nicht nur Werkstätten, Ateliers, Lager und Probebühnen unter ein Dach gebracht, es sind auch zwei neue Bühnen entstanden. Damit hat sich das Theater zwischen Zürichberg und Industriequartier einen erweiterten Spielraum geschaffen. Das Schauspielhaus wird in der Stadt präsent. Mehr noch: Die Hallenbühne in der Schiffbauhalle und die grosszügige neue Studiobühne, die so genannte Box, die den Keller des Schauspielhauses ersetzt, bilden zur traditionellen Guckkastenbühne am Pfauen eine Ergänzung, ohne die viele zeitgenössische Entwicklungen der Theaterkunst am Schauspielhaus kaum Platz fänden. Sie befreien darüber hinaus den Pfauen vom Zwang, für jedes Stück und jeden Regisseur die passende Bühne sein zu müssen.

‹dam t die Zeit n cht stehen leib ›

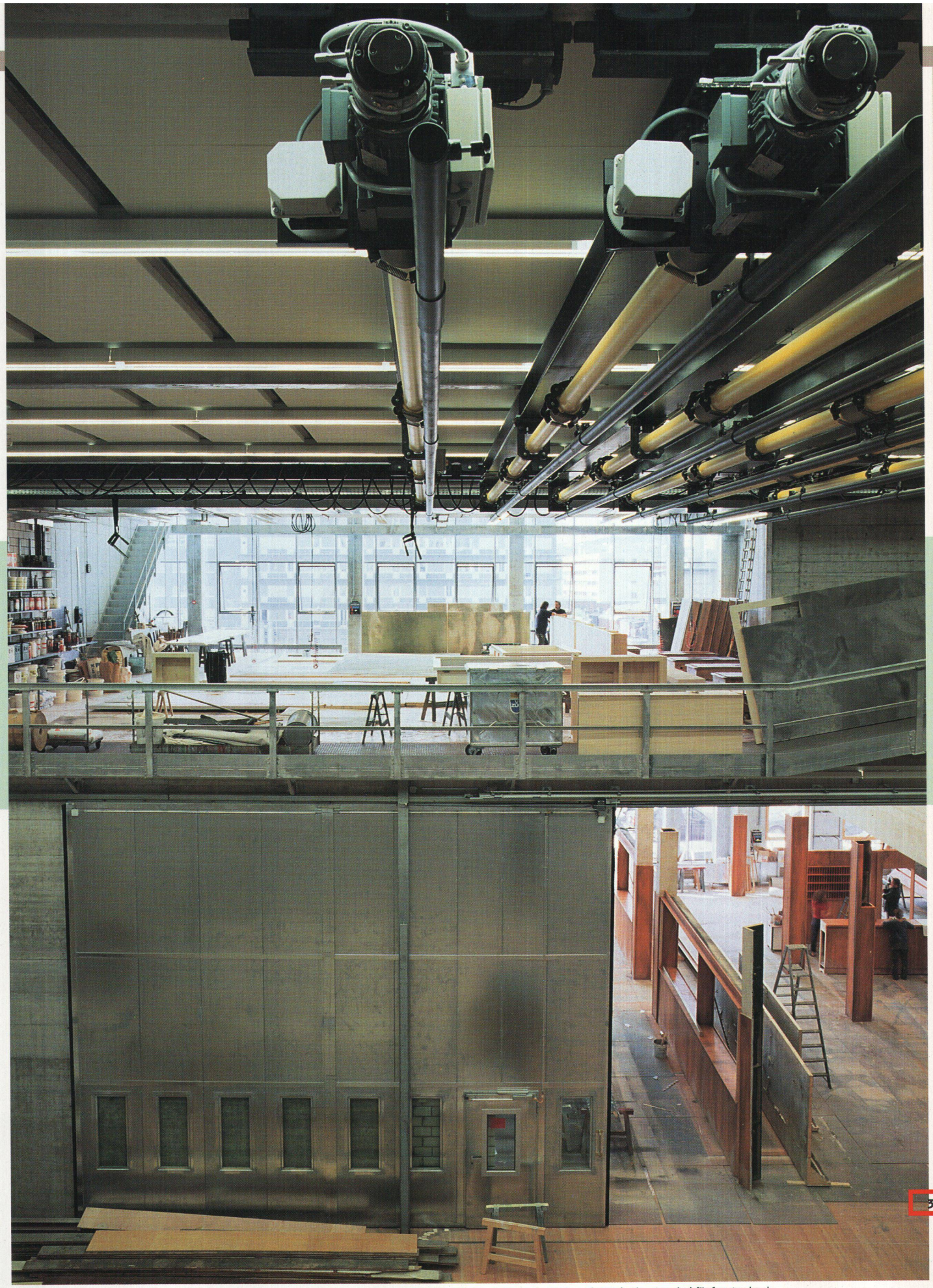
Fast immer zeigen Anna Viebrocks Bühnenräume und Christoph Marthalers Inszenierungen unbehauste Menschen, die sich in hallenartigen Interieurs bewegen.

Die Räume sind übergross und überkonkret, während die Menschen in ihnen klein sind, vereinzelt und einsam. Zwischen ihnen sind die Abstände gross. Zwar sind es Innenräume, aber es gibt keinen Weg nach draussen, wenigstens keinen, der sich nicht als Täuschung herausstellt. Es gibt keinen Fluchtpunkt, weder im perspektivischen noch im übertragenen Sinn. Für das Draussen gibt es keine Bilder. Wer hinaus will, muss aus der Zeit gehen, nicht durch die Tür. In Anna Viebrocks Bühnenbildern ist nicht der Mensch das Mass aller Dinge, sondern die Dinge geben das Mass, das Zeit- und Raummass vor, nach dem die Menschen funktionieren. In der berühmten Berliner Inszenierung ‹Murx den Europäer! Murx ihn! Murx ihn! Murx ihn ab!› gibt es über dem riesigen Wartesaal, der die Bühne ist, eine bewegungslose Uhr, daneben die Schrift ‹Damit die Zeit nicht stehen bleibt›, aus der nach und nach im Laufe des Abends die Buchstaben fallen. Die Verfallszeit des Menschen bemisst sich nach der Raum-Zeit, die die Bühnenbilder vorgeben.

Es liegt auf der Hand, dass die verschiedenen Theater für diese Ästhetik unterschiedlich geeignet sind. Denn sie steht in grundsätzlichem Widerspruch zur Renaissance-Erfindung der Guckkastenbühne, deren Portal den Zuschauerraum von der Bühne trennt, sie als Bild rahmt und eine perspektivische Illusion fordert. Wo die Gesetze der Perspektive und der Sichtlinien, die Grössenverhältnisse von Zuschauerraum, Bühnenfläche und Portalöffnung und die Höhe der Rampe den Menschen so in den Mittelpunkt zwingen, wie es beispielsweise auf der Pfauenbühne der Fall ist, erscheint ein Bühnenbild leicht als blosse Dekoration und nicht als ein Raum, der selbst die Spielregeln vorgibt. Dass aber der Raum nur eine Funktion des Menschen wäre, eine Illustration seines Besitzes und seiner Allmacht, gehört zu den Illusionen, an die zu glauben auch im Theater immer schwerer fällt.

Die etablierte Alternative

Viele Regisseure und Bühnenbildner planen ihre Inszenierungen für andere Spielorte als die klassischen Theaterbauten. Und einige dieser Spielorte, wie Arianne Mnouchkines Cartoucherie und Peter Brooks Bouffes du Nord sind im Lauf der Zeit zu historischen Theatern geworden. Auch Spielstätten, die sich nicht mit grossen Namen verknüpfen, profitieren von dem Reiz, ursprünglich nicht als Theater gebaut worden zu sein. Ehemalige Stassenbahndepots, Elektrizitäts- und Gaswerke und Fabrikhallen dienen auch anderswo den Ensembles als unverzichtbare und inzwischen etablierte Alternativen. Gesucht wird an diesen Orten nicht mehr, wie noch in den achtziger Jahren, nach einem Fluchtweg aus dem bürgerlichen Kulturbetrieb (er endet heute eher im ‹Event› als in der gesellschaftlichen Relevanz), sondern nach Räumen, die den Stoffen und Darstellungsformen des zeitgenössischen Theaters mit ihren Elementen aus Tanz, Musik und Schauspiel gerecht zu werden vermögen. Notwendige Voraussetzungen dafür sind variable Bühnen und verschiedene Möglichkeiten, die Zuschauertribünen zu platzieren. Damit wird von der Arenabühne bis zum Einbau eines Portals alles möglich.



Das Werkzentrum als Manufaktur. Blick in das Zentrum der Produktion: die Montagehalle und der obere und untere Malersaal. Die Tore sind fünf Meter hoch

Erst die bühnenbildnerischen und inszenatorischen Möglichkeiten, die die Halle und die Box im Schiffbau und die Bühne am Pfauen zusammen bieten, erlauben eine freie Entscheidung darüber, für welches Stück und welchen Regisseur sich welcher Aufführungsort eignet. Ein Drama von Shakespeare auf der Pfauenbühne oder auch im Schiffbau-Atrium, eines von Jon Fosse in der Box und ein Tanzstück von Meg Stuart in der Halle zu zeigen, wird damit zu einer künstlerischen Entscheidung und nicht zum blossen Sich-Anpassen an die Möglichkeiten.
Für die Aufführungen am Pfauen bedeutet das eine Befreiung, falls das Publikum versteht, dass die spezifischen Mittel dieser Bühne architektur- und nicht naturgegeben sind, also bewusst für diesen Bühnentext (oder auch gegen ihn), für diese Aufführung und diesen Theaterabend eingesetzt werden. Die Abwechslung, den Schauspielern, Regisseuren und Bühnenbildnern des Schauspielhauses in so unterschiedlichen Räumen zu begegnen, wird das Zeitgenössische von Publikum und Theaterschaffenden stärken.

Logistik als Voraussetzung für den Repertoirebetrieb

Für Probebühnen, Werkstätten, Ateliers und Lager musste das Schauspielhaus bisher Räume an verschiedenen Orten mieten. Im Schiffbau ist nun alles unter einem Dach vereinigt. Die drei Probebühnen – eine davon mit Seitenbühne – entsprechen in ihrer Grösse der Bühne im Schauspielhaus am Pfauen. Die sorgfältige Schallisolierung erlaubt es, gleichzeitig auf allen drei Probebühnen sowie in der benachbarten Box zu arbeiten. Das Zentrum des Theaterbetriebs im Schiffbau ist die Montagehalle, von der aus die Schreinerei, die Schlosserei, der Malersaal, die Verladerampe und die Probebühnen leicht zugänglich sind. Da die Probebühnen der Pfauenbühne entsprechen, lässt sich die Zeit für die Einrichtung der Dekoration und die Endproben auf der Pfauenbühne verkürzen. Ein Teil des täglichen Auf- und Abbaus fällt weg. Dies und die Möglichkeit, Dekorationen auch über längere Zeit im ausgebauten Keller am Pfauen zu lagern (vgl. S. 20-21), sind die Voraussetzungen für einen kostengünstigen Repertoirebetrieb, was am Schauspielhaus Zürich bisher nicht möglich war.

© Sebastian Hoppe

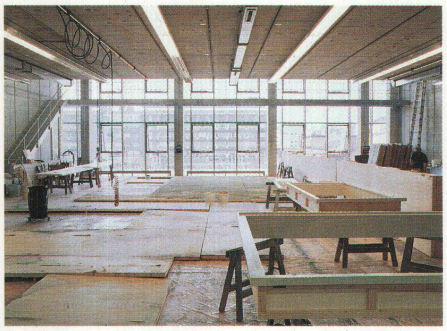
Probebühne 2. Die Grösse aller drei Probebühnen entspricht genau der Pfauenbühne. Man probt 1:1

Wo Escher Wyss aufhört und wo das Theater anfängt

Die Bühnenbildnerin Anna Viebrock über den Schiffbau

Die Bühnenbildnerin Anna Viebrock, seit Beginn dieser Saison Mitglied der künstlerischen Leitung des Schauspielhauses, entwirft seit 1991 die Räume für Christoph Marthalers Opern- und Schauspielinszenierungen. So zum Beispiel auch für ‹Hotel Angst›, die Produktion, mit der die Bühne in der Schiffbauhalle am 21. September 2000 eingeweiht wurde.

Stephan Wetzel: Wie sind deine Erfahrungen mit der Schiffbauhalle, einem Raum, von dem du jetzt noch gar nicht genau weisst, wie er aussehen wird, wenn er fertig ist? Anna Viebrock: Ursprünglich war ja die Halle gar nicht für das Theater vorgesehen. Erst hiess es, man dürfe an der Halle nichts



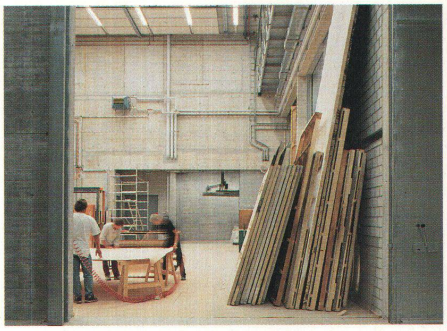
oberer Malersaal

schlosserei/Metallwerkstatt

schneiderei

unterer Malersaal

schreinerei



Montagehalle

Blick von der Probebühne 2 in Richtung Bühnenrampe. Der Raum eignet sich auch für kleinere, öffentliche Veranstaltungen, zum Beispiel für Lesungen

ändern, weder baulich noch sonstwie. Man dürfe auch nicht heizen, da sonst oben das Wasser kondensieren und alles rosten würde. Nun, heute gibt es Doppelfenster und neue Oberlichter im Dach. Oben an den Seitenwänden werden Galerien eingebaut, die man ja braucht, um an die Decke zu kommen, damit man was aufhängen kann.

Man wird sich die Halle, wenn sie fertig ist, erst mal auf ihre Ästhetik ansehen und fragen: Wie wirkt sie denn eigentlich? Das ändert sich ja auch. Erst dachte man, das ist alles wirklich alt. Jetzt hat es sich schon sehr verändert – durch den neuen Boden, die aufgedoppelten Fenster, die Heizungen und oben das Lüftungsrohr. Und es kommt noch mehr hinein. Noch kann ich mir das nicht vorstellen, aber man kann sich überraschen lassen. Das ist wie mit dem Innenhof. Er ist einmal für ein Fest genutzt worden. Und da merkte man, dass der Hof wie ein Schiff ist und wunderschön. Vorher dachte jeder, das ist halt ein Hofgebäude, da kann man schön runter gucken. Und dann sind alle da unten und sehen nach oben und sehen ganz andere Perspektiven. Mit der Box ist es auch so. Da gibt es diese Vertiefung, dieses grosse Becken im Zentrum. Das wird jetzt benutzt als Teil der Bühne oder um einen Teil des Publikums hineinzusetzen, auch wenn es ursprünglich gar nicht so gedacht war. Die Vertiefung bleibt jetzt erst mal offen.

Empfindest du die Modernisierung der Halle als Nachteil? Es ist ja zur Zeit nicht so, dass jeder sagt, auch ich muss jetzt eine Halle haben. Das war ja mal eine populäre Ästhetik. Aber das ist schon ein paar Jahre her. Ich bin jetzt nicht traurig, dass es nicht mehr die alte, nicht modernisierte Halle ist. Es hätte ja sein können, dass man sagt, die Halle hat so einen Charme, dass es richtig schade wäre, wenn da ein neuer Boden hinein kommt. Man hätte sagen können, es sei schade, dass man das nicht unberührt liess, wie Peter Brook es in den Bouffes du Nord gemacht hat. Aber dafür haben wir viele neue Möglichkeiten bekommen – wobei ich noch nicht weiss, wie die Akustik sein wird, und wie das mit der Verdunkelung und der Abtrennung von den anderen Räumen funktionieren wird. Optisch harmonieren die neuen Einbauten jedenfalls sehr gut mit der alten Industriearchitektur.

Was für Möglichkeiten gibt es in der Hallenbühne? So wie die Bestuhlung jetzt geplant ist, kann man eine variable Tribüne an allen Seiten der Halle aufstellen. Man kann sogar das Publikum sich frei bewegen lassen. Ich habe oft erlebt, dass Theater ganz anders benützt werden, als die Architekten sich das gedacht hatten: in den Theaterbauten aus den sechziger und siebziger Jahren zum Beispiel, wo es immer hiess, man kann auch noch eine Arena machen und tausend andere Sachen, die zum Teil nie genutzt wurden, weil inzwischen eine neue Theaterästhetik entstanden war. Das ist wie mit den Versenkungen. Die sind manchmal an Stellen, wo sie im Barocktheater noch waren, oder wo einmal ein Deus ex Machina auftauchte. Und dann ändern sich die Stücke und Stile, und man braucht die Versenkungen ganz woanders. Die Halle ist natürlich kein perfektes Theater. Damit haben wir ja auch gar nicht gerechnet. Sie hat immerhin eine Unterbühne, sie hat einen Orchestergraben, sie hat Galerien... Was ich ganz lustig fände, ist das, was zum Beispiel Schleef in Frankfurt mit seinen Bildern gemacht hat. Er hatte so eine Art Einheitsbühnenbild für seine Tragödientrilogie. Und darin wollte er auch noch ganz andere Sachen machen. Mit ‹Hotel Angst› kann man das auch probieren, Liederabende und Lesungen zum Beispiel. Dafür könnte man Teile der Bühne abtrennen oder nur vorne auf der ersten Ebene die Tische benützen. Sobald sie steht, wird man sehen, ob man die Hotelhalle dafür einrichten kann.

Ich habe oft Bühnenbildner gesehen, deren Gesicht nach ein paar Minuten ziemlich düster wurde, wenn sie zum ersten Mal im Pfauen sassen, um sich die Bühne anzusehen. Ich muss sagen, für mich wäre es hart gewesen – bei den Bühnenbildern, die ich mache –, wenn es nur den Pfauen gäbe. Wenn das, was ich mache, nicht eine gewisse Überhöhung, Vergrösserung oder so eine Art Supra-Realismus hat, dann wirkt es ganz schnell naturalistisch. Aber vielleicht kommt man auf ganz neue Dinge. Ich finde es wirklich gut, dass man, weil man die Wahl hat, grössere Stücke nicht kleiner machen muss als sie sind, was im Pfauen oft passiert, sondern dass man im Pfauen die Stücke aufführen kann, die da wirklich hinpassen.

Wie sieht das Bühnenbild aus, das du für ‹Hotel Angst› machst? Ich hätte es schön gefunden, die Halle im Rohzustand zu zeigen. Aber ich glaube, dass es für Christoph Marthaler besser ist, wenn er ein Bühnenbild hat. Deswegen habe ich versucht, die Ästhetik der Halle ins Bühnenbild aufzunehmen. So, dass man durch Öffnungen im Bühnenbild die Halle sehen kann, und dass man kein Portal hat. Ich habe ja schon oft bei anderen Stücken den Portalrahmen mit einbezogen oder überbaut. Wo es auch keinen Vorhang gab und die Schauspieler schon auf der Bühne waren. Und hier ist es ähnlich. Man kommt herein und Bühnenbild und Halle sind kaum voneinander zu trennen. Die rechte Wand der Halle ist Teil des Bühnenbildes, und links und hinten ist Platz für einen Umgang, wo Besucher herumlaufen können – nicht während der Aufführung, aber in der Zeit, in der die Dekoration von ‹Hotel Angst› steht. Die Wand links mit den Schränken ist eine Kopie. Wir haben sie der Originalwand nachgebaut. Es gibt jetzt 14 Spinde mehr. Das habe ich in der Hoffnung gemacht, dass man dann überhaupt nicht mehr weiss, wo das Theater aufhört und wo Escher Wyss anfängt, oder andersherum. Es war eine kleine Boshaftigkeit, mir mein Konzept so vorzustellen, dass alles, was abgerissen wurde, wieder rekonstruiert wird – zur Strafe sozusagen.

Auch der grosse Innenhof ist ein Theaterort: Als Festplatz, als Freilichtbühne, als Konzertpodium. Hier: Proben zu ‹Sommernachtstraum›

Die Schauspielhaus Zürich AG

Die Schauspielhaus Zürich AG, bis 1999 Neue Schauspiel AG, wurde 1938 gegründet. Unter dem damaligen Stadtpräsidenten Emil Klöti (eben dem, der zwei Jahre zuvor die Firma Escher Wyss vor der Pleite gerettet hatte) übernahm die Stadt Zürich zum ersten Mal mit 40 Prozent der Aktien auch eine finanzielle Verantwortung für das Schauspielhaus. Die Gründung der Neuen Schauspielhaus AG sollte dieses vor dem drohenden Bankrott retten. Der bisherige Theaterdirektor Ferdinand Rieser, selbst Schweizer, hatte sein Theater vorher durchaus kommerziell geführt, wurde aber von der politischen Entwicklung in Deutschland seit 1933 immer mehr gezwungen, auch in der Schweiz oppositionelle Stellung zu beziehen. Sein ‹Emigrantentheater› wurde selbst von demokratisch gesinnten Kreisen als fremd oder gar ‹unschweizerisch› und ‹unzürcherisch› angesehen. Mit der Neuen Schauspielhaus AG wurde eine ‹Schweizerische Lösung› gefunden. Die Stadt konnte Einfluss nehmen – sie stellt drei der neun Verwaltungsräte – und dem allgemeinen Bedürfnis nach geistiger Landesverteidigung war Genüge getan. Nur die Nationale Front witterte im Schauspielhaus noch immer ein ‹jüdisch-marxistisches Komplott›, das nun auch noch mit Hilfe der Sozialdemokraten Steuergelder verprasste – eine Argumentation, die immer wieder – auch heute – fröhliche Urständ feiert. In Wirklichkeit arbeitete das ‹Emigrantenensemble› unter dem neuen Direktor, dem Basler Oskar Wälterlin, auf höchstem Niveau und schuf sich einen internationalen Ruf, der unter den weltpolitischen Umständen schon während der Kriegsjahre zum Mythos wurde. Zwar besteht die Aktiengesellschaft von 1938 weiter, aber im Innern hat sich viel geändert. Die Stadt ist Eigentümerin der Liegenschaft am Pfauen. Mit 37,7 Prozent besitzt sie den grössten Aktienanteil. Seit der Kapitalerhöhung von 1999 ist auch der Kanton Zürich mit 13,3 Prozent beteiligt. Die Städte Winterthur und Schaffhausen (je 4 Prozent) und die Privataktionäre halten zusammen 49 Prozent der Aktien. Das Theater hat einen festen Subventionsvertrag mit der Stadt und wird zur Zeit mit jährlich 22,5 Millionen Franken unterstützt. Es erreicht einen für ein Sprechtheater ungewöhnlich hohen Eigenwirtschaftlichkeitsgrad von über 30 Prozent. Im neunköpfigen Verwaltungsrat sind die Stadt mit drei (davon ein Personalvertreter) und der Kanton mit zwei Mitgliedern vertreten. Die Generalversammlung der Aktionäre bestimmt die weiteren vier Mitglieder. Seit 1991 wird das Schauspielhaus gleichberechtigt von einem kaufmännischen und einem künstlerischen Direktor geleitet. Beide werden vom Verwaltungsrat gewählt, der auch das Budget und die Umrisse des Spielplans jeder Saison genehmigen muss.

Mitglieder des Verwaltungsrats sind zur Zeit Josef Estermann, Daniel Härri, Dieter Keller, Walter Meili, Markus Notter, Ellen Ringier, Peter von Matt, Thomas Wellauer, Peter Nobel (Präsident). Kaufmännischer Direktor ist Marcel Müller, künstlerischer Direktor Christoph Marthaler.