Zeitschrift: Jahrbuch der Schweizerischen Gesellschaft für Theaterkultur
Herausgeber: Schweizerische Gesellschaft für Theaterkultur
Band: 17 (1947)

Artikel: Theaterbau gestern und heute
Autor: Burckardt, Ernst F.
DOI: https://doi.org/10.5169/seals-986560

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: 07.01.2026

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

THEATERBAU GESTERN UND HEUTE

Nach allgemeiner Auffassung spielt sich heute das Theaterleben der Schweiz in den Stadttheatern ab. Es regen sich aber beim Begriff Stadttheater gewisse Zweifel in uns, und es stellt sich die Frage, ob es sich dabei um schweizerisches und heutiges Theater im eigentlichen Sinne handelt. Betrachten wir die Stadt-Theaterbauten, so müssen wir gestehen, dass sie uns fremd und unzeitgemäss anmuten. Eine umgebaute Kassenhalle, ein neu möbliertes Foyer oder eine muntere moderne Reklame kann uns von dieser Meinung nicht abhalten.

Nun sind aber die Gebäude nichts anderes als das architektonische Sinnbild der Situation, in der sich heute das schweizerische Theaterleben befindet. Es lässt sich die Vielschichtigkeit oder sagen wir die Verworrenheit des Theaterproblems von heute am besten am Beispiel unserer Stadttheaterbetriebe und ihrer Bauten erfassen.

Unsere städtischen Theaterunternehmungen haben sich im Laufe der Zeit in drei Widersprüche verwickelt, mit dem Ergebnis, dass sie weder baulich, noch finanziell, noch kulturell den an sie gestellten Anforderungen entsprechen.

Erster Widerspruch: Unsere Stadttheater sind Hoftheaterbauten ohne höfische Gesellschaft.

Junge Leute, die ein Stadttheater betreten, haben das Gefühl in etwas Vergangenes, Verstaubtes hineinzugeraten. Sie genieren sich in den vergoldeten Logen ihres Werktagskleides. Sie sind enttäuscht von der schlechten Sicht auf die Bühne und rechnen aus, dass sie es mit halbem Geld im Kino hätten bequemer haben können. Sie sind aber ins Theater gekommen,weil sie ein lebendes Original einer Reproduktion vorziehen.

Es fehlt nicht an Versuchen, dem modernen Besucher durch ein Zurechtmachen der Bauten entgegenzukommen. Man glaubt die staubige Atmosphäre komme vom roten Plüsch, vom Gold und den gewundenen Verzierungen. Doch mit dem Abschlagen der Ornamente ist wenig getan, da es um die architektonische Grundform geht. Nehmen wir als Beispiel die Renovation des Stadt-

theaters in Lausanne. Hier zeigt sich, dass bei einem solchen Vorgehen höchstens ein gerupftes Hoftheater zurückbleibt. Die meisten unserer Theaterbauten entstanden am Ende des letzten Jahrhunderts. Merkwürdigerweie sind die Hoftheater der Barockzeit zum Vorbild ihrer Architektur geworden, trotzdem ein eigentliches Hofleben und eine entsprechende Tradition bei uns nie bestand.

Unsere Theaterunternehmungen wurden meist als Aktiengesellschaften gegründet und die Aktionäre und ihre Familien gefielen sich in der Rolle einer pseudo-höfischen Gesellschaft, umgeben von einem Barockzauber aus zweiter Hand. Bald aber verschlechterte sich die finanzielle Situation, und um die unterdessen als kulturell notwendig betrachteten Institutionen zu retten, musste die öffentliche Hand mit Subventionen helfen. So verschwand die Bindung an eine bestimmte Gesellschaftsschicht. Folgerichtig hätten sich nun die Stadttheater zu Volkstheatern entwickeln können; gewiss ist der unpassende architektonische Rahmen ein nicht zu unterschätzendes Hindernis zu dieser Entwicklung.

Zweiter Widerspruch: Unsere Stadttheater sind kommerzielle Theater ohne Rendite.

Als geschäftliche Unternehmungen im Zeitalter der Rendite gegründet, versuchten unsere Theaterbetriebe, auch nachdem sie subventionierte, halböffentliche Unternehmungen geworden sind, diesem «Ideal» treu zu bleiben. Zugstück und Operette bilden einen wichtigen Bestandteil des Spielplanes, womit man dieses Gebiet den privaten kaufmännischen Theatern und Variété-Bühnen entzieht, ohne selbst dabei zu einem rentierenden Betrieb zu kommen. Unsere Stadttheater sind auch als Bauten den Anforderungen eines kommerziellen Theaters nicht gewachsen, da sie zu viele Plätze mit schlechtem Sehen und Hören aufweisen.

Dritter Widerspruch: Unsere Stadttheater sind schweizerische Institutionen ohne eigene schweizerische Spielart.

Bekanntlich wurden seit der Gründung der Theater unseres Landes Spielplan und Ensemble zum grössten Teil aus dem Ausland bezogen. Regie und technische Leitung entstanden eben-

falls nach ausländischem Muster. So kam es, dass der ausländische Fachmann auf allen Gebieten das Feld beherrschte. Was der Fachmann aber in seinem Mutterlande gelernt und erfahren hat, an dem hält er auch im fremden Lande fest. Er ist also naturgemäss konservativ und für die dem Gastland entsprechenden Forderungen oder dort aufkeimenden Neuerungen unzugänglich.

Trotz der ablehnenden Haltung eines grossen Teils des Publikums hält man auch an dem vom Ausland übernommenen Repertoir-System und Abonnementswesen fest. Die Fortschritte in der Bühnentechnik sollen dazu verhelfen, die Bühneneinrichtungen diesem System anzupassen. Das Resultat ist eine immer grössere Komplizierung des Apparates und eine Belastung durch einen stets anwachsenden Fundus. Eine Vereinfachung des Spielplanes, eine Zusammenlegung der Betriebe und eine Stilisierung in der Darstellung könnten hier zu einer wohltuenden Entrümpelung führen.

Fassen wir zusammen und stellen wir fest, dass Theaterbau, Theaterbetrieb und Spielart sich nicht getrennt betrachten lassen, und eines vom anderen abhängig ist.

Was ist ein Hoftheater?

Diese Theaterform hat ihren Ursprung in den Höfen der Renaissance in Italien. Hier wurde zur Zeit des aufblühenden Humanismus eine ausgesprochene Theaterkultur gepflegt, die sich an die Höfe der benachbarten Länder weiterpflanzte.

Zuerst wurden bestehende Säle durch Einbauten für die Aufführungen hergerichtet, wie dies aus den damaligen Lehrbüchern der Architektur hervorgeht. (Beispiel: Sebastiano Serlio, «Architettura» II. Bd. 3. Kapitel, gedr. 1540.) Später wurden bleibende Theaterräume in den fürstlichen Palästen hergestellt. Durch die Wiedererweckung der klassischen Literatur fand man auch den Weg zur griechischen und römischen Architektur und versuchte, wenn auch in reduziertem Masstab, das antike Theater nachzuahmen. (Beispiel: Teatro Olimpico in Vincenza, Architekt Palladio, erbaut 1580 - 1584.) Bild 1.

Im Gegensatz zum antiken Theater waren aber diese Bauten nicht weite Amphitheater zur Aufnahme grosser Zuschauermengen, sondern intime Räume für die höfische Gesellschaft. Mittelpunkt war der Fürst; die ganze Aufführung war nach ihm ge-

richtet. Die Bühne stammte in ihrer Anordnung vom römischen Schauspielhaus mit den drei Türen in der Rückwand. In diese Oeffnungen wurden perspektivische Dekorationen aufgestellt, die aber nur von einem Punkt des Zuschauerraumes, nämlich vom Sitz des Fürsten aus, richtig gesehen werden konnten.

In späteren Bauten wurde dann die mittlere Oeffnung stark erweitert, die perspektivischen Kulissen dahinter kunstvoll ausgebaut und diese auswechselbar eingerichtet. Die ursprüngliche Bühnenarchitektur wurde zum Proscenium, d. h. zur dekorativen Umrahmung dieses Portals. Die so entstandene Bühnenöffnung wurde um den Kulissenwechsel zu verbergen, mit einem Vorhang versehen, und so entstand, was wir heute mit «Guckkastenbühne» bezeichnen. (Beispiel: Teatro Farnese, in Parma, Architekt Aleotti, erbaut 1618 - 1619.)

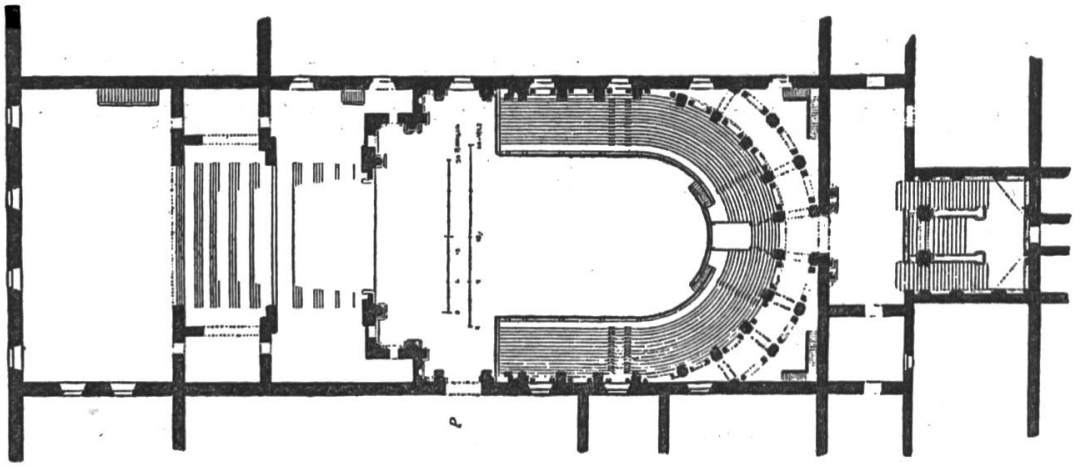


Bild 2. Teatro Farnese. Grundriss.

Mit dieser Entwicklung wurde die räumliche Einheit von Zuschauerraum und Bühne zerstört. Der Theaterbau ist von nun an in zwei Teile geteilt; die Wand des Bühnenrahmens wird zur Trennmauer zweier Welten, der Zuschauer und der Darsteller.

Der Zuschauerraum entwickelt sich in der nachfolgenden Barockzeit im 17. Jahrhundert zum prunkvollen Repräsentationsraum der höfischen Gesellschaft. Das Rangtheater mit seinen Logenreihen entsteht. Um eine in sich geschlossene räumliche Wirkung zu erzielen, wird die ursprüngliche Halbkreisform für den Grundriss des Zuschauerraumes in eine Hufeisenform umgewandelt. Der Bühnenöffnung gegenüber baut sich die Fürstenloge auf. Links und rechts bis zur Bühne reihen sich die übrigen Logen

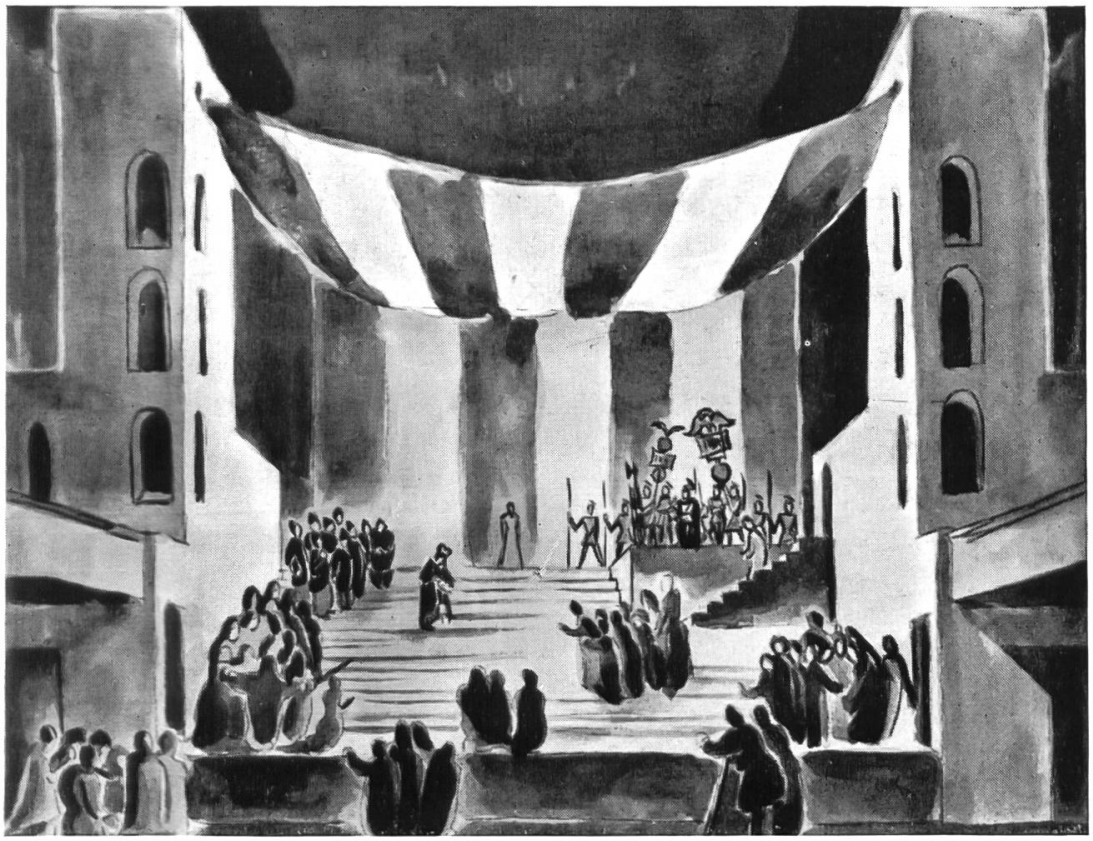


Bild 7. Simultanbühne für die «Passion» von Oskar Eberle im Kunsthaus Luzern 1934.

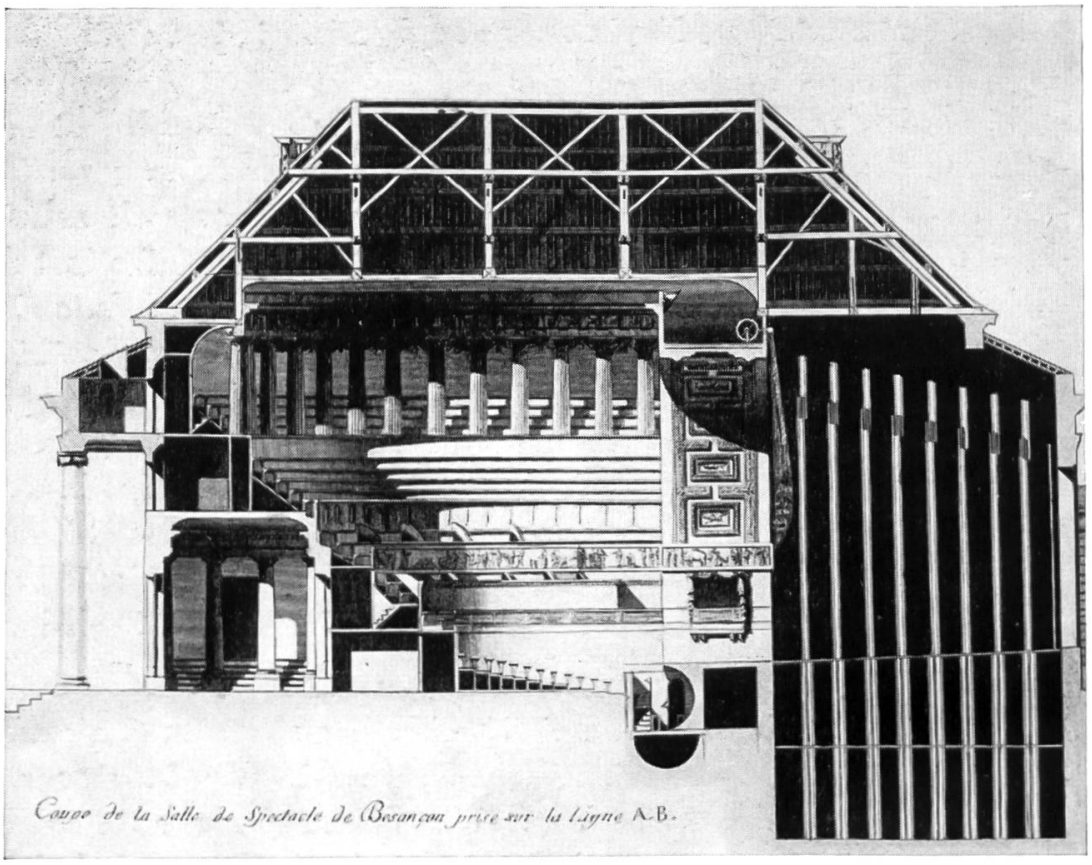


Bild 13. Theater in Besançon von Ledoux. 1775. Querschnitt.

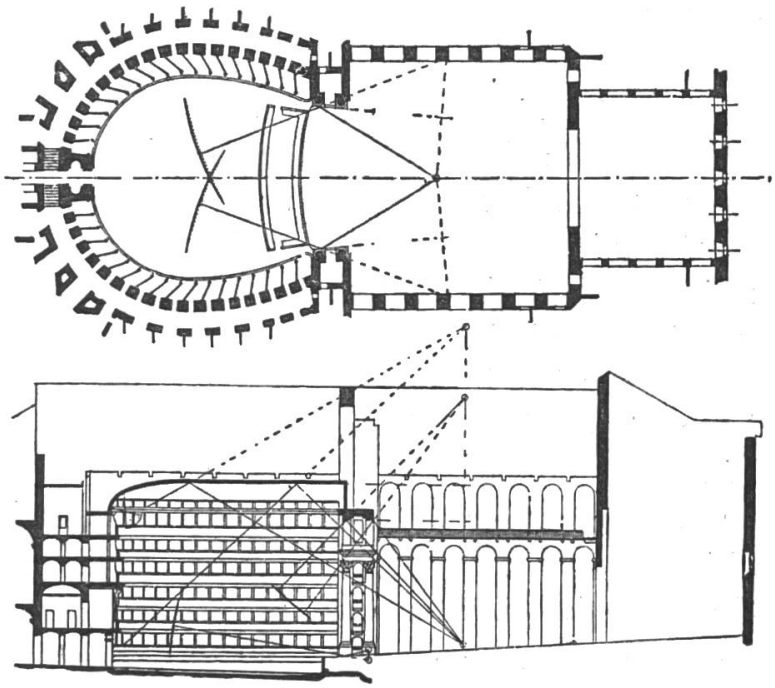


Bild 3. Scala-Theater Mailand.

an, in die adelige und später auch bürgerliche Familien ihrem Range gemäss sich einmieten.

Der höfische Theaterbau wurde bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts in seiner architektonischen Durchbildung immer mehr vervollkommnet und den Bedürfnissen des aufkommenden Bürgertums angepasst. So entstand eine Art Standardform, die heute noch für viele Gebildete die einzig richtige Theaterarchitektur bedeutet und ihnen jede Abweichung davon als Profanierung erscheint. Dieser Standardtyp des Zuschauerraumes besteht also aus einem hufeisenförmigen Grundriss, einer prunkvollen Bühnenumrahmung, Logenreihen an beiden Seitenwänden, einem leicht ansteigenden Parkett und aus zwei bis drei nur wenige Sitzreihen aufweisenden Balkonen oder Rängen. Meist wird das Ganze durch einen riesigen, dekorativen Leuchter im Mittelpunkt des Raumes gekrönt.

Der Zweck dieses Theaters war, den Besuch zu einem gesellschaftlichen Ereignis zu gestalten und die herrschende Gesellschaft in ihrer Rangordnung zur Schau zu stellen. Man frägt sich, ob die Errichtung derartiger Bauten in der Schweiz seit dem Bestand unserer Bundesverfassung je einen Sinn gehabt hat.

Was ist ein kommerzielles Theater?

Seit der Mitte des 19. Jahrhunderts, im Zeitalter der Industriealisierung, entstanden in den grossen Städten überall die kommerziellen Theater. Besonders in den angelsächsischen Ländern wurden alle Theater, nicht nur die leichten Bühnen, nach rein kaufmännischem Prinzip betrieben. Es entwickelten sich in den Weltstädten ganze Theaterviertel, so im Westend von London, wo im sogenannten Theater-Land ca. 50 Bühnen täglich spielen. Das Theater, das vorher wie Kirche und Rathaus eine bevorzugte städtebauliche Lage eingenommen hatte, drängt sich nun an die Geschäfts- und Vergnügungsstrassen und wird zwischen Läden und Gaststätten eingebaut. Beispiele dieser Art in der Schweiz sind das Küchlintheater in Basel und das Corso-Theater in Zürich.

Der kaufmännische Betrieb stellt an den Bau naturgemäss bestimmte Forderungen, die der Hoftheatertyp nicht erfüllen konnte: äusserste Platzausnützung und gutes Sehen und Hören für jeden Platz. Man machte sich die neuen Konstruktionsmethoden in Stahlskelett und Eisenbeton zu Nutze und baute tiefe, stützenlose Galerien. Alle Nebenräume die nichts einbringen, wie Hallen, Foyers und die Zusatzräume zur Bühne wurden auf das Notwendigste reduziert. Als feuerpolizeiliche Massnahme wurde zwischen Publikumsteil und Bühnenteil des Gebäudes eine Brandmauer mit eisernem Vorhang in der Bühnenöffnung vorgeschrieben, und damit die Guckkastenbühne überall behördlich festgelegt.

Die intensive Ausnützung des Zuschauerraumes durch eine oder mehrere stark vorspringende Galerien hat den Nachteil, dass dadurch der Zuschauerraum in seiner räumlichen Einheit gestört wird. Die Zuschauermenge wird in Sektoren aufgeteilt, und die einzelnen Zuschauergruppen haben keine Beziehung mehr zueinander, da sie sich gegenseitig nicht mehr sehen können. Anderseits wird durch diese Art der Ausnützung des Raumes mit tiefen Galerien auch die Regie in ihrer Freiheit beschränkt, da durch die genaue Berechnung der Sichtlinien auf den vorderen Bühnenrand die Vorführung auf die Bühne beschränkt wird. So wird ein Heraustreten aus dem Bühnenrahmen oder eine Einbeziehung des Zuschauerraumes in die Vorführung verunmöglicht, da immer ein Teil der Zuschauer diese Vorgänge aus dem Gesichtsfeld verlieren würde.

Der kommerzielle Theaterbauer stellt sich darauf ein, dass jeder Einzelne den seinem Portemonnaie entsprechenden Platz kauft, einnimmt und wieder verlässt, ohne Beziehung zu seinen Mitzuschauern und ohne aktive Teilnahme an der Vorführung. Es entsteht also auch so kein Volkstheater, sondern ein Theater für den Einzelnen, ein Individualtheater.

Eine besondere Kategorie des Geschäftstheaters ist der Kinobau. Die Zerstörung der Einheit der Zuschauermenge und das Festigen der Vorführung auf die Bühne, das heisst in diesem Falle auf die Leinwand, ist bei dieser Gebäudeart das Richtige, besonders da sich die Vorführung im Dunkeln abspielt, also jeder Zuschauer nur für sich da ist.

Es haben aber nun gerade die Kinounternehmungen durch ihr Grossverdienertum und ihren vom Panoptikum herkommenden Geschmack durch ihre zahlreichen Bauten eine völlige Desorientierung in die Entwicklung der Theaterarchitektur gebracht. Durch traditionslose Hemmungslosigkeit sind hier architektonische Missgebilde entstanden, sogenannte Gross-Kinos. Sie sind logisch betrachtet ein Unding, denn es ist vor einer reproduzierenden Leinwand nicht unbedingt notwendig und vorteilhaft, eine grosse Zuschauermenge anzusammeln, es wäre einfacher und billiger, die Zahl der Leinwände und die der Vorführungsräume zu vermehren. So hat sich auch im Laufe der Zeit herausgestellt, dass der einfache längliche Saal mit 500 bis 800 Plätzen mit gerader Sicht auf die Leinwand von jeder Stelle die einzig richtige Form für die Filmvorführung ist. Eine solche Saaleinheit ist kein grosses architektonisches Problem und lässt sich in jedem modernen Geschäftsbau unterbringen.

Bühnentechnik und Spielart.

Die Bühnentechnik ist so alt wie das Theater. Im Altertum wurden die bühnentechnischen Einrichtungen, die Requisiten und Dekorationen, in die unveränderliche Architektur der Bühne (Scena) hineingestellt, ohne diese in ihren Hauptformen zu verändern.

Erst bei der Entstehung der Guckkastenbühne im 17. Jahrhundert fand eine grundlegende Aenderung statt, indem das Spiel hinter einen feststehenden Rahmen verlegt wurde. Das eingerahmte Szenenbild entstand, und die Bühnenhandlung wurde

auf zwei reale Dimensionen reduziert, während die dritte Dimension nur noch als Illusion erschien. Dies wurde erreicht durch die Erfindung der perspektivischen Kulisse, die in der damaligen Zeit wie ein Wunder gewirkt haben muss.

Der nächste Schritt war die Erfindung der Bühnenmaschinerie, die dazu diente, bei geschlossenem Vorhang einen raschen Kulissenwechsel vor sich gehen zu lassen; so entstanden Schnürboden und Versenkung. Im Laufe der Zeit wurden die Ideen der Bühnentechniker immer komplizierter und immer grösser wurde der Raum, der die dazu notwendige Maschinerie im Theatergebäude aufnahm, bis schliesslich im Barocktheater die Bühne mit Unterbühne, Hinterbühne, Schnürboden, usw. bis ¾ des vom Theater beanspruchten Gebäudes einnahm und das Hervorbringen von grossartigen Bühneneffekten zum Hauptbestandteil der Vorführung wurde.

In der Blütezeit einer Theaterepoche hat die Bühnentechnik aber meist nur eine untergeordnete Rolle gespielt, so zur Zeit der griechischen Theater und in der ersten römischen Zeit. In der klassischen Theaterzeit Spaniens (Lopez de Vega 1562 - 1635 und Calderon 1600 - 1681) wurde noch auf der primitiven Dreiwagen-Bühne gespielt, einem Bühnenpodium, das von drei mit Dekorationen versehenen Wagen umstellt wurde. In Frankreich spielte Molière (1622 - 1673) anfangs auf einem einfachen Podium in einem Wirtshaussaal und die bescheidenen Bühneneinrichtungen zur Zeit Shakespeares (1564 - 1616) sind allbekannt.

Einen neuen Aufschwung nahm die Bühnentechnik im Laufe des 19. Jahrhunderts, dem Zeitalter der Technisierung. Das Rampenlicht der Kerze und Oellampe wurde ersetzt durch die Gasflamme und diese wiederum von der elektrischen Beleuchtung abgelöst. In den achtziger Jahren entstand ein Bedürfnis nach möglichst naturalistischen, plastischen Bühnendekorationen. Um diese zu bewegen, genügte das alte Schnürboden- und Versenksystem nicht mehr. Es entstand die Wagenbühne, eine Einrichtung, die ermöglichte, ganze Dekorationspartien in die Seiten- oder Hinterbühnen zu verschieben. Der ganze Bühnenboden wurde in hoch- und tiefahrende Versenkpodien aufgelöst. Um die Illusion des weiten Raumes zu erzeugen, wurde der Rundhorizont geschaffen, meist kombiniert mit einer Drehbühne und auch diese ganze Einrichtung wurde entweder zum Hochziehen oder zum Versenken eingerichtet. Neben allen diesen neuen Maschinerien wurden

die technischen Errungenschaften der Barockbühne in vervollkommneter Art beibehalten. Solche technisch vollausgebaute Monsterbühnen sind zwar nur selten ausgeführt worden. Sie sind aber heute noch der Traum der Bühnen-Ingenieure und ihre Beschreibung füllt als Zukunftsbild das Schlusskapitel der bühnentechnischen Fachliteratur.

Ich glaube aber nicht, dass die Erneuerung des Theaters von dieser technischen Seite aus kommen wird. Auch haben die dramatischen Dichter der letzten Dezennien für die Aufführung ihrer Stücke diese Apparatur weder gefordert noch beansprucht. In der Schweiz, wo wir uns heute auf unsere eigene Spielart zu besinnen haben, müssen wir auf die einfachen Mittel unserer eigenen Theatertradition zurückgreifen.

Die volkstümliche Theatertradition der Schweiz.

Verkleiden und Umherziehen liegen den Schweizern im Blut. Es bestehen daher immer noch die alten Fastnachtsbräuche und Alpaufzüge; oft lebt Vergessenes wieder auf und nimmt neue unerwartete Formen an. So werden diese Bräuche immer wieder zu einer Quelle für die Erneuerung unseres volkstümlichen Theaters.

Es soll hier nicht die Theatergeschichte der Schweiz vom 12. bis zum 18. Jahrhundert im Detail verfolgt werden; was uns interessiert sind die Aufführungsstätten dieser Spiele.

Die ursprüngliche Improvisation ist in der Entwicklung des Theaters ebenso wichtig, wie der Einfluss der akademischen Tradition aus Altertum und Humanismus. In jeder Stilperiode sind beide Arten vorhanden und neigt die Darstellung je nach Art des Stückes, einmal mehr auf diese oder jene Seite. Das politische Fastnachtsspiel der Reformation, die Spiele von Gengenbach, Ruof, Manuel und Bullinger sind Beispiele einer stark ans Volkstümliche anlehnenden Theaterkunst. Ihre Aufführungsstätten wurden daher je nach Gelegenheit und ohne grossen Aufwand geschaffen. Podien auf Plätzen und Strassen, ein paar Bretter über dem Brunnentrog des Marktplatzes gelegt, bilden die Bühne. Die Zuschauer stehen auf drei Seiten darum herum und sitzen in den Fenstern der gegenüberliegenden Häuser. Bei grösseren Aufführungen wurden hölzerne Zuschauertribünen aufgestellt. Oft bilde-

te eine einfache Dekoration den Hintergrund zum Podium, mit dem Zweck, die Schauspieler besser hervorzuheben und die nichtauftretenden Spieler zu verbergen. Solche Spielstätten waren urprünglich in allen Ländern das Uebliche und wurden überall auf Marktplätzen und Jahrmärkten für die Schaulustigen aufgestellt. So finden wir auch den historischen Anschluss zur schon genannten Dreiwagen-Bühne in Spanien und zur Shakespeare-Bühne in England.

Einen schon grösseren Apparat benötigten die geistlichen Mysterienspiele, die vor allem in der Innerschweiz inszeniert wurden. Hier tritt nun die Simultanbühne in Erscheinung, das heisst die verschiedenen Orte der Handlung werden an verschiedenen Stellen eines grossen Platzes aufgestellt und das Spiel bewegt sich während seines Verlaufes sichtbar von einer Stelle zur andern. Diese Spielart hat sich aus dem Umzug, aus der Prozession entwickelt. Schon dort war es üblich, auf dem Wege gelegentlich anzuhalten, um eine Station aus dem Leiden Christi als Szene darzustellen. Später, als auch andere geistliche oder weltliche Themen aufgeführt wurden, bildeten die im Zuge mitfahrenden, dekorativen Wagen, am Ziele angekommen, die Spielorte und Dekorationen der Aufführung. So wurden Hölle und Himmel, Jerusalem und Paradies, in stark stilisierten Formen aus Holz und Tuch gebaut, und rings um den Platz aufgestellt.

Simultanbühne auf dem Weinmarkt Luzern, 1583. Bild 6.

Erst in der Barockzeit wurde auch bei uns bei solchen Veranstaltungen ein grosser Aufwand an Kostümen und Dekorationen getrieben, der aber nie den Prunk des Auslandes erreichte, wo ganze Fassaden riesiger Scheinarchitektur im Freien errichtet wurden. Beispiele dafür sind die grossen Turnierspiele an den italienischen und österreichischen Höfen.

Die alten Spielgemeinschaften der Innerschweiz haben in neuester Zeit die alten Fastnachts- und Mysterienspiele wieder aufgegriffen und in ihrer ursprünglichen Form aufgeführt.

Angeregt von diesen Aufführungen folgten Neu-Inszenierungen mit modern gestalteten Simultanbühnen. Sie erwiesen sich als pausenlose Aufführungen ohne Vorhang und Szenenwechsel besonders eindrucksvoll und zeigen die Möglichkeiten einer schweizerischen Spielart auf. Von hier aus werden wir auch unsere Anregungen für die Einrichtung unserer zukünftigen Volks-

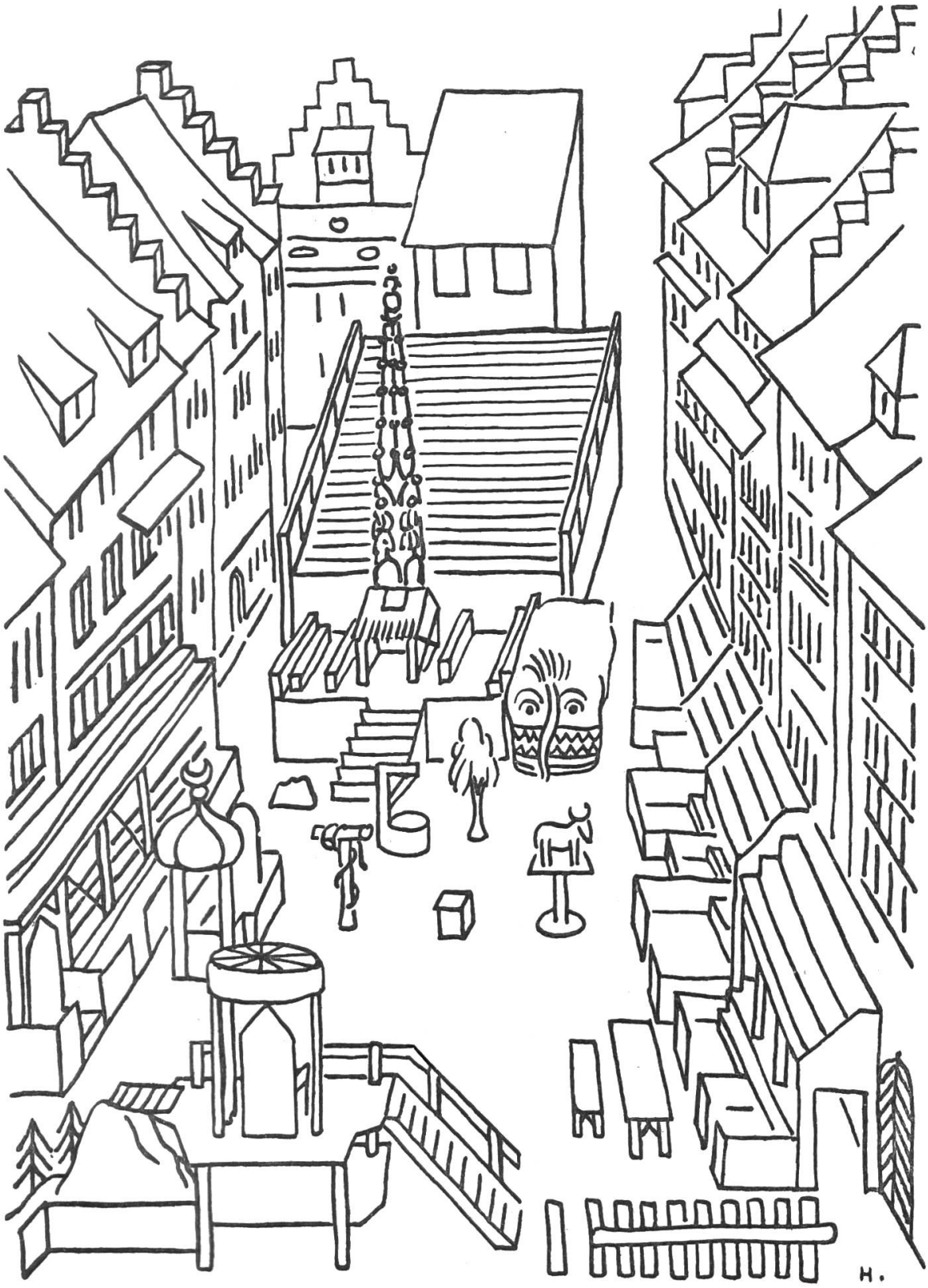
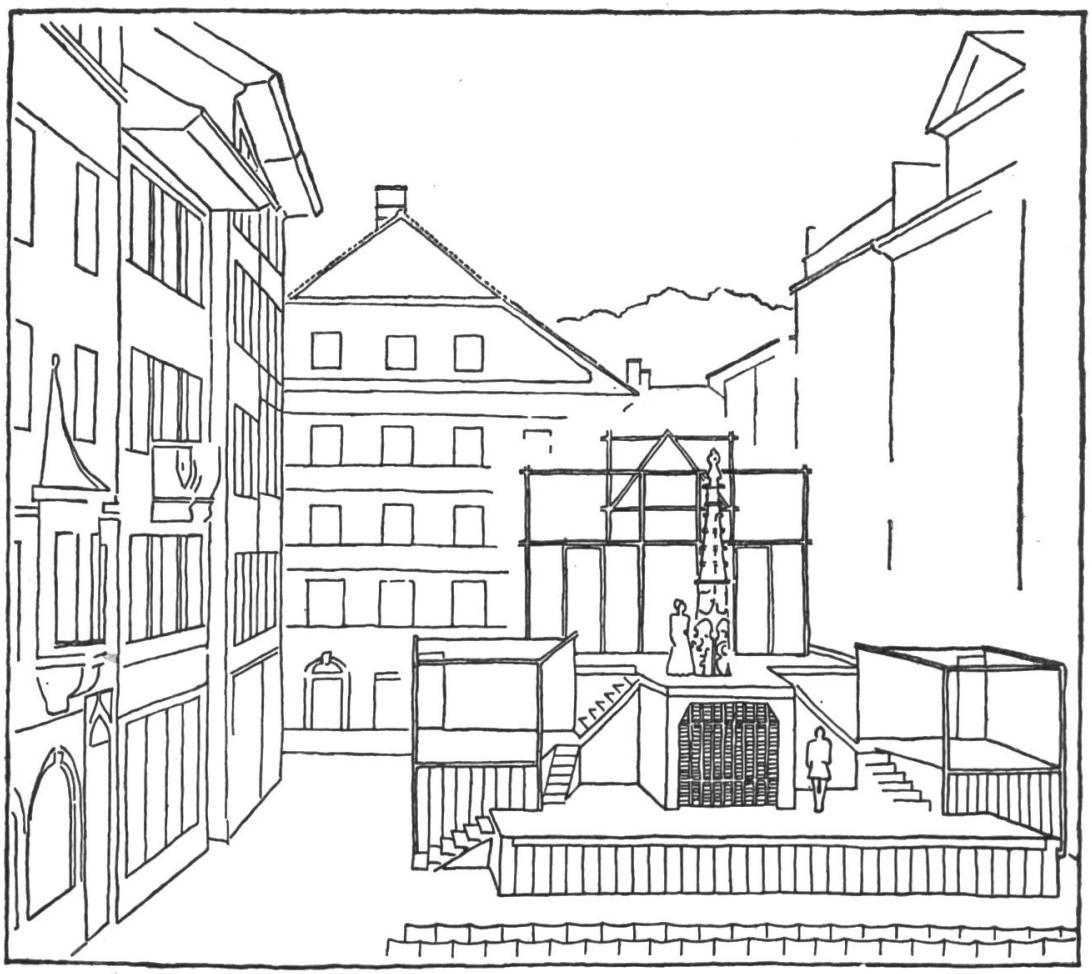


Bild 6. Weinmarkt Luzern, aufgerüstet für das Osterspiel 1583.
Zeichnung von Hedwig Giger.

bühnen nehmen müssen. (Luzern: «Passion» 1934, «Thomas More» 1936, «Chlaus vo Flüe» 1944, «Antigone» 1945, «Mirakel» 1947.)

Viele dieser Freilichtspiele wurden vor vorhandener, zum Spiele passender Architektur inszeniert und sind für den Theaterbauer nur insofern von Belang, als Lage und Steigungsverhältnis der Zuschauertribünen dabei studiert werden können. Wichtiger sind dagegen die Vorstellungen mit eigenen, für das betreffende Stück geschaffenen Simultanbühnen. Aus den verschiedenen Aufführungen seien hier zwei charakteristische Beispiele herausgegriffen: Die Passion 1934 im Kunsthaus und «Faust» auf dem Weinmarkt Luzern 1943.



«Faust I» von Goethe auf dem Weinmarkt Luzern 1943.
Bühne: E. F. Burckhardt. Regie: Oskar Eberle.

Die patriotischen Festspiele.

Historische Spiele über den Ursprung der Demokratie sind in der Schweiz eine alte Tradition. Eine neue Welle der Spielfreude entstand im Laufe des 19. Jahrhunderts. Die Wiederkehr wichtiger geschichtlicher Daten wurde in der Folge zum Anlass einer Reihe lokaler und nationaler Feiern. Seit der Renaissance waren es vor allem die Tellspiele, die dazu das Thema stellten.

In der Inszenierung dieser Festspiele war man in der alamannischen Schweiz oft durch die überlieferte Vorstellung der Guckkastenbühne gehemmt. Das zeigen die Spielstätten zum Bundesfeierspiel von Schwyz 1891 und für die Basler-Bundesfeier von 1901, wo mit grosser Mühe ein weiter Bühnenrahmen mit Vorhang aufgestellt wurde, um ein Auswechseln der komplizierten Bühnendekorationen zu bewerkstelligen.

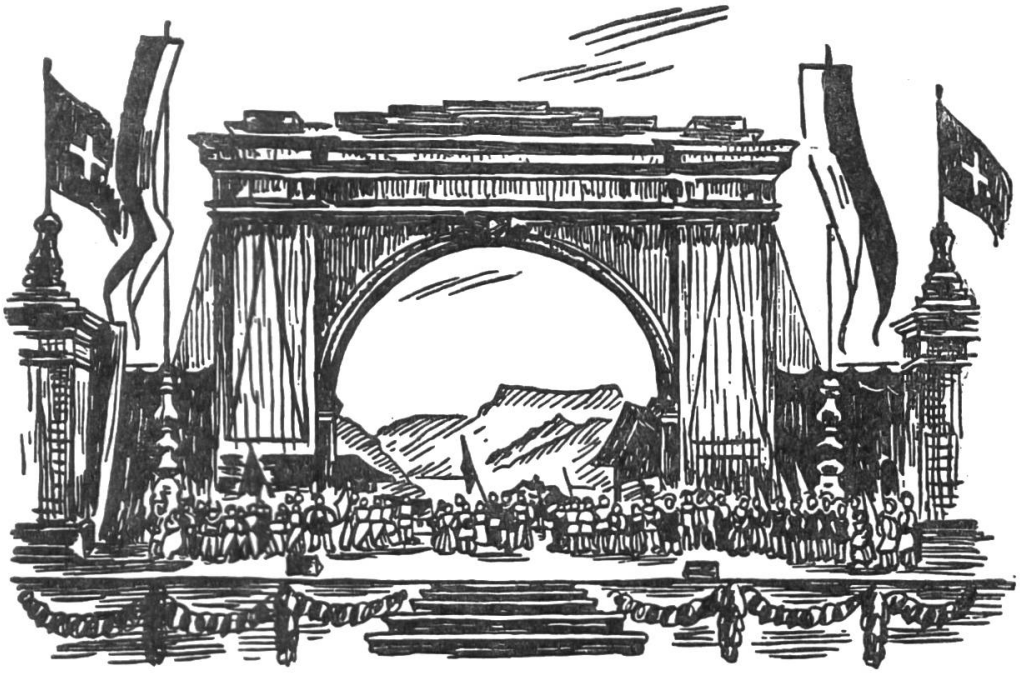


Bild 9. Bundesfeier-Bühne Schwyz 1891.

Ein nächster Schritt war der Versuch, eine passende Spielstätte im Freien zu wählen, wo man die bestehenden Bäume und Bauten durch möglichst täuschende Ergänzungen zur gewünschten historischen Stätte umwandelte. Oft wurde aus Kostengründen ein alles umspannender Bühnenrahmen weggelassen und ersetzt durch ein quer vor der Bühne durchgespanntes Drahtseil,

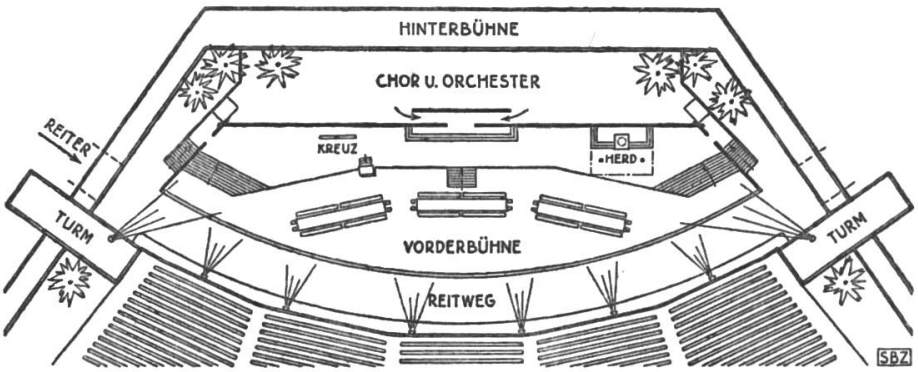


Bild 10. Bundesfeier-Bühne Schwyz 1941. Arch. Hans Hofmann. Grundriss.

an welchem der unvermeidliche Vorhang für den Szenenwechsel aufgehängt wurde. (Schaffhausen 1901)

Erst in den letzten Jahrzehnten wagte man den Vorhang wegzulassen und die Bühnendekoration zu einer einfachen stilisierten Architektur zu gestalten. (Beispiel: 500-jähriger Gedenktag des Grauen Bundes in Truns 1924.) Das konsequenteste Beispiel aber ist die Spielstätte der Bundesfeier von Schwyz 1941, wo die feste Dekoration aus einer einfachen neutralen Architektur bestand, aus Treppen, Podien und Türmen eingepasst in die bestehende Landschaft und der Szenenwechsel nur durch einfache und tragbare Versatzstücke, durch Fahnen und Kostüme angedeutet wurde. Bei diesen Festspielen handelt es sich um einmalige Aufführungen zu einem bestimmten Anlass. Sollte sich aber eines Tages die Idee eines ständigen nationalen Festspielhauses verwirklichen, so bildet das Studium der Entwicklung ihrer Aufführungsstätten die Grundlage für einen solchen Bau. Auch ein Volkstheaterbau wird sich nur in der Dimensionierung und der Differenzierung der Einrichtungen, nicht aber prinzipiell von einem solchen Festspielhaus unterscheiden.

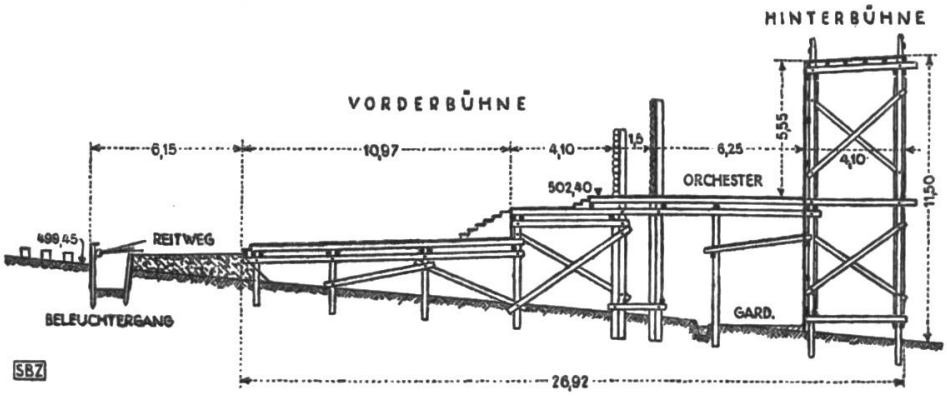


Bild 11. Bundesfeier-Bühne Schwyz 1941. Arch. Hans Hofmann. Querschnitt.

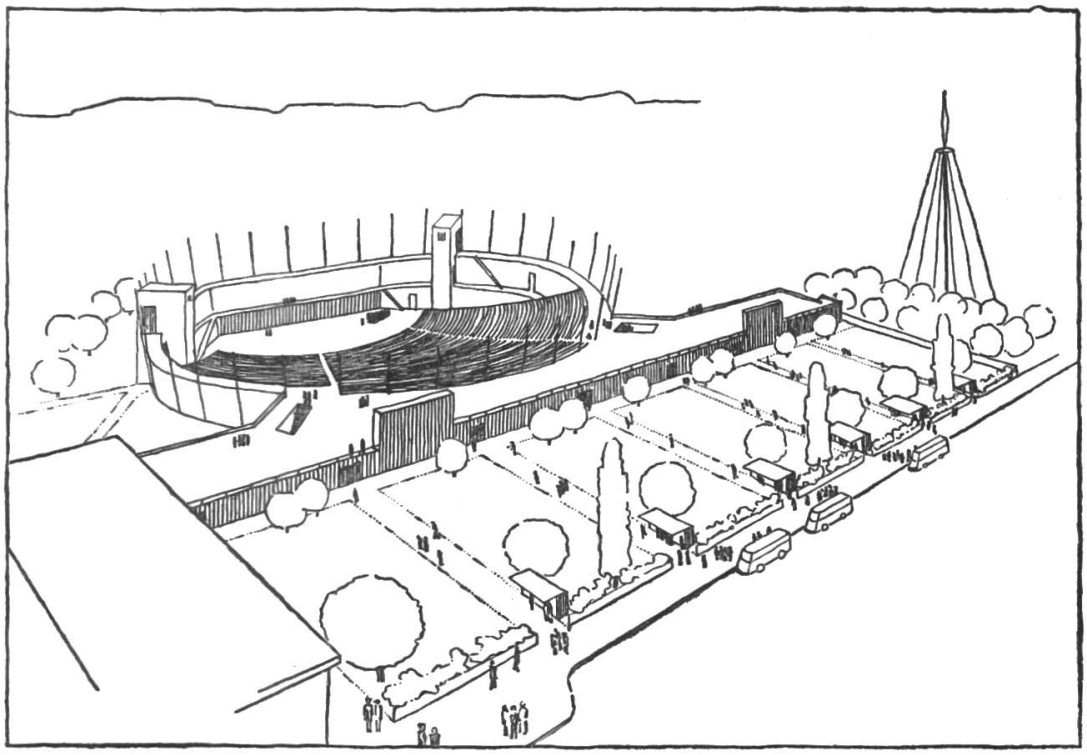


Bild 12. Skizze für ein Festspielhaus von Ernst F. Burckhardt.

Es zeigt sich also, dass Anregungen zu einer Erneuerung des Theaterbaus bei uns vor allem von den Freilichtspielen ausgehen. Für den eigentlichen Bau des Hauses aber müssen wir uns im Ausland umsehen und die sich dort entwickelnde Reformbewegung verfolgen.

Die Reformen im Theaterbau des Auslandes.

Während sich einerseits der Theaterbetrieb durch die kommerzielle Entwicklung und das internationale Starwesen verflachte, und der technische Fortschritt nur eine Vervollkommnung der Bühneneinrichtungen zur Folge hatte, entwickelte sich andererseits eine Reformbewegung, die eine Aenderung des Theaterwesens von Grund auf erstrebte. Die Erneuerungsbestrebungen hatten ihren Ausgangspunkt in der französischen Revolution und ihren kulturellen Forderungen und gehen im Grunde auf Rousseau zurück. Es wurde wieder, wie im klassischen Altertum, ein eigentliches Volkstheater verlangt, ein Theater, das die Zuschauermenge zu einer Einheit zusammenfasste und wo Zuschauer und Darsteller sich nicht mehr durch eine Schranke getrennt gegenüber stünden. Diese ideale Forderung wurde aber im Laufe des

19. Jahrhunderts nur ganz allmählich verwirklicht, und es ging nicht ohne Konzessionen, an die fast unausrottbar erscheinenden Gewohnheiten von Rangtheater und Guckkastenbühne.

Als erstes Zeugnis einer neuen Baugesinnung entstand im Jahre 1775, also schon vor der eigentlichen klassizistischen Architekturperiode, das Theater in Besançon von Architekt Ledoux. Der galerielose Zuschauerraum hat ausgesprochen griechische Haltung. Die Bühnenöffnung ist weit und mit einer grossen Vorbühne versehen; die dahinterliegende Guckkastenbühne ist gegenüber der im Barocktheater üblichen Masse stark reduziert. Leider ist heute dieses Theater, das eine Pionierleistung in der Entwicklung des Theaterbaues darstellt, in seiner ursprünglichen Form nicht mehr erhalten. (Bild 13)

Die architektonischen Ideen von Ledoux und seinen Zeitgenossen in Frankreich wurden von dem Berliner Architekten Friedrich Gilly (1772 - 1800) aufgegriffen; doch gibt es leider von ihm nur Entwürfe und keine ausgeführten Theaterbauten. Sein Projekt für ein neues Berliner Schauspielhaus weist die gleichen Hauptmerkmale wie das Theater in Besançon auf, nur sind die Dimensionierungen grösser und die Architektur verfeinert.

Friedrich Schinkel, der grosse klassizistische Meister (1781 - 1841) und sein Schüler Gottfried Semper (1803 - 1879) setzten die von Gilly begonnenen Studien zur Schaffung einer neuen Theaterform fort. Die Aufgabe, einen ranglosen Zuschauerraum mit gutem Sehen und Hören von jedem Platz zu schaffen, lösten sie durch das segmentförmige, stark ansteigende Amphitheater, das auf eine weite Bühne mit grosser Vorbühne ausgerichtet war, doch wurde es den beiden Architekten nicht vergönnt, in ihren Bauten diese Ideen kompromisslos zu verwirklichen, da ihre Bauherren, die deutschen Fürsten, ihrer Stellung gemäss am traditionellen Rangtheater festhielten. Die Illusionsbühne des Barock, mit ihren tiefen Kulissenreihen, wurde von Semper als »unbehaglich» bezeichnet und er versuchte wieder die Vorbühne zum Träger der Handlung zu machen und diese als festen architektonischen Abschluss des Zuschauerraumes auszubilden. Es handelt sich hier also um eine Art Rückentwicklung auf die ersten Theaterformen der italienischen Renaissance.

In Frankreich fand nach der Konstituierung der Republik die Idee des Theaters für die grosse Masse eine weitere Entwicklung. Ein Beispiel dafür ist das Projekt der Architekten Davioud und

Bourdais für eine Volksoper von 9000 Sitzplätzen aus dem Jahre 1875. Um dem grossen Fassungsvermögen des Baues gerecht zu werden, ordnet sich das Projekt in der ganzen Formgebung den akustischen Gesetzen unter. Hier erscheint zum ersten Mal die schalenförmige Anordnung der Zuschauerreihen, das heisst die ansteigenden Sitze folgen nicht einer Geraden, sondern

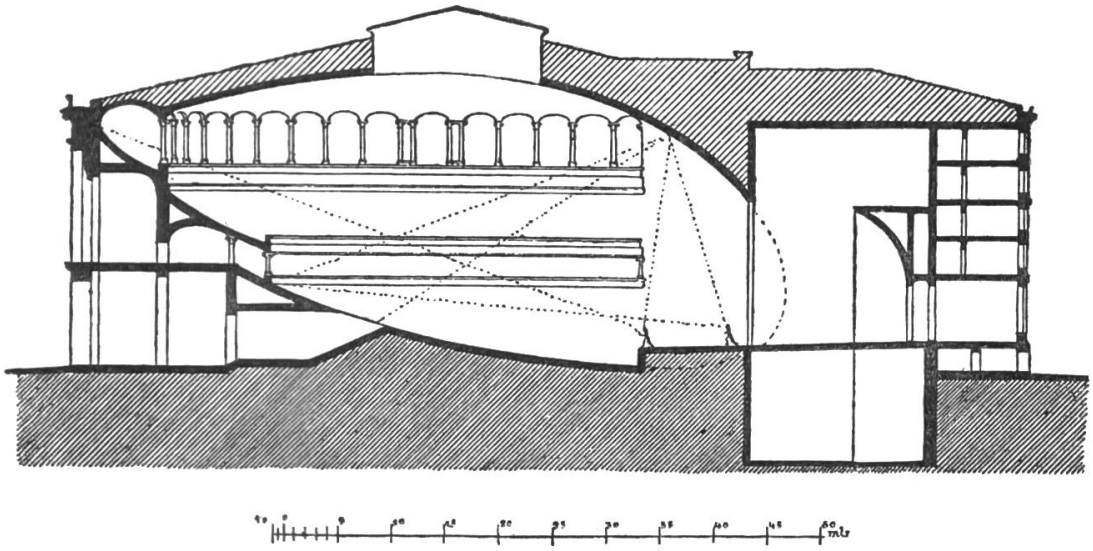


Bild 14. Projekt für eine Volksoper in Paris 1875. Längsschnitt.

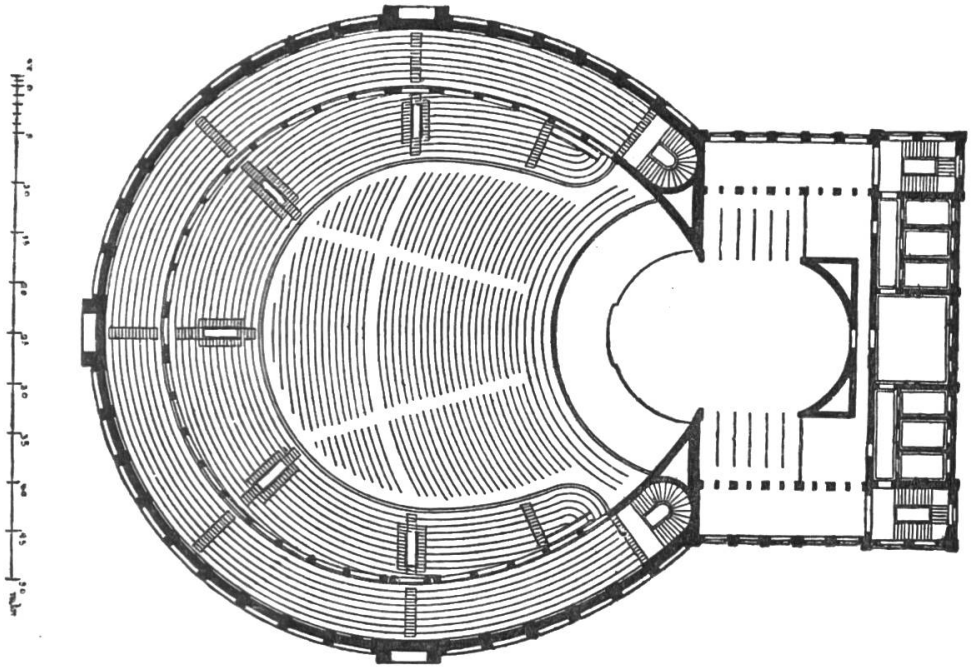


Bild 15. Projekt für eine Volksoper in Paris 1875. Grundriss.

einer Kurve. Für die halbkreisförmige Vorbühne und das Orchester dient die Decke als Tonreflektor. Auch dieses Projekt wurde nicht ausgeführt, hatte aber Einfluss auf die Gestaltung verschiedener grossräumiger Spielhäuser, wie auf den Saal des Trocadero Paris 1878 und auf das Volkstheater in Worms 1888.

Die erste konsequente Realisierung der neuen Theaterideen seit dem Bau von Besançon ist das von Richard Wagner inspirierte Festspielhaus in Bayreuth, das von Architekt Rückwald nach den Ideen Gottfried Sempers in den Jahren 1872 - 1876 erstellt wurde. Eigentümlich ist hier der Versuch, durch kulissenartige Dekorationen links und rechts des segmentförmigen Parkettes den Uebergang von Bühne zum Zuschauerraum zu verwischen.

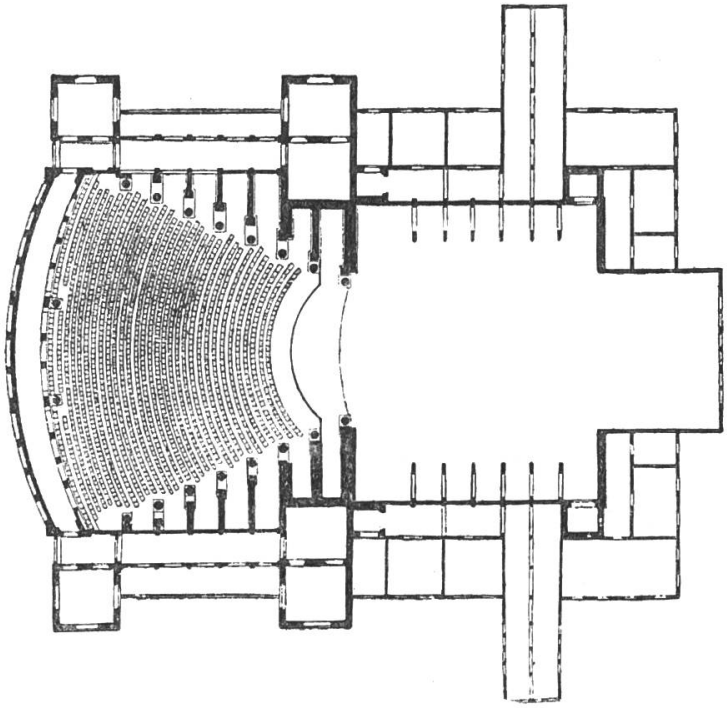


Bild 16. Festspielhaus in Bayreuth. Grundriss.

Das Theater von Bayreuth wurde zum Vorbild für die Bauten der Architekten Heilmann und Littmann, die 1901 das Prinzregententheater in München, 1906 das Schillertheater in Charlottenburg und 1908 das Münchner Künstlertheater errichteten. In diesen Bauten wurden die Sichtverhältnisse gegenüber Bayreuth noch verbessert und zwar durch ein stärker ansteigendes Parkett und durch eine breite und wenig tiefe Bühne.

Diese anhand von charakteristischen Beispielen geschilderte Entwicklung ging vor sich, während in der Schweiz neue Stadttheater in veralterter Hoftheaterart gebaut wurden. Das Fehlen eines selbständigen Urteils scheint uns damals verhindert zu haben, diese Reformen im Theaterbau zu erkennen und im Anschluss daran die uns entsprechende Bauform zu bilden.

Die Einzige Ausnahme bildete der Bau der Anthroposophen in Dornach, der 1907 begonnen und 1920 fertiggestellt wurde. Die neue Geistesrichtung Rudolf Steiners und seiner Gemeinde suchte nach einem neuen architektonischen Ausdruck. Es entstand, der Zeit gemäss, eine eigenwillige Abwandlung des Jugendstiles. Der Bau versuchte die Welt der Zuschauer und die der Darsteller durch zwei ineinandergreifende Kuppelbauten zu einem organischen Gebilde zu vereinigen.

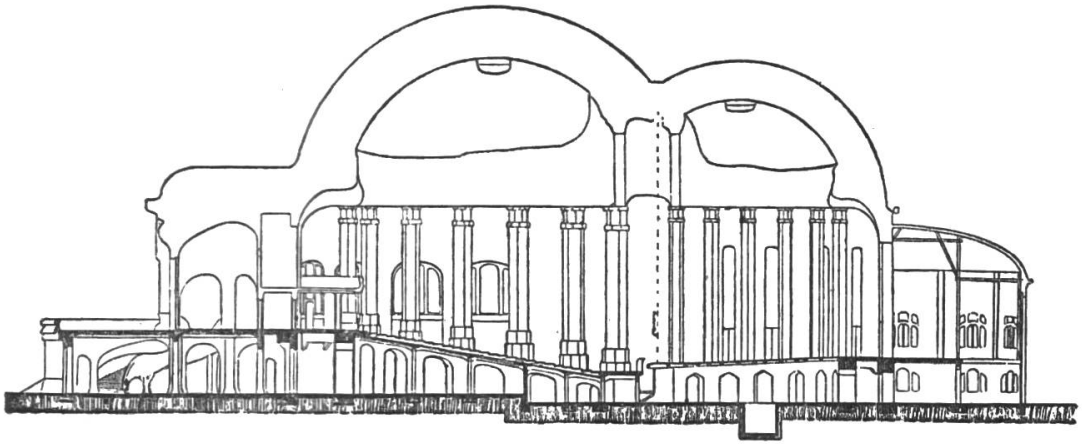


Bild 17. Erster Goetheanumbau, Dornach. Längsschnitt.

Zwei Jahre nach seiner Eröffnung brannte der in Holz ausgeführte Bau ab. Leider hat man in den Plänen zum zweiten Goetheanum an die moderne Bühnentechnik Konzessionen gemacht, und hat auf eine durchgehende Architektur von Bühne und Zuschauerraum verzichtet. Das Theater besitzt heute eine, wenn auch sehr weit geöffnete, normale Guckkastenbühne.

Die Entwicklung nach dem ersten Weltkrieg bis heute.

Die Zeit nach dem ersten Weltkrieg führte, hauptsächlich in Deutschland und in Russland, zu einer «Entfesselung des Theaters». Endlich konnten sich die neuen Ideen entfalten, die schon von den Theoretikern des Jugendstiles vorausgesehen und geplant

worden waren. Viele der neuen Ideen liessen sich aber in den alten Theaterhäusern nur schwer durchführen und so entstanden mit den neuen Plänen für Regie und Bühnengestaltung auch neue Projekte für Theaterbauten. In der kurzen Zeit der revolutionären Blüte konnten aber nur wenige Pläne tatsächlich ausgeführt werden. Eines der interessantesten Beispiele ist der Umbau des Zirkus Schumann in Berlin in das grosse Schauspielhaus. Es wurde nach den Ideen des Regisseurs Max Reinhardt 1919 von Architekt Hans Pöltzig erbaut. Die Forderung der vorhanglosen Bühne und der Sprengung des Bühnenrahmens wurde hier zum ersten Mal in grossem Masstab verwirklicht.

Doch die ganze Entwicklung stand mitten in der Zeit der Verherrlichung der Technik. Man wollte die darstellerischen Möglichkeiten der Filmkunst noch übertreffen und es entstand die Gefahr, dass durch Regiekunststücke und technischen Zauber der Inhalt der Stücke in den Schatten gestellt wurde. Ein Beispiel dafür sind die Inszenierungen des Regisseurs Erwin Piscator. Die Bühnentechnik wurde teilweise so überspitzt, dass der normale Verlauf der Handlung nicht mehr erkennbar war und das Publikum der ewigen Verschiebungen und Drehungen auf der Bühne satt wurde.

Alle Theaterprojekte jener Zeit kranken daran, dass sie auf irgend einer komplizierten Bühnenmaschinerie als Grundidee aufbauen. Vor allem sind solche Projekte schon aus finanziellen Gründen schwer durchführbar. Werden sie tatsächlich gebaut, so wird der Betrieb durch technische Einrichtungen unnötig belastet und der Regisseur von seiner eigentlichen Aufgabe der Gestaltung, von Spiel und Sprache, abgelenkt. Beispiele solcher Projekte, die für den Architekten einerseits durch ihren Ideenreichtum anregend sind, aber anderseits den Fluch der Unausführbarkeit auf sich tragen, sind: das Projekt eines Totaltheaters von Walter Gropius, Berlin, das Projekt eines Volkstheaters von Oscar Strnad, Wien und das Projekt für das Meierholdtheater in Moskau.

Einer der wertvollsten Vorschläge aus jener Zeit, weil er die räumliche Verbindung von Bühne und Zuschauerraum auf eine neue Art löst, ist der Plan des Architekten Norman Bel-Geddes, New York, für ein grosses Massenschauspielhaus. Der segmentförmige und stark ansteigende Zuschauerraum stösst in eine kreisförmige Bühne, deren Rückwand gleichzeitig als Rundhorizont sich kuppelförmig über die Bühne spannt. In diesem vorhang-

losen Raum spielt sich das Bühnengeschehen in engem Kontakt mit dem Publikum ab. Der Dekorationswechsel ist von unten durch Versenkbühnen gedacht; er kann sich aber für eine einzelne Vorstellung nur in relativ engem Rahmen abspielen.

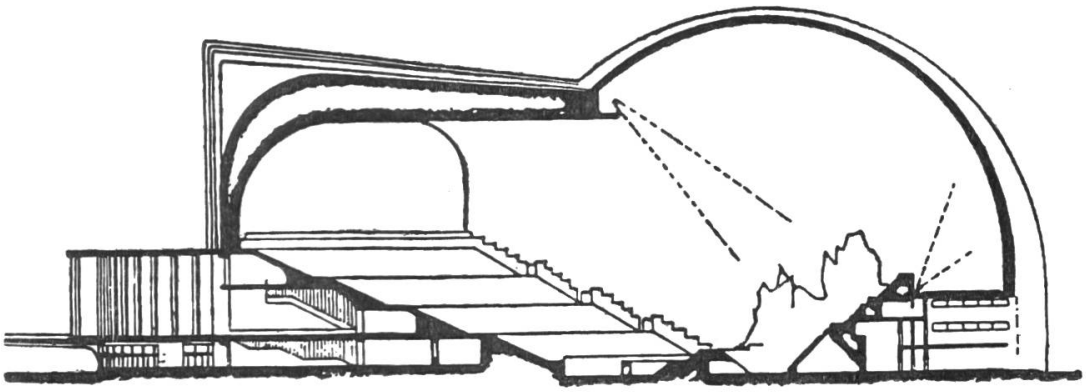


Bild 18. Theaterbau-Projekt N. Bel-Geddes. Schnitt

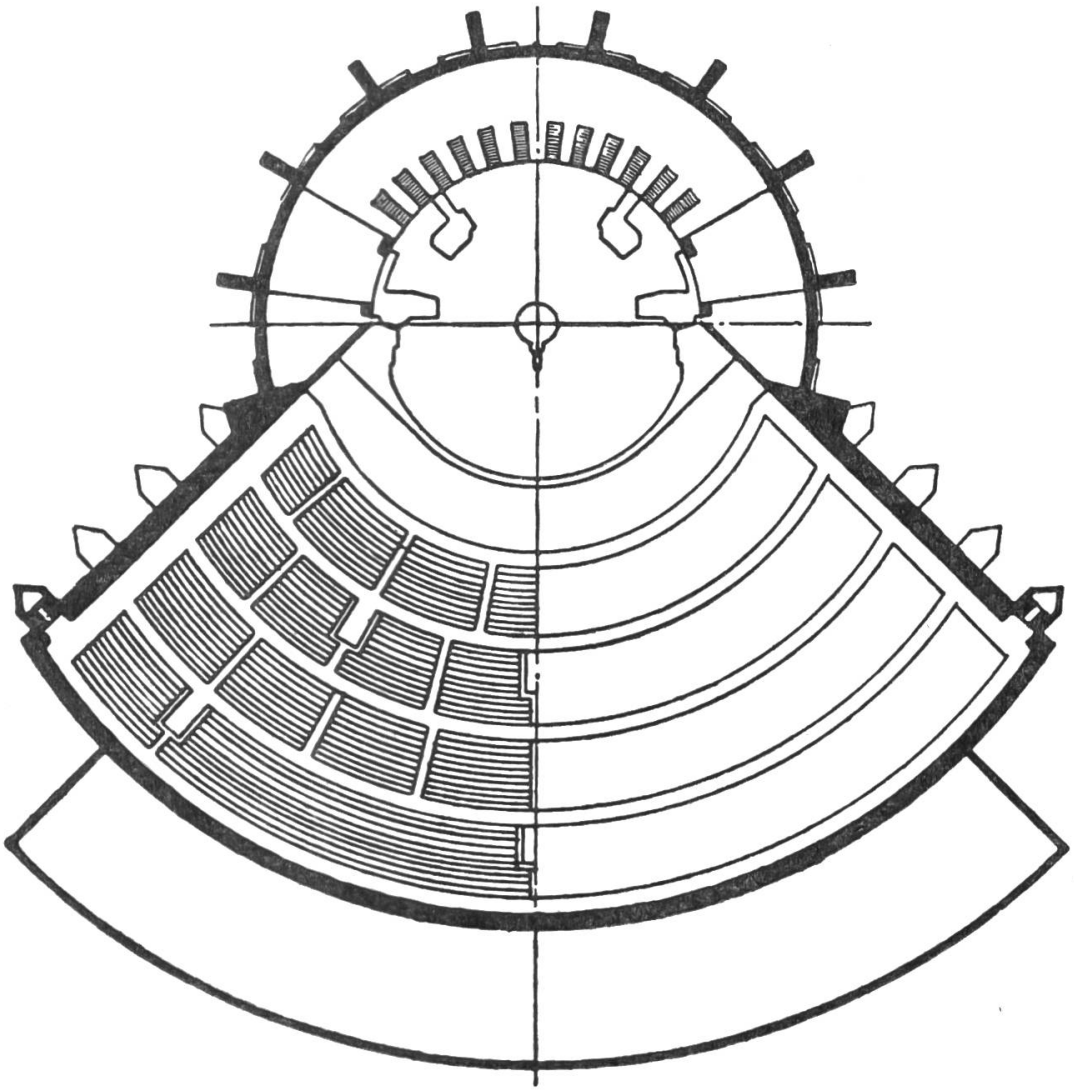


Bild 19. Theaterbau-Projekt N. Bel-Geddes. Grundriss.

Leider ist auch diese Idee nur Papier geblieben. Sie wäre das richtige Vorbild gewesen für die grosse Oper im Rockefeller Centre, New York, wo heute ein sowohl räumlich, wie akustisch verunglückter Bau entstanden ist, der für seriöse Aufführungen nicht gebraucht werden kann.

Alle die zuletzt genannten Theater sind aber richtige Grossstadt- und Massentheater, also Bauten, die für unsere Verhältnisse als Vorbilder nicht direkt in Frage kommen. Im Gegensatz dazu soll nun ein Beispiel aus Schweden angeführt werden, das nicht nur in seiner Grundidee, sondern auch in seinen Dimensionierungen sich auf unsere Verhältnisse übertragen lässt.

Es handelt sich um das Projekt der Architekten Backström und Reinius für ein neues Stadttheater in Malmö. Das Projekt wurde für einen ersten Wettbewerb im Jahre 1936 hergestellt. Ein Theater von 1200 — 1500 Sitzplätzen ist in einer einfachen Würfelform untergebracht. Eine stark ansteigende schalenförmige Zuschauertribüne steht frei in einer stützenlosen rechteckigen Halle. Der freie Raum zwischen Zuschauertribüne und Rückwand der Halle dient als Bühne und kann je nach Bedürfnis als Raumbühne (zum Beispiel Simultanbühne) oder als Illusionsbühne (Guckkastenbühne) ausgestattet werden. Man hat also hier die Möglichkeit, das Innere des Theaters umzugestalten ohne auf konstruktive Hindernisse zu stossen. Es kann z. B. auch ein Teil der Zuschauertribüne abgeschrankt werden, um ein intimes Kammerspieltheater zu erhalten. Die Lichtinstallationen sind in einem Hohlraum über der Decke untergebracht; der Szenenwechsel lässt sich durch Versenkungen in einer Unterbühne bewerkstelligen, ähnlich wie beim Projekt Bel-Geddes. Der ganze Bau ist also nur ein räumliches Gerüst, in welchem je nach Bedürfnis die Spielstätte eingebaut werden kann. Der Bühnenrahmen ist nicht, wie sonst bei allen modernen Theaterbauten, durch ein die ganze Deckenkonstruktion aufnehmendes Stützenpaar fixiert, sondern der Raum von der Zuschauertribüne bis zur Bühnenrückwand ist stützenlos

Nachdem noch ein zweiter Wettbewerb veranstaltet worden war, ist schliesslich das Stadttheater von Malmö von den Architekten Lullerstedt, Lewerentz und Hellden erbaut und im Jahre 1944 eröffnet worden. Es ist ein sorgfältig durchgeführter moderner Bau geworden mit vorbildlichem Zuschauerraum und einer mit allen Schikanen ausgestatteten Guckkastenbühne. Die räumliche Einheit und die für alle Experimente offene Wandelbarkeit

der Bühne, wie sie im Projekt Backström und Reinius geplant waren, sind leider nicht realisiert worden.

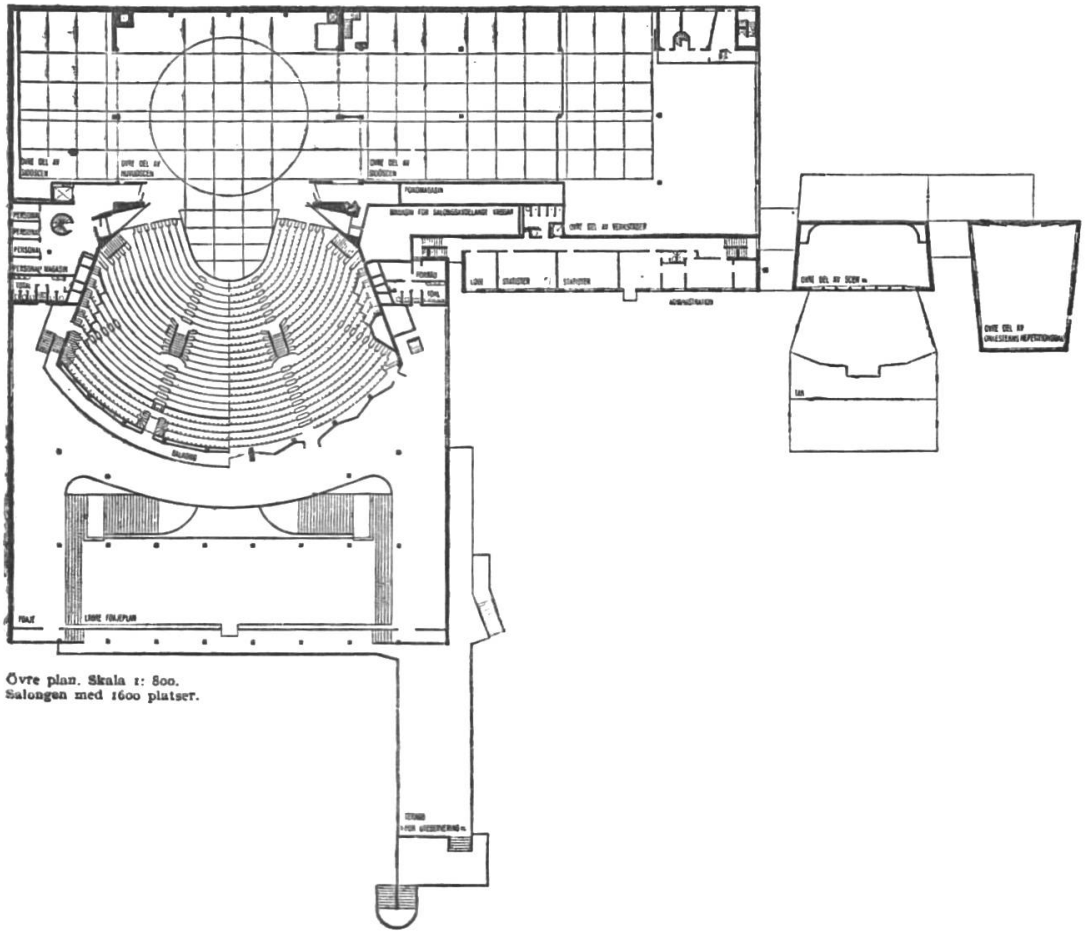


Bild 21. Theater in Malmö. Grundriss.

Die Uebergangszeit bei uns.

Heute ist vorläufig bei uns vom Bau von neuen Theatern nicht die Rede. Inzwischen sollten aber an möglichst vielen Orten Versuche angestellt werden, in der Spielart den Weg zu einem neuen Theater vorzubereiten.

Wie steht es z. B. mit den Aufführungsstätten der Vereins- und Schultheater? Die Vereine spielen meist in Wirtshaussälen, langgezogenen, rechteckigen Räumen mit einer Guckkastenbühne am Ende. Bühneneinrichtungsfirmen sorgen dafür, dass bei allen besseren Vereinen eine Standard-Bühneneinrichtung geschaffen wird, damit sie die serienmässig hergestellten Standardkulissen verkaufen oder vermieten können. Dies bedeutet also eine unerwünschte Anlehnung an kommerzielle Betriebe. Nun geben sich aber viele dieser Vereine unendliche Mühe originelle, oft aus ihrem eigenen

Kreis verfasste Stücke aufzuführen und so wäre es zu wünschen, wenn diese Leute auch einmal etwas Mühe darauf verwenden würden, eigene Aufführungsstätten zu schaffen. Vielleicht reisst einmal bei einer Probe der Seilzug des Vorhanges; benützt diese Gelegenheit, lässt den Vorhang sein und spielt das Ganze durch bei offener Bühne. Wie eine offene Vereinsbühne einzurichten wäre, zeigte der Gemeindesaal von Curt Max Kopp im Dörfli der Landesausstellung 1939. Leider scheint das Beispiel bis heute nicht Schule gemacht zu haben.

Auch unsere Festhallen werden immer noch nach dem Schema des Wirtshaussaales hergestellt und auch die Festhalle der L A war hier keine Ausnahme, wenn auch auf einen Vorhang verzichtet wurde. Die Bühne war dort wie im Wirtshaus am Ende eines länglichen Raumes mit allen damit verbundenen akustischen Nachteilen, sodass mit Lautsprechern nachgeholfen werden musste, was bei einem Raum von diesem Ausmass, bei richtiger Disposition hätte vermieden werden können.

Trostlos wirkt auch der mit Vorhängen markierte Guckkasten, im neuen Kongresshaussaal in Zürich. Hier hätte man wirklich den Mut haben sollen, einmal zu versuchen, Vereinsanlässe vorhanglos zu inszenieren. Dass mit der heutigen Beleuchtungstechnik, das heisst mit konzentriertem Scheinwerferlicht und mit Blendung der Vorhang ersetzt werden kann, scheint im allgemeinen noch nicht bekannt zu sein. Auch wenn die Vorstellung dem vorhanglosen Saal in einem gewissen Masse angepasst werden müsste, wäre das Weglassen von Bühnenrahmen und Vorhang bei volkstümlichen Aufführungen, wo dieselben Leute, teils Publikum, teils Spieler sind, besonders sinnvoll.

Man hat das Gefühl, dass auch in den Vereinen die sogenannten Sachverständigen viel Unheil anrichten und zu einer konservativen Standardisierung drängen, die gerade in einer Entwicklungszeit nur hemmend wirken kann. Viel Effekt mit einfachen Mitteln und nicht umgekehrt ist der Sinn der Bühne.

Die Schulen sind meist nicht besser daran, als die Vereine. Theatersäle fehlen auch in den Mittel- und Hochschulen; Ausnahmen sind hier die katholischen Gymnasien, die meist noch aus früherer Zeit Theaterräume besitzen. Um was sich die Pädagogen von heute vor allem kümmern, sind die Turnhallen und ihre Ausstattung mit komplizierten und versenkbaren Geräten. Räume für Schultheater einzurichten scheint einer kommenden mehr gei-

stig eingestellten Zeit vorbehalten zu sein. Immerhin gibt es an den Universitäten Basel und Zürich Spielgruppen, die Stücke in ihren Originalsprachen aufführen und sich die Aufführungsstätten je nach Stück in den Gebäuden der Hochschule oder sonst in der Stadt aussuchen. So wurden Aufführungen im Treppenhaus des Kunstmuseums Basel inszeniert; es wurde der Urner Tell auf dem Münsterplatz Basel aufgeführt und es haben schon verschiedene Aufführungen in der Eingangshalle der Universität Zürich stattgefunden. Einen für klassische Aufführungen prädestinierten Raum besitzt der Neubau der Universität Fribourg. Es ist die halbkreisförmig amphitheatralisch angeordnete Aula mit verschiebbarer Rückwand gegen das Treppenhaus.

Wenn der Turnhallenkultus einmal abflaut und die dritte Turnstunde der Woche in eine Theaterstunde umgewandelt wird, kann

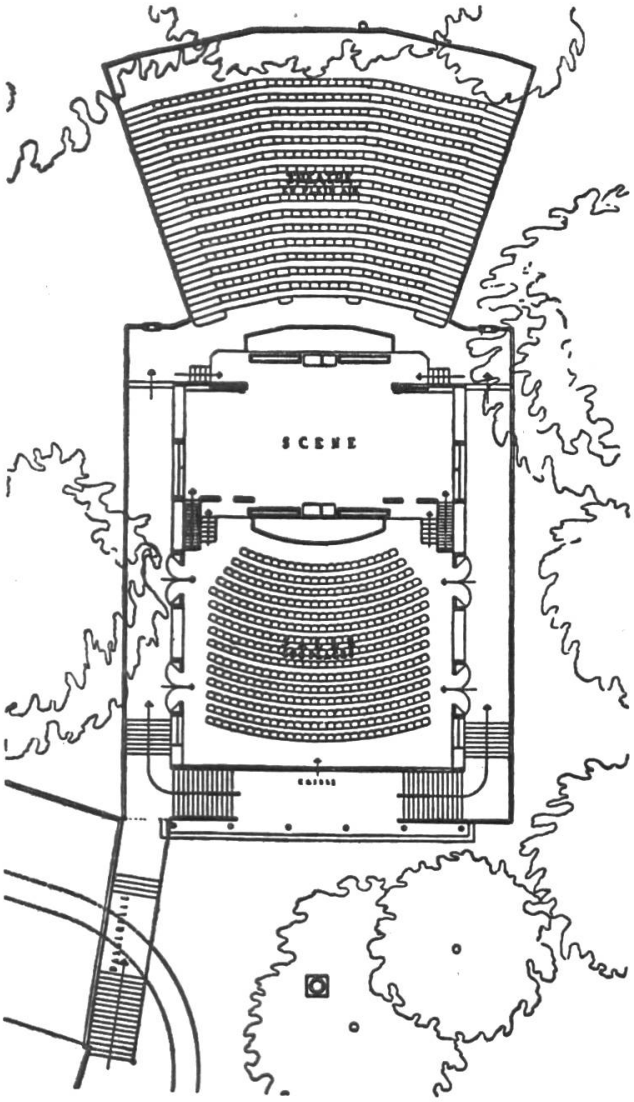


Bild 22. Theater der Landesausstellung Zürich v. Charles Thevenaz. Grundriss

gerade in diesen Hallen der aufwachsenden Jugend Gelegenheit geboten werden, selber Theater zu spielen. Hier können sie improvisierte Aufführungsstätten frei nach ihrem Gutdünken schaffen, nach eigenen Ideen und ohne die Fachleute viel zu fragen. Es würde gerade zur Belebung des Theaterwesens viel beitragen, wenn man den jungen Leuten zwischen 15 und 25 Jahren Gelegenheit gäbe zu experimentieren, und zwar nicht nur als Schauspieler, sondern auch als Regisseure und als Gestalter ihrer Aufführungsstätten der Dekorationen und Zuschauertribünen.

Die Landesausstellung 1939 in Zürich bot eine Anzahl bemerkenswerter Theaterbauten. Nach Angaben von Oskar Eberle baute Charles Thevenaz, Lausanne, das Ausstellungstheater. Es besass zwei Zuschauerräume, einen unter Dach, den andern im Freien. Die Bühne lag in der Mitte; man konnte also von zwei Seiten auf die Bühne blicken, bei gutem Wetter im Freien, bei schlechtem im geschlossenen Hause spielen. Fassungsraum: 400 Sitze.

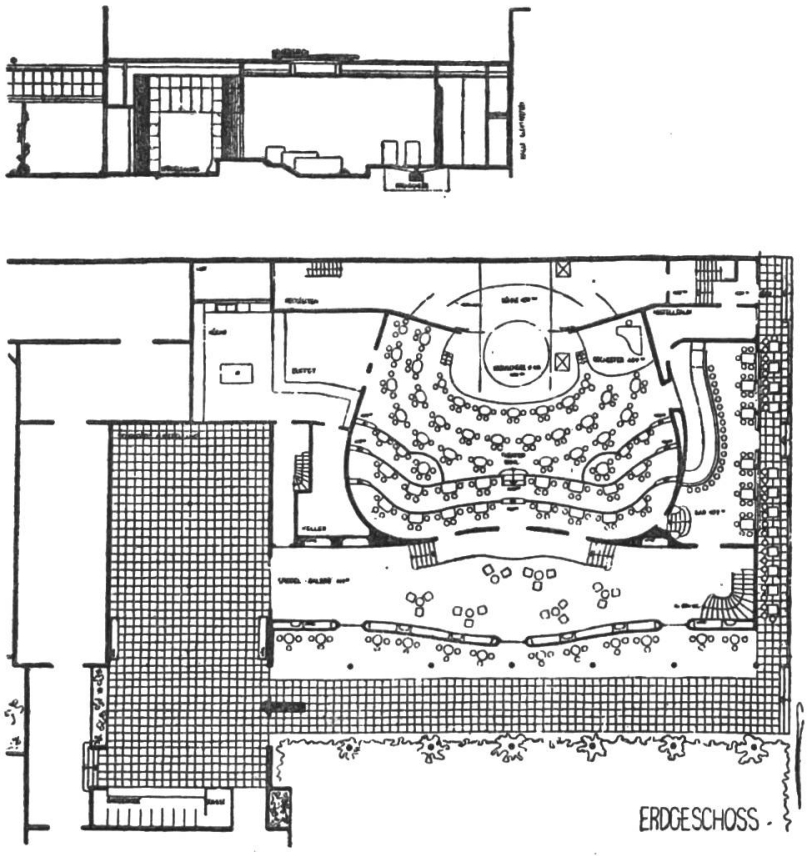


Bild 23. Modetheater der Landesausstellung Zürich von Karl Egender. Grundriss und Querschnitt.

Einen eleganten Raum baute Karl Egender für das Modetheater. Wie bei der Shakespearebühne ragte das Spielpodium weit in den Zuschauerraum hinein. Eine Drehscheibe war eingebaut. Der Raum hinter dem Bühnenvorhang war sehr gering bemessen. Auf ansteigenden Estraden sass das Publikum an kleinen Tischen rund ums Podium. Fassungsraum: 280 Sitze. Die Lösung ist bemerkenswert für eine Kleinkunstbühne.

Vom Gedanken ausgehend, dass Modevorführungen die Kostüme möglichst nahe an den Beschauer herantragen sollen, entwarf Ernst F. Burckhardt sein «Modetheater» für den Saal des Kongresshauses Zürich in der Form der mittelalterlichen Simultanbühne. Auf diese Weise können die Kostüme kreuz und quer und auf verschiedenen Ebenen bequem dem Beschauer nahegebracht werden.

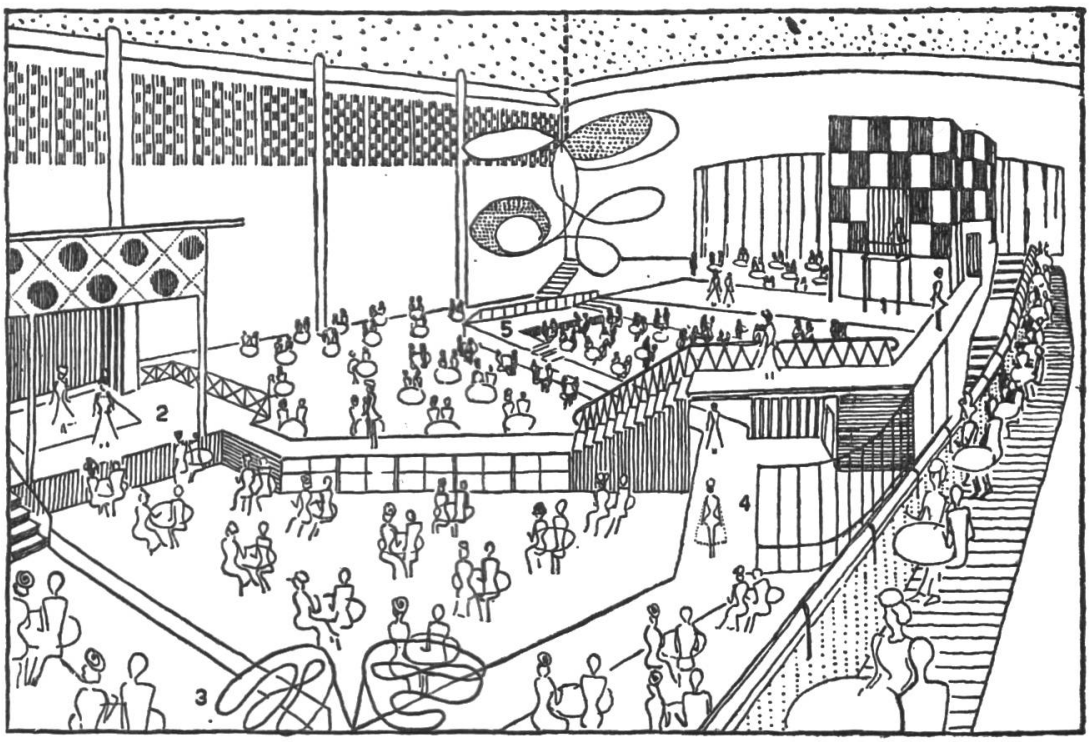


Bild 24. Simultanszene für Modevorführungen. Skizze von Ernst F. Burckhardt.

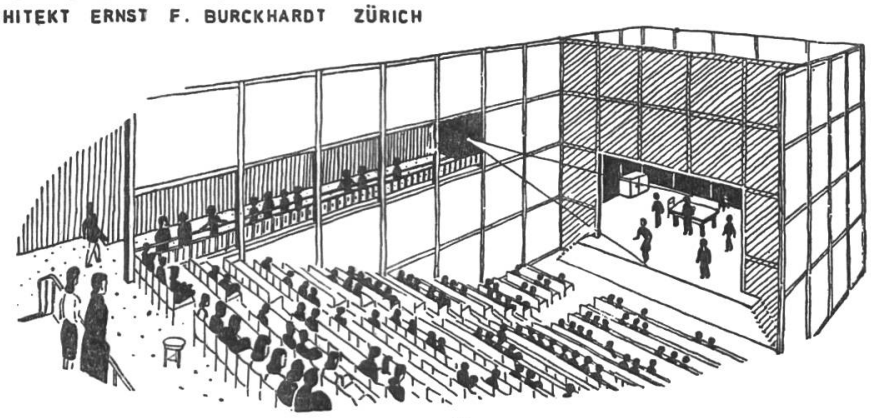
Ein Weg zu einer neuen, uns Schweizern entsprechenden Spielart, ist die Errichtung von Studienbühnen, die vor allem in Zusammenhang mit entsprechenden Schauspielschulen organisiert werden sollten. Vor einiger Zeit ist in Basel eine solche Studienbühne geplant und im Modell an der Schweizerischen Theaterausstellung gezeigt worden.

Die Studienbühne ist der Vorführungsraum einer Studiengruppe. Eine solche Gruppe ist ein Ensemble von Bühnenleuten, die sich zu einer Arbeitsgemeinschaft zusammenschliessen und die ausser Schauspielern und Spielleitern auch Bühnenbildner, Bau- und Beleuchtungstechniker enthält.

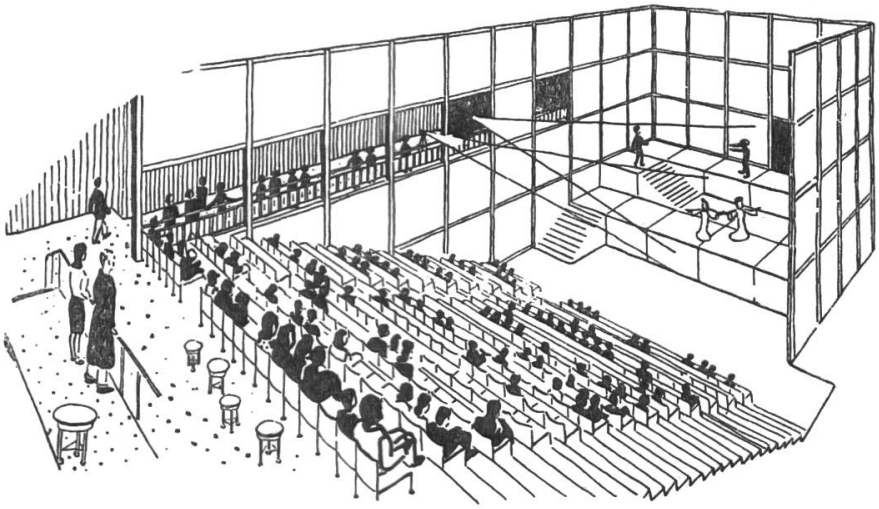
Der Aufführungsraum der Studiengruppe lässt sich entweder als einfacher Holzbau errichten oder er kann in ein bestehendes Gebäude, sofern die nötigen Ausmasse vorhanden sind, eingebaut werden. Das vorliegende Projekt soll zeigen, dass auch mit relativ kleinen Massen eine Aufführungsstätte geschaffen werden kann, die neue Wege zeigt, und mit dem gewohnten Wirtshaussaal mit Guckloch nichts mehr zu tun hat. Der Raum der Studienbühne ist ein stützenloser, rechteckiger Saal, der organisatorisch in zwei Hälften geteilt wird, von der jede im Grundriss ungefähr Quadratform haben sollte. Das eine Quadrat stellt die Bühne, das andere den Zuschauerraum dar. Es soll also zum vorneherein die Bühne die Hälfte des Raumes ausmachen, um ihr so jede Entwicklungsmöglichkeit offen zu behalten. Der Zuschauerteil besteht aus einer stark ansteigenden Stufentribüne; ob das nun einfache Bretterstufen sind oder ob sie mit Klappspitzen versehen werden, ist eine Finanzfrage. Einfache Bretterstufen genügen auf alle Fälle, um zu demonstrieren, dass schon bei einem kleinen Theater durch ansteigende Sitzreihen eine Teilnahme und Verbundenheit der Zuschauer mit der Bühne entsteht und einer dreidimensionalen, also räumlichen Darstellung entgegenkommt. Der Bühnenraum bleibt offen, die wenigen notwendigen Züge sind sichtbar. Die Bühne wird je nach Stück neu eingerichtet. Bei einer Sitzzahl von 250 — 300 Personen sind die Grundrissdimensionen des ganzen Raumes 10 m × 20 m, die Höhe 10 Meter.

Bei dem für Basel aufgezeichneten Projekt handelt es sich um eine Holzfachwerkkonstruktion; Decke und Wände des ganzen Raumes sind in Felder von 2 auf 2 m eingeteilt. Ein jedes dieser Felder ist herausnehmbar und bietet so die Möglichkeit entweder zur Aufstellung der Beleuchtungskörper, oder für Zugänge und Auftritte rings um die Bühne. Die einfache Konstruktion und ihre Veränderbarkeit ist die Hauptsache, denn ein bis aufs Tüpfchen technisch ausgeklügeltes Theater ist nicht ein Anfang, sondern ein Ende.

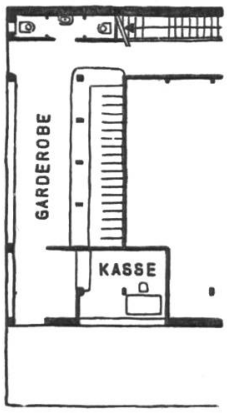
PROJEKT EINER STUDIENBÜHNE
ARCHITEKT ERNST F. BURCKHARDT ZÜRICH



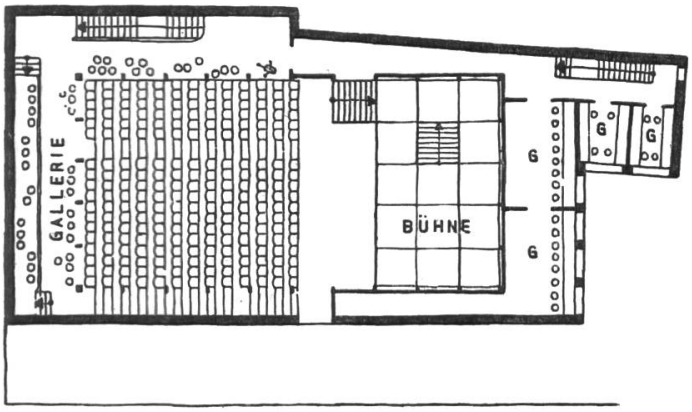
INNENANSICHT MIT EINGEBAUTER GUCKKASTENBÜHNE



INNENANSICHT MIT OFFENEM VORHANGLOSEM BÜHNENRAUM



GRUNDRISS
EINGANGSPARTIE



GRUNDRISS
AUF GALLERIEHÖHE

0 1 2 3 4 5 10 m

Bild 25. Projekt einer Studien-Bühne für Basel.

Es ist klar, dass in einem solchen Raum zur Not auch eine Guckkastenbühne aufgestellt werden kann und es gibt gewisse Stücke, hauptsächlich Kammerspiele aus dem letzten Jahrhundert, die vielleicht nur auf einer solchen Bühne zur Geltung kommen. Doch es soll der Bühnenrahmen leicht und demontabel in den Raum hineingestellt werden und es soll diese Einrichtung die Ausnahme und nicht die Regel einer solchen Aufführungsstätte sein. Hier sei nochmals an das schwedische Projekt für Malmö erinnert, das einen ähnlichen Weg vorschlägt.

Wie weit auf diesen Bühnen auf den Schnürboden verzichtet werden kann, der einer der bequemsten Hilfsmittel der Bühnentechnik bedeutet, ist schwer zu sagen, und kann nur in der Praxis ausprobiert werden.

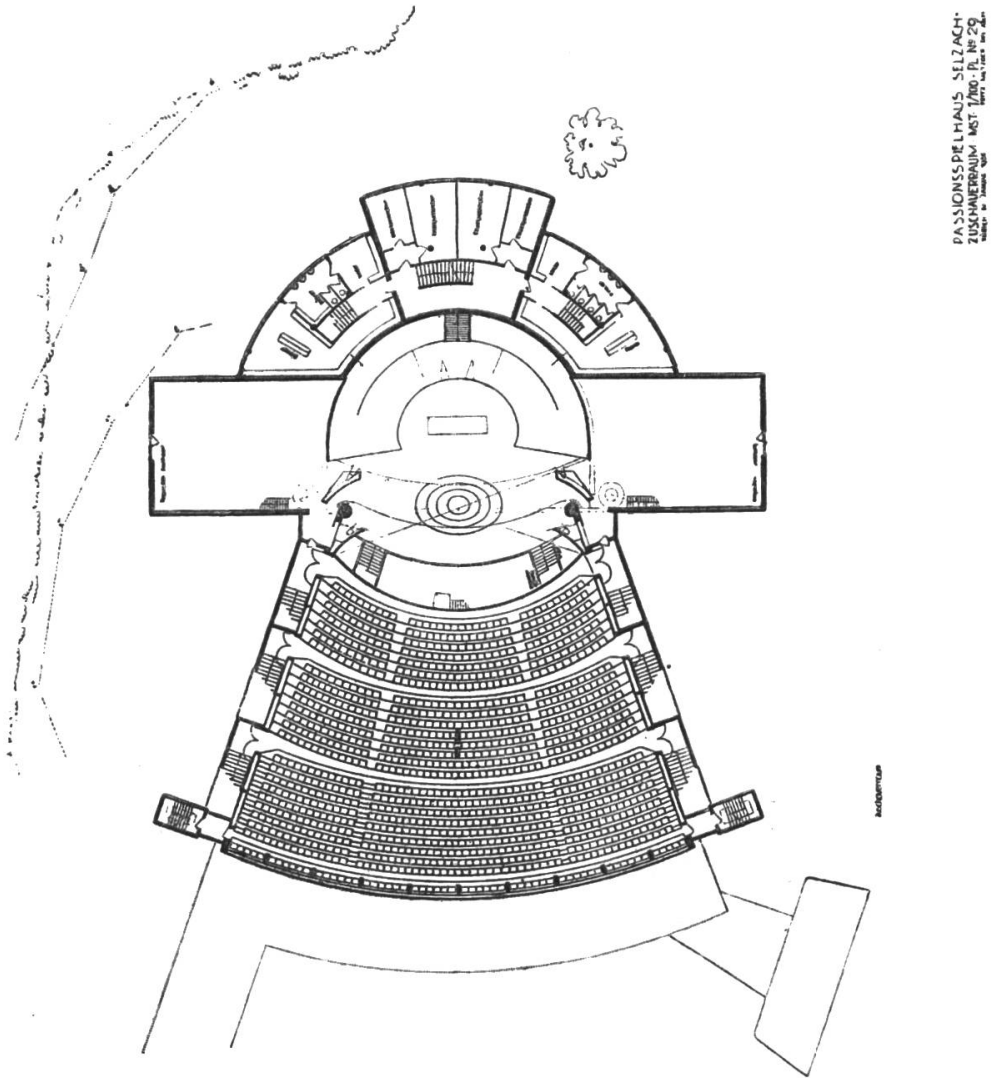


Bild 28. Theater in Selzach, Projekt von Fritz Metzger. Grundriss.

Verschiedene interessante Vorschläge zeitigte auch der Wettbewerb für ein neues Passionsspielhaus in Selzach bei Solothurn. Hier wurde eine vorhanglose Bühne und ein galerieloser Zuschauerraum gefordert. Im übrigen war sich aber die Bauherrschaft nicht im Klaren, ob auf einer Raumbühne oder auf einer Illusionsbühne gespielt werden soll.

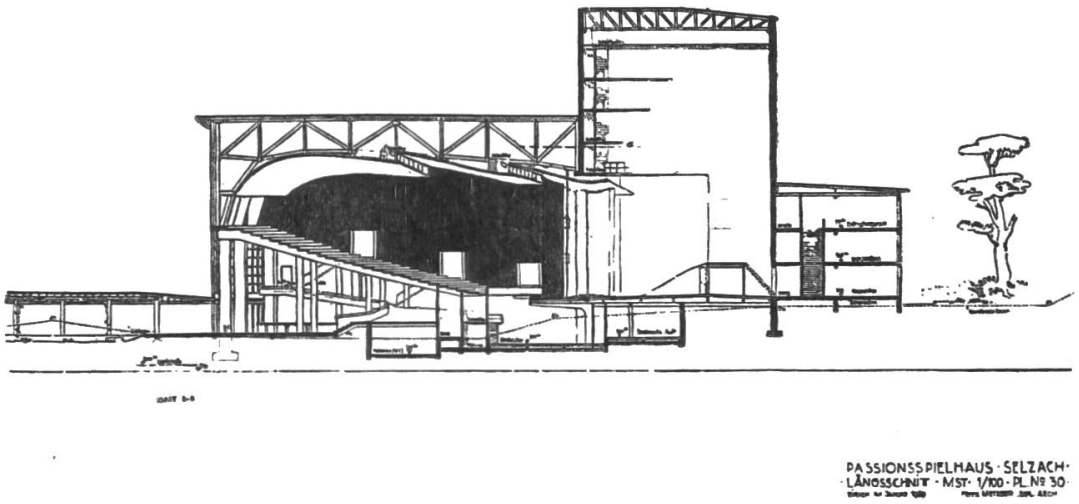


Bild 29. Theater in Selzach, Projekt von Metzger. Längsschnitt.

Auch das von Architekt Roland Rohn für Max Eduard Lieburg projektierte Festspielhaus soll hier erwähnt werden. Was uns am Projekt wertvoll erscheint, ist die geplante mehrstufige offene Raumbühne. (Bilder 30 und 31)

Der Entwurf für einen Neubau des Kurtheaters Baden von Lisbeth Sachs macht sich viele Errungenschaften des modernen Theaterbaus geschickt zunutze. Das Haus soll im Kurpark errichtet werden, doch so, dass es mit Autos von der Strasse her direkt zugänglich ist. Das Treppenhaus ist auf die Parkseite verlegt. Durch seine Glasscheiben blickt man auf die alten Bäume. Der Zuschauerraum wird schalenförmig ansteigend gebaut und erreicht damit ein Optimum an guter Sicht und Hörbarkeit. Die Deckengestaltung zeigt die Schalenform in entgegengesetzter Richtung des Saalbodens. Der Einbau einer Kinokabine ist vorgesehen und ermöglicht eine vielfältige Verwendung des Theaters. Das Theater fasst 519 Sitzplätze, die im Bedarfsfalle durch Entfernung der Rückwand und Ueberdeckung des Orchesters auf 629 erhöht werden können. Der Spielraum besitzt Schnürboden und Hinterbühne, fast alle denkbaren Aufführungen können somit bewältigt werden. Von allem historisierenden Beiwerk ist abgesehen, so dass hier ein modernes und beispielhaftes kleines Spielhaus im Entstehen ist.

Allgemein betrachtet ist heute für den Architekten in der Schweiz die Situation unerfreulich, weil vorläufig an die Realisierung grosser Theaterbauten nicht gedacht werden darf, bevor nicht von innen heraus das Theaterwesen reorganisiert ist und eine Entwicklung in einer bestimmten Richtung angenommen hat. Es hat sich in der Vergangenheit immer gezeigt, dass die Erneuerung im Theater von neuen Stücken und von neuen Spielauffassungen ausgegangen ist und dass erst nachher der architektonische

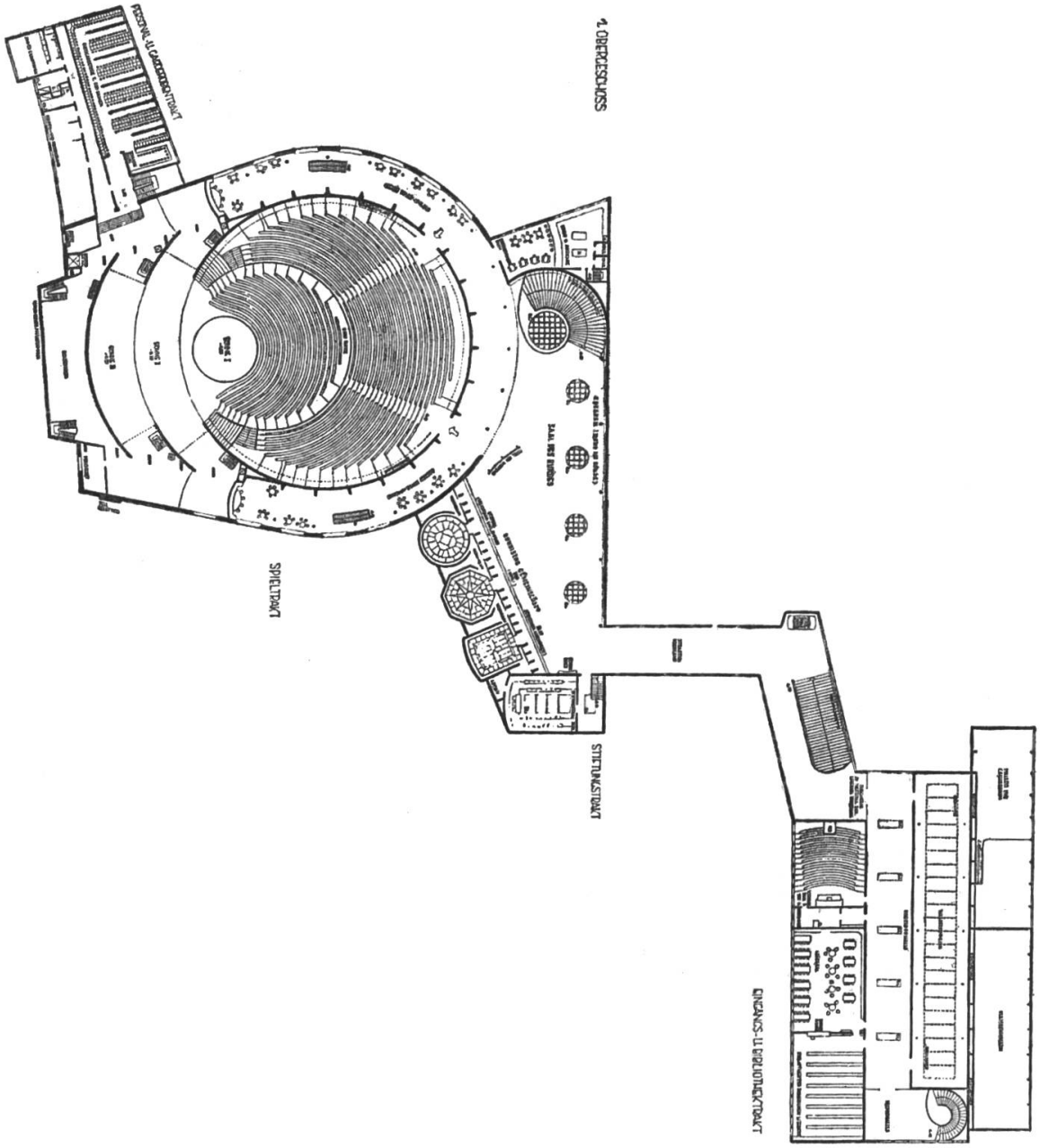
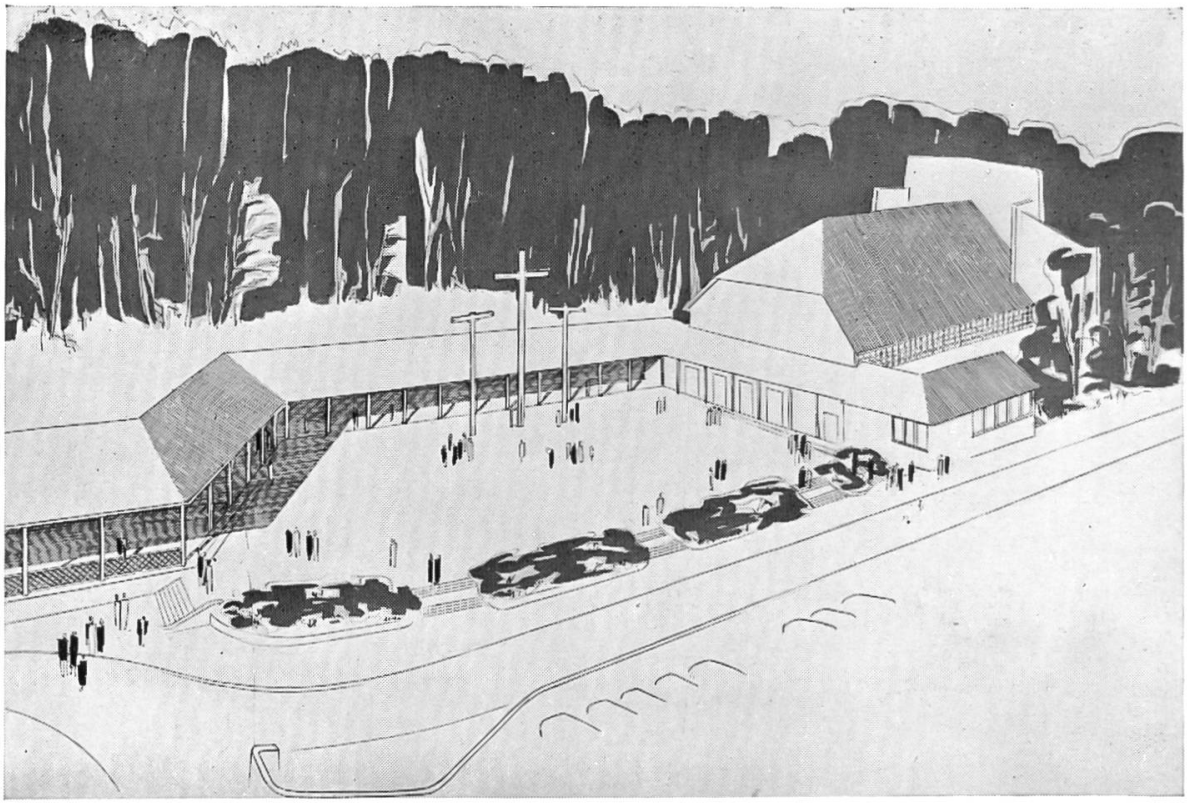


Bild 30. Festspielhaus Luzern, Projekt v. R. Rohn. Grundriss, Gesamtanlage.

Bild 20. Theater in Malmö. Innenraum. (Grundriss Seite 29)



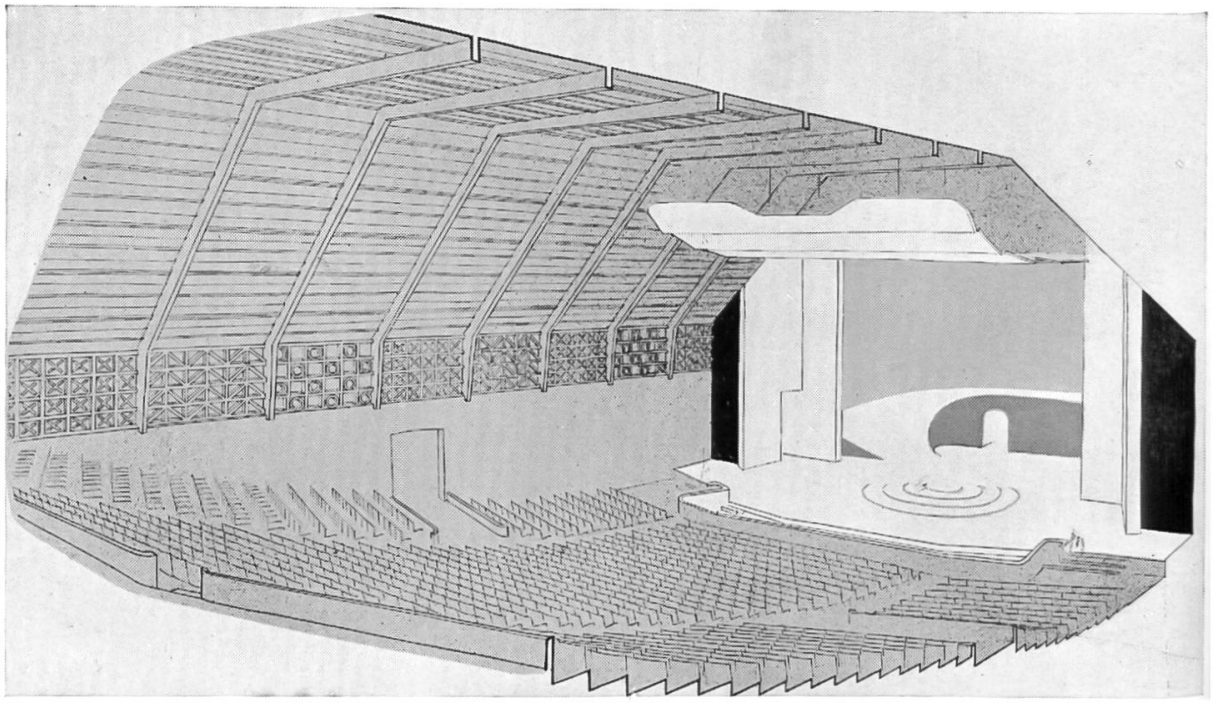


Bild 26 und 27.

Oben: Theater in Selzach, Projekt von E. F. Burckhardt. Gesamtansicht.

Unten: Theater in Selzach. Innenraum.

Ausdruck folgte. Was heute gebaut werden kann und soll, sind provisorische Aufführungsstätten, errichtet in bestehenden Sälen, Hallen und Theatern.

Aus solchen Versuchen und Erfahrungen werden allmählich die Forderungen sich herausschälen, die an einen schweizerischen Theaterbau gestellt werden müssen und wenn diese einmal feststehen, dann kommt der Augenblick, wo unter unseren Architekten Ideenwettbewerbe ausgeschrieben werden können, um so die architektonische Form zu diesen Forderungen zu finden.

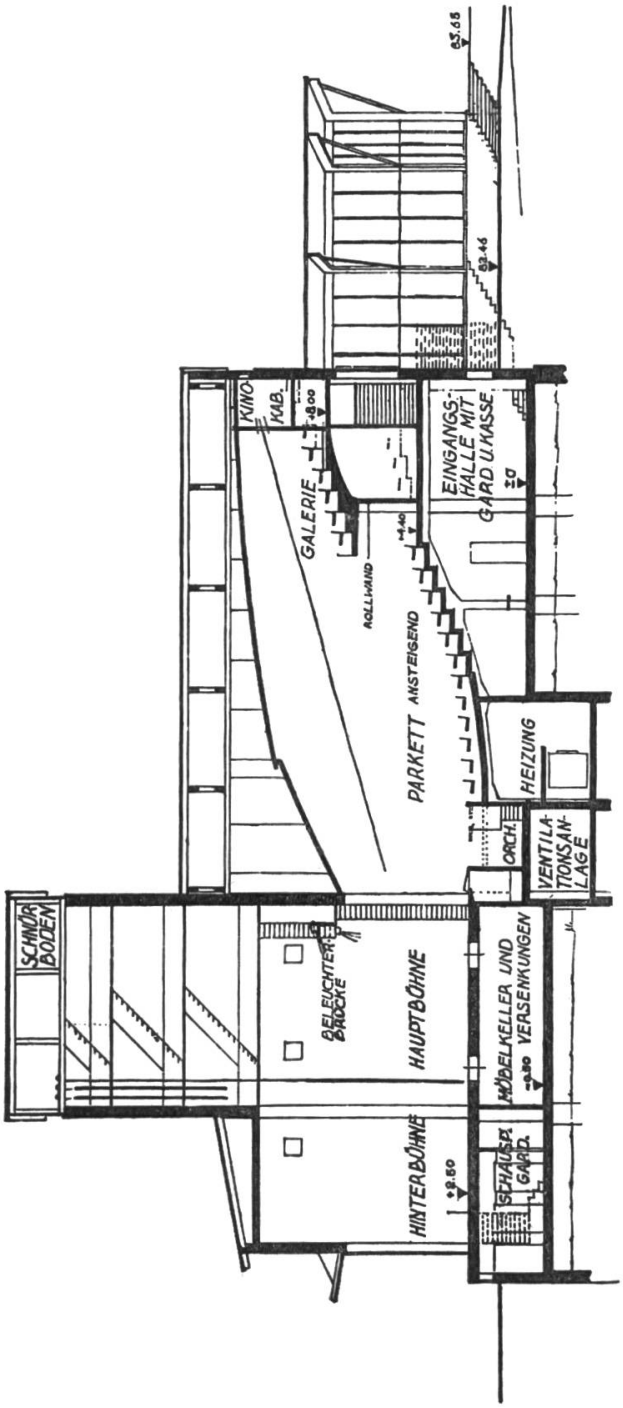


Bild 32. Kurtheater Baden. Projekt von Lisbeth Sachs. Querschnitt.

Auch dann soll nicht vergessen werden, dass diese neuen Theater auf freien Plätzen aufgestellt werden sollen mit genügend Umschwung; nur so können diese Bauten in späteren Zeiten ergänzt, verändert und vergrössert werden, je nach der Entwicklung, die das schweizerische Theaterwesen durchmachen wird.

Ernst F. Burckhardt, Zürich.