Zeitschrift: Schweizer Theaterjahrbuch

Herausgeber: Schweizerische Gesellschaft für Theaterkultur

Band: 38-39 (1975)

Artikel: Zur Geschichte des Theatersbaus in der Schweiz : vom höfischen Barocktheater bis zu den Reformen seit dem Klassizismus (in soziologischer und architektonischer Hinsicht)

Autor: Kachler, K. G.

Kapitel: 1: Der Beginn des vom Ausland übernommenen Theaterbaus und seine Entwicklung in der Schweiz als Gegensatz zum schweizerischen Volkstheater

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-986661

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: 14.12.2025

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

dagewesen; die Mentalität des Menschen ist grundsätzlich die gleiche geblieben, entsprechend ähnlich auch die Art, sich auszudrücken: im Absurden, im Verfremdenden, im Erotisch-Sexuellen, im Gesellschaftskritischen auf angreiferische oder verulkende Weise, im Kulinarischen und Nur-Unterhaltenden, im mit dem Zeigefinger Belehrenden, alle Richtungen in stetiger Wandlung dem Fühlen und Denken der jeweiligen Zeit gemäss. Heute existieren sozusagen alle Formen neben- und miteinander, im Sprech-, im Opern- und im Tanztheater. Deswegen geht auch immer wieder der Ruf nach dem «Mehrzwecktheater», nach einem Theaterbau, in dem verschiedene Inszenierungsarten möglich sind, wie dies für Basel im neuen Stadttheater auf besondere Weise, den Basler Gegebenheiten angemessen, der Fall ist: Rahmen- oder Guckkastenbühne mit Vorhang; Raumbühne mit Überdeckung des Orchestergrabens oder mit Einbeziehung der grossen Spielflächen und Treppen in Foyer und Garderobehalle ohne beschränkenden Bühnenrahmen und Vorhang; Arenatheater bei Bestuhlung auch eines Teils der Spielfläche auf der Bühne, so dass inmitten der Zuschauer gespielt werden kann. Der Sachbericht der Architekten auf Seite 225 bis Seite 236 und die Ausführungen Hans Hollmanns «Spielen im neuen Theater» auf Seite 253 geben hierüber näheren Aufschluss.

Die folgenden Ausführungen behandeln nicht das eigentliche künstlerische Geschehen auf den Bühnen der Schweiz, speziell Basels; es soll versucht werden, die Entwicklung des einheimischen Theaterbaus aufzuzeigen auf Grund der gesellschaftlichen Gegebenheiten, als wesentlichen Ausdruck der jeweiligen Ansprüche an das Theater. Dies ist anderseits nicht möglich, ohne die theaterbaulichen Entwicklungstendenzen im gesamteuropäischen Theater in einer kurzen Übersicht miteinzubeziehen; im Theaterbau waren die Einflüsse von aussen massgebend.

ERSTES KAPITEL

Der Beginn des vom Ausland übernommenen Theaterbaus und seine Entwicklung in der Schweiz als Gegensatz zum schweizerischen Volkstheater

Gegenüber den Nachbarländern erhielt die Schweiz verhältnismässig spät eigentliche Theatergebäude. Sie entstanden fast alle

erst während des 19. Jahrhunderts im konservativen Stil des 18., als zum Beispiel in Deutschland (wie in der Einleitung angeführt) schon seit Jahrzehnten Reformbestrebungen im Gange waren, anstelle der Rangtheater ranglose Zuschauerräume mit amphitheatralisch aufsteigenden Sitzreihen zu bauen. Dass auf dem Boden der Schweiz diese Reformen erst im 20. Jahrhundert durchdrangen, hat verschiedene Gründe. Der wichtigste ist wohl der, dass in unserem Lande im Gegensatz zu Frankreich, Italien, Deutschland oder Österreich kein eigentliches Berufstheater erwuchs trotz besonderer Spielfreudigkeit der Bevölkerung. Denn Theaterspiel als Broterwerb lehnte sie im allgemeinen ab. So erhielt sich immer eine gewisse Abneigung gegen das aus dem Ausland eingeführte Berufstheater.

Durch Jahrhunderte hindurch bis zur Helvetik (1798–1803) hatte das Volkstheater in der Schweiz wesentliche Bedeutung: von Bürgern für Bürger dargebotene Aufführungen eigener oder adaptierter dramatischer Handlungen und Stücke. In den alemannischen und in den welschen Landesteilen war im Volk stets besonderer Sinn fürs Theaterspielen lebendig. Er ging seit der Blüte des Volkstheaters im 16. Jahrhundert nie mehr verloren, vor allem nicht in den katholischen Landesteilen, konnte aber auch im 17. und 18. Jahrhundert in den reformierten Orten von der damals im Puritanismus verhafteten Kirche nie ganz unterdrückt werden, ja wurde in Bern gerade von der reformierten Geistlichkeit gepflegt. In St. Gallen, wo das Kloster schon ums Jahr 900 durch die Mönche Tutilo und Notker wesentlich mitbeteiligt war an der Entstehung der später für ganz Europa wichtig gewordenen christlichen Mysterienspiele, wurden auch noch während des 17. Jahrhunderts in der neugläubigen Stadt, vor allem von Schülern des Gymnasiums und von der Bürgerschaft, wiederholt Stücke biblischen und politischen Inhalts aufgeführt.

Während des 16. Jahrhunderts, in der Zeit der Reformation und Gegenreformation, war es neben Zürich, Bern, Luzern und Freiburg (hier Beginn des Jesuitentheaters) vor allem Basel, wo das Theaterspielen zum Schwerpunkt des Kultur- und Gesellschaftslebens wurde und durchaus politische Bedeutung erlangte. Die Aufführungen bezeugten den Willen zur staatlichen Freiheit und zur Selbständigkeit gegenüber den ausländischen Fürsten.

In seiner «Geschichte der dramatischen Kunst zu Basel»

schreibt Ludwig August Burckhardt: «An den Aufführungen nahmen alle Stände teil. Sie wurden ganz Eigentum des Volks, und wie die Erwachsenen ihre Spiele gaben, so hatten sie auch die Studenten an besonders feierlichen Tagen, so hatten sie auch die Schüler in und ausser den Schulen; und so wurde endlich das Schauspiel Lieblingsspiel der Kinder, welche gern wiederholten, was sie den Alten absahen; ja solche Aufführungen wurden nach Kräften auf jedem Dorfe wenigstens einmal versucht[1].»

Seit dem grossen Konzil (1431–1448) und der Gründung der Universität (1460) wurde Basel, prädestiniert durch seine geographische Lage, zu einem kulturellen Mittelpunkt der damaligen Zeit. Neben dem Ruf als Humanistenstadt (Erasmus) und als Wohnsitz grosser Buchdrucker und Maler (Holbein, Amerbach, Froben) hatte Basel wesentlichen Anteil an der Entstehung des neuen deutschen Dramas. Die Fasnachtsspiele des im 16. Jahrhundert weithin berühmten Basler Buchdruckers, Buchhändlers und Dichters Pamphilus Gengenbach (etwa 1480–1525) sind in der deutschen Literatur nicht nur die ersten gedruckten weltlichen Dramen, sie bedeuten im Hinblick z. B. auf die deutschen Fasnachtsspiele dieser Zeit einen grossen künstlerischen Fortschritt – noch vor Hans Sachs. Ausgehend von der politisch-freiheitlichen Struktur der Eidgenossenschaft geisseln sie die Mißstände der damaligen Zeit, die Liederlichkeit mancher geistlicher Herren, die Üppigkeit der reich und politisch massgebend gewordenen Bürgerschaft. Damals entstand auch das Urner Tellenspiel eines unbekannten Verfassers als Ausdruck des freiheitlichen Willens der Eidgenossen gegenüber dem Deutschen Reich (Schwabenkrieg)[2].

Aufführungsorte waren gewöhnlich freie Plätze, Höfe oder Zunftstuben, in Basel z. B. die Pfalz oder der Fischmarkt, wo auf dem runden grossen Brunnentrog die Bühne aufgeschlagen wurde und die Zuschauer darum herumstanden; also verschiedene Formen des offenen Raumtheaters. Das Dekorative spielte in diesen Aufführungen noch keine wesentliche Rolle, erst in der zweiten

[1] Ludwig August Burckhardt (1808–1863): «Geschichte der dramatischen Kunst zu Basel», in «Beiträge zur Geschichte Basels», hg. v. der «historischen Gesellschaft zu Basel», Basel 1839, S. 187f.

[2] Vgl. Jakob Bächtold: «Geschichte der deutschen Literatur in der Schweiz», Frauenfeld 1892, S. 249ff.

Hälfte des 16. Jahrhunderts bei den grossen Darstellungen der ganzen biblischen Heilsgeschichte von Adam und Eva bis zur Auferstehung Christi wie in Luzern wurden reichere dekorative Elemente verwendet, allerdings eher als Andeutung des Orts auf dem grossen Spielplatz des Kornmarkts inmitten der Zuschauer.

Doch, wie angeführt – es entsprach der Mentalität der Schweizer nicht, das Theaterspielen zum Beruf zu machen. Im Gegensatz hierzu bildete sich damals vorab an den ausländischen Fürstenhöfen ein ausgesprochener Berufsschauspielerstand: in Italien mit der volkstümlichen «Commedia dell'arte», in Frankreich, in England und in Spanien aus den Spielern, die erst bei festlichen Anlässen der Adligen auftraten und dann unter deren Betreuung eigene Schauspielertruppen formierten zur Aufführung von Werken, die nun sprachliche, musikalische und tänzerische Ausbildung, unbedingtes Metier, erforderten. In der Schweiz, in der von jeher eine gewisse Abneigung gegen das Künstlertum als eigentlichen Beruf, als tägliche Arbeit für den Lebensunterhalt bestand und nur das solide Handwerk, auch das des Soldaten, etwas galt, war deshalb der Schauspielerstand vorläufig noch wenig angesehen.

Fanden die Aufführungen des Volkstheaters gewöhnlich auf offenen Raumbühnen ohne Vorhang und gleichsam inmitten der Zuschauer statt ohne eigentliche feste Theaterbauten, sondern immer mehr oder weniger improvisiert auf Plätzen, in Höfen, in Sälen, manchmal auch in den Kirchen, so entstand im 17. Jahrhundert an den Fürstenhöfen – insbesondere in Italien, mit der Erfindung der Oper und der grossen Ballette als vermeintlicher Wiedererweckung des antiken Theaters – eine neue Theaterarchitektur wie einst im 5. vorchristlichen Jahrhundert bei den Griechen, allerdings jetzt: der besonderen höfisch-ständischen Gesellschaftsordnung entsprechend in völlig anderer Form; zwar vorerst durchaus in Nachahmung der antiken Theateranlagen, hauptsächlich der römischen Version: mit ranglosem amphitheatralischem Zuschauerraum im Halbkreis oder Oval, aber bald ausgerichtet auf die Repräsentation der Fürsten und der höfischen Gesellschaft und geformt nach deren Bedürfnissen. Alle diese Anlagen waren auf die fürstliche Mittelloge im *ersten* Rang hingeordnet, mit weiteren Etagen senkrecht darüber für die in ständischer Gliederung nach Rang und Bedeutung eingestufte

Hofgesellschaft als «Rangtheater». Die im Grundriss hufeisen- oder lyraförmig angelegten Ränge wurden in Logen eingeteilt, von denen man besser in den Zuschauerraum, vor allem auf den Fürsten sehen konnte als auf das Bühnengeschehen. Dieses vollzog sich an der einen Längsseite hinter einem mit Vorhang verschliessbaren Rahmen und bedeutete bei aller prächtigen Ausstattung und allen genial ausgeklügelten Bühnenmaschinerien im Grunde lediglich grossartiges und raffiniertes Divertissement der Hoffestlichkeiten bei stets erleuchtetem Zuschauerraum[1]. Wesentlich war der sich präsentierende Fürst im Anblick seines Hofes. Die als Proszeniumslogen direkt am Bühnenausschnitt, anfangs seitlich über der Bühne selber angelegten Plätze waren ebenfalls dem Fürsten vorbehalten. Das steuerzahlende Bürgertum wurde gnädigst im obersten Rang unter der Saaldecke oder im Stehparterre zugelassen. Soweit in Frankreich, später in Deutschland auch das Sprechtheater mit seinen heute klassischen Werken an den Fürstenhöfen Zutritt erhielt, hatte es sich in diese Repräsentationstheater ein- und unterzuordnen, auch in der dekorativen und kostümlichen Aufmachung unter Verzicht auf die bisherigen einfacheren Aufführungsformen. Für die eigentlichen Schauspiele, in denen es auf das gesprochene Wort ankommt, ergaben sich in diesen Theatern grosse Nachteile. In den Aufführungen der Sprechstücke kam es schon immer darauf an, das Bühnengeschehen verfolgen zu können, während man sich bei einem Musikwerk zur Not allein mit Hören zufriedengeben konnte wie noch heute in manchen Opernhäusern auf Plätzen, die bezeichnenderweise als «Hörsitze» verkauft werden.

Diese höfisch-ständischen Theateranlagen, die ihren Zweck während des 17. und 18. Jahrhunderts in den monarchisch regierten Ländern durchaus erfüllten, wurden im 19. Jahrhundert von der demokratischen Schweiz übernommen, und zwar eigenartigerweise vor allem zur Zeit des Liberalismus seit 1830 (in Bern und in St. Gallen schon früher). Bis dahin waren seit dem frühen 17. Jahrhundert nach Entstehung des Berufstheaters immer wie-

[1] Die italienische Künstlerfamilie der Galli-Bibiena ist für Theaterbau und Dekorationen besonders berühmt geworden; vgl. M. Hammitzsch: «Der moderne Theaterbau», Beiträge zur Bauwissenschaft, Heft 8, Berlin 1906, S. 105ff., ferner H. Tintelnot: «Barocktheater und barocke Kunst», Berlin 1939, und M. Bauer-Heinold: «Theater des Barocks», München 1966.

der ausländische Schauspielertruppen, die «wandernden Comödianten» oder «Banden» aus Deutschland und Österreich, aber auch aus Frankreich in die Schweiz gekommen. Ihre Kunst ging nach Brot; sie suchten, mit ihren Vorstellungen auch auf dem Boden der Schweiz ihren Lebensunterhalt zu verdienen. Von Anfang an wurden diese Truppen mit gewissen Vorbehalten aufgenommen; man spielte selber Theater. Immerhin wurde die Kunst der Berufsschauspieler, auch ihre Kunstfertigkeit in musikalischer, tänzerischer und akrobatischer Hinsicht, vielenorts bewundert, zumal wenn es ausgezeichnete Truppen waren wie 1757 und 1758 die «Ackermannsche Gesellschaft» in Basel. Doch hatten sie sich Fussbreit um Fussbreit Boden zu erkämpfen; oft erhielten sie von den Behörden keine Spielerlaubnis, da es unter diesen Wanderkomödianten stets Leute gab, die für bürgerliche Begriffe ein zu freies Leben führten; manche zogen auch unter Hinterlassung von Schulden weiter. Vor allem waren es puritanische Geistliche, die in Zürich und auch in Basel gegen dieses Theaterwesen predigten. Trotzdem: Als während der Helvetik das Einheitsparlament in Luzern nach der Besetzung der Schweiz durch napoleonische Truppen 1799 das Theaterspiel in der ganzen Schweiz überhaupt verbot, mussten in Bern und in Zürich auf Druck der Okkupationsmacht deutsche und französische Schauspielertruppen zugelassen werden.

Diese Wandertruppen schlugen ihre Bühnen gewöhnlich gegen Miete in Zunftsälen auf oder brachten selbst eine Art Schaubuden mit, um vor der Witterung geschützt auch auf Plätzen auftreten zu können. Wichtigster Spielort wurden bald die geräumigen Ball- oder Ballenhäuser, die seit dem beginnenden 17. Jahrhundert in allen grösseren Städten für das beliebte, aus Frankreich eingeführte Ballspiel (jeu de paume, dem heutigen Tennisspiel ähnlich) errichtet worden waren. In Basel wurde in das Ballenhaus, Anfang des 19. Jahrhunderts, nach französischem Muster ein eigentliches Theater eingebaut (hierauf wird im folgenden Kapitel näher eingegangen).

Den ersten ständigen Raum, der speziell für wandernde Berufstruppen eingerichtet wurde, erhielt in der Schweiz bereits 1675 der Kurort Baden. Wie dieser Theatersaal aussah, ist heute nicht mehr genau zu eruieren; aus Berichten geht hervor, dass er an der einen Schmalseite der Bühne gegenüber eine Galerie besass, sehr

einfach gewesen sein muss und für etwa 500 Personen Platz bot. Ein Theaterbau in höfisch-barocker Art war dies nicht. Der Saal befand sich im unteren Geschoss des damals neu erbauten Schützenhauses am Ölrain und bekam im Lauf der Zeit als «Bader Komödie» eine gewisse Berühmtheit im Zusammenhang mit dem neu aufblühenden Badebetrieb und mit der Bedeutung Badens als Tagsatzungsort der Alten Eidgenossenschaft. Dieser Raum wurde von der Stadt deutschen, österreichischen und französischen Schauspielertruppen gegen eine bestimmte Miete überlassen. Hinsichtlich der Zuschauer wurde, ähnlich wie in den Hoftheatern, auf eine Art ständische Sitzordnung gesehen, hier natürlich den anderen, bescheideneren Gegebenheiten entsprechend. So schrieb Rudolf Maurer 1790 in seiner «Local-Beschreibung des Heilbades zu Baden in der Schweiz»: «Die frölichen Städter aus den Kutschen nehmen vorzüglich das Parterre ein; gemeine Bürgerinnen, Kinder, Gesind, und die sich besser dünkenden Bäuerinnen besitzen die Gallerie. Arme füllen die verworfensten Plätze, oder fordern den Armenpfennig an der Strasse. Die Herren der Stift mit besaumter Gravatte mangeln nicht. Den Ehrengesandten des Hochlöbl. Syndicat hat die Ehrfurcht die besten Plätze vorbehalten: die von allen mit schuldigen Reverenzen empfangen werden. Die Musik ist herzlich schlecht.» Ferner berichtet David Hess 1818 in seiner «Badenfahrt[1]»: «Alle Sommer schlägt eine wandernde deutsche Schauspielergesellschaft im Schützenhaus der Stadt ihre Winkelbühne auf», was wohl soviel heisst, dass diese Truppen die Kulissen und die Bühneneinrichtung selber mitbrachten, wie dies damals üblich war. Hess fährt fort: «Selbst an den schönsten Sommerabenden sind alle Bänke besetzt, besonders wenn etwa eine Wiener-Oper voll Casperle-Schwänke, oder ein grosses tragisches Ritterschauspiel aufgeführt wird, welches letztere in gewissen Fällen durch heftige Erschütterungen des Zwerchfells zur Beförderung einer guten Cur beytragen kann.»

Mit solchen Wanderbühnen gaben sich nun fortschrittlich gesinnte Bürger nicht mehr zufrieden. Es waren vor allem weitgereiste Handelsleute, die ihr Land im Ausland auch diplomatisch

[1] Zürich, bei Orell Füssli, 1818, S. 259, 260.

vertreten hatten, Gelehrte oder aus fremden Diensten heimgekehrte Offiziere; die gebildeten Schichten sahen jetzt im «stehenden» Berufstheater mit wechselndem Opern- und Schauspielrepertoire, wie sie dies in den grossen Kulturzentren – in Paris oder in Wien – kennengelernt hatten, ein auch in der Heimat erstrebenswertes Mittel zur Bildung und Unterhaltung. Sie wollten begreiflicherweise sich und ihre Gesellschaftskreise auch teilnehmen lassen an den im Lauf der Zeit entstandenen und immer wieder neu geschaffenen Kulturgütern auf dem Gebiet des Theaters, die in den deutschsprachigen Ländern in grossen Namen wie Gluck, Mozart, Weber, Lessing, Goethe, Schiller, in den romanischen in Voltaire, Cherubini, Rossini, Donizetti gipfelten, um nur diese wenigen zu nennen. Laiendarsteller konnten solche Werke nicht aufführen; sie benötigten besonderes Können und Ausbildung.

Diese Kreise, die eine ständige Theatergruppe in Basel sehen wollten, waren auch sehr empfänglich für leichte und sentimentale, künstlerisch weniger anspruchsvolle Stücke der damaligen Gegenwartsdramatik (Iffland, Kotzebue, Charlotte Birch-Pfeiffer u. a.), zur Auflockerung des Alltags. Gerade solche Werke erforderten ausgesprochene Berufsdarsteller. Man wollte sich nicht mehr mit den sporadisch erscheinenden Wandertruppen begnügen, deren Vorstellungen oft nicht der Erwartung entsprachen; man setzte sich ein für ein Theater mit festem Ensemble, das jeweils während fünf bis sechs Monaten vom Herbst bis Frühling anwesend, eben «stehend» sein sollte. Für eine solche ständige Einrichtung war aber ein mit allen erforderlichen Mitteln ausgestattetes Theatergebäude nötig, wie man es aus den Residenzstädten kannte. So kamen manche Schweizer Städte zu ihren höfischen Barocktheatern, vorerst als private «Aktientheater».

Das von Benedetto Alfieri im Jahre 1740 für das Königshaus von Savoyen in Turin erbaute Hoftheater, das in seiner Anordnung französische Formen (Proszeniums- oder Avant-scène-Logen) mit italienischen (senkrecht übereinanderliegenden Logenrängen und lyra- bzw. hufeisenförmigem Grundriss) verbindet (Abb. 1), ist der Typus des Barocktheaters, wie er im 19. Jahrhundert für die Theaterbauten in der Schweiz, wenn auch modifiziert, übernommen wurde, in Basel noch 1909 (Abb. 19, 20 und 65, 67–75).

Für die Errichtung dieser Theater waren in der Schweiz von den jeweiligen Regierungen nur verhältnismässig kleine Beiträge zu erlangen – die Abgabe eines Bauplatzes zum Beispiel –, obwohl die Theaterfreunde oft selber Behördemitglieder waren. Deswegen bildeten sich Vereinigungen, die Aktien auflegten, um so die nötigen Geldmittel für den Bau eines Theaters zusammenzubekommen. In Bern errichtete schon 1768–1770 eine solche «Gesellschaft von Actionnairs» ein Rangtheater, das sie «Hôtel de Musique» nannte, da die Regierung es nicht für Berufstruppen freigab, sondern vorerst nur für Konzerte. Von 1836 an, seit Bern ein ständiges deutschsprachiges Theaterensemble erhielt, bis zum Jahre 1903 diente es mit seiner typischen «loge royale» in der Mitte des ersten Ranges, der späteren Bundesratsloge, als Berner Stadttheater (heute «Café du Théâtre»). Das 1903 eröffnete zweite Berner Stadttheater wurde wieder in höfisch-barocker Form gebaut (Abb. 17, 18).

Genf erhielt das erste Aktientheater der welschen Schweiz, nachdem schon im Jahre 1755 Voltaire in Prangins bei Genf ein kleines Privattheater gebaut hatte und 1766 die Erlaubnis bekam, in Carouge, das damals noch zu Savoyen gehörte, also ganz dicht an der Genfer Stadtgrenze, ein Theater mit zwei Rängen zu errichten, hauptsächlich, um seine eigenen Stücke für die gebildete Gesellschaft Genfs aufzuführen[1]. Die Behörden und grosse Teile der Genfer Bevölkerung waren vorerst gegen den Bau eines Theaters auf städtischem Boden. Spöttisch nannte das Volk das Theater Voltaires «Grange des étrangers». Aber Kreise um den französischen Gesandten setzten es durch, dass eine Aktiengesellschaft zum Bau eines Theaters in Genf selber gegründet wurde. Diese «Comédie» mit drei Rängen wurde 1783 an der Place Neuve eröffnet und dann durch das «Grand Théâtre» in prunkvollem Neubarock ersetzt (1874–1879) (Abb. 13, 14).

Nach Genf folgte 1805 das Aktientheater in St. Gallen, von Anfang an mit stehendem Ensemble. Dieses in die ehemalige fürstäbtliche Remise eingebaute Theater wurde 1857 abgelöst durch ein völlig neues Gebäude, auch noch mit einem Zuschauerraum in barocker Formgebung. Das dritte St. Galler Stadttheater,

[1] Ausführlicheres bei J. M. Besançon: «Histoire du Théâtre à Genève», Genf 1878.

eröffnet 1968, ist in der Realisierung der Reformbestrebungen ein bedeutendes Werk heutiger Theaterarchitektur (Abb. 47, 47a)[1].

In Basel konnte 1834 das erste Aktientheater eingeweiht werden, nachdem bei seiner Fertigstellung schon im Jahre 1832 vorerst die Mittel fehlten, es dem Betrieb zu übergeben. 1873–1875 folgte der zweite Bau, nach dessen Brand im Jahre 1904 dann der dritte 1906–1909, alle noch in höfischem Rangtheaterstil, allerdings beim dritten Bau gegen grosse Opposition, die für die modernen Prinzipien in der Anlage des Zuschauerraums eintrat (Abb. 19, 20 und 54–75; Ausführlicheres im zweiten Kapitel).

Wie in Basel wurde auch in Zürich im Jahre 1834 das erste Aktientheater eröffnet; nachdem dieses 1890 abgebrannt war, stand knapp zwei Jahre später ein neues, das heutige Opernhaus spielfertig zur Verfügung (Abb. 15, 16). Der ehemalige «Pfauen», ein damals noch rein privates Aktientheater, wurde 1926 den Reformprinzipien entsprechend umgebaut (Abb. 25).

Das 1839 eingeweihte Aktientheater in Luzern kaufte nach einigen Jahren die Stadt. So war es nicht mehr privates «Aktientheater», sondern im Besitz der Öffentlichkeit und wurde erstes eigentliches «Stadttheater» in der Schweiz. Als bis heute einziges Schweizer Theater wird es immer noch in direkter Regie der Stadt geführt und nicht mehr von einer Aktiengesellschaft wie zum Beispiel das Opernhaus und das Schauspielhaus in Zürich, auch nicht von einer Genossenschaft wie heute die Stadttheater in Basel, Bern und St. Gallen.

In Solothurn gründete 1856 der Kunstverein die «Theateraktiengesellschaft», um den bereits seit dem 18. Jahrhundert bestehenden Theatersaal zu renovieren und auszubauen; es geschah in der Form eines Miniatur-Hoftheaters.

Diese Aktientheater, vor allem in der alemannischen Schweiz mit nun stehenden Ensembles, wurden nach dem sogenannten «Pachtsystem» geführt. Die jeweiligen privaten Verwaltungen übergaben die mehr oder weniger spielfertigen Häuser einem Direktor in Pacht; dieser hatte für das finanzielle Risiko selber aufzukommen und geriet oft genug mit seiner Truppe an den

[1] Eingehende Beschreibung in «Stadttheater St. Gallen», Schweizer Theaterjahrbuch 34, 1968, der Schweizerischen Gesellschaft für Theaterkultur, S. 217ff.

Rand des Ruins. Auch die Stadt Luzern verpachtete bis nach dem Ersten Weltkrieg ihr Theater. Basel war die erste Schweizer Stadt, die mit gutem Beispiel voranging und schon Ende des letzten Jahrhunderts unter der Verwaltung von Hugo Schwabe-Hegar den Direktor und dessen Truppe fix besoldete. Die finanzielle Verwaltung wurde von der Aktiengesellschaft übernommen, die bisher nur für das Gebäude zuständig war.

Gegen diese Aktientheater in höfisch-barocker Art und die Berufstruppen erhob sich in Kreisen des Volkstheaters von Anfang an eine gewisse Opposition. Grosses Aufsehen erregte schon Rousseau, als er sich im Jahre 1758, in seiner berühmten «Lettre à d'Alembert[1]», gegen die Theaterbauten in höfisch-barocker Art wandte. Er nennt diese Rang- und Logentheater verächtlich dunkle Höhlen («antres obscurs»), in denen eine verhältnismässig kleine exklusive Gesellschaft, eingepfercht in Verschläge («cloisons»), alles über sich ergehen lassen müsse, was von Fremden an sie herangetragen werde. Mit diesen «cloisons» bezeichnet Rousseau die Logen. Er fährt dann fort: «Ein *freies* Volk wie die Schweizer muss seine eigenen Spiele unter freiem Himmel aufführen.» Diese Missbilligung des Berufstheaters von seiten Rousseaus blieb nicht vergessen. Volkstheaterkreise beriefen sich später auf sie, auch Gegner des Theaters überhaupt, als sie sich in verschiedenen Städten gegen die Aufführungen der Berufstruppen wandten[2].

Als, auf Grund der Gleichheitsbestrebungen zur Zeit der Französischen Revolution, auch das Bürgertum immer mehr an der Theaterkultur Anteil nehmen konnte, in Deutschland zum Beispiel mit Lessing bereits das «bürgerliche Trauerspiel» entstanden war, das nicht mehr nur die Probleme des Adelsstandes behandelte, sondern vielmehr jetzt die des einfachen Bürgers, regte sich schon bald die Opposition gegen den höfisch-barocken Theaterbau. Die Rang- und Logentheater mit ihrer schlechten Bühnensicht entsprachen den Forderungen der fortschrittlichen Bürgerschaft nicht. So entstanden, erst in Frankreich, dann in

[1] Vgl. J.J. Rousseau: «Lettre à M. d'Alembert sur les spectacles», Œuvres complettes, Paris 1793, Bd. 17, S. 236, 237; erstmals gedruckt bei Marc Michel 1758 in Amsterdam.

[2] Siehe «Stadttheater St. Gallen», Jahrbuch der Schweizerischen Gesellschaft für Theaterkultur 34, 1968, S. 31.

Deutschland, Reformpläne für den Theaterbau: während des Klassizismus, Anfang des 19. Jahrhunderts, weiter ausgearbeitet durch namhafte Architekten und gefördert von Dichtern wie Goethe, der während seiner langen Tätigkeit als Theaterdirektor in Weimar auch im Theaterbau neue Wege suchte[1].

Die antiken Theateranlagen, mit denen man sich – vorab in Deutschland – seit Johann Joachim Winckelmann (1717–1768), dem Wiederentdecker der griechischen Kunst, besonders intensiv beschäftigte, wurden zum erstrebenswerten Vorbild, vor allem hinsichtlich der Anlage der Zuschauerräume. Diese waren bei den Griechen mit steil ansteigenden Sitzen mehr als im Halbkreis um die Orchestra herumgelegt, den kreisrunden Tanzplatz für die Chöre und auch für Auftritte der Einzeldarsteller. An dem von Zuschauersitzen freien Orchestrarand befand sich das vorhanglose Bühnenpodium, das, je nach Ort und Zeitepoche verschieden, mit Dekorationen ausgestattet werden konnte. Ohne Abstufung in Ränge vermochte jeder Zuschauer gleich gut zu sehen und zu hören, ausserdem von seinem Platz aus den Zuschauerraum zu überblicken und sich so gleichsam als selbstbewusstes Individuum inmitten der Gesamtheit der Anwesenden zu empfinden. Er wurde nicht vom engen prunkvollen Raum sozusagen erdrückt und in eine Loge hineingepresst, sondern atmete frei in einer Gemeinschaft. Ein Unterschied zwischen den Zuschauern bestand nur, insofern der eine weiter vom dramatischen Geschehen entfernt sass als der andere.

Für die Reformpläne massgebend wurden vor allem die Bestrebungen von Claude Nicolas Ledoux (Theater in Besançon von 1786), Friedrich Gilly, Berlin (Entwürfe zu einem Schauspielhaus zwischen 1795 und 1800), Karl Friedrich Schinkel (Skizzen zum Umbau des Zuschauerraums des Berliner Nationaltheaters zwischen 1813 und 1817), Goethe in den Plänen zu einem neuen Theater in Weimar (1825) und Gottfried Semper (Entwürfe zum Festspieltheater im Kristallpalast zu Sydenham bei London 1856 und zu einem «Monumentalen Festtheater» für München im

[1] Siehe u.a. A. Doebber: «Lauchstädt und Weimar, eine theaterbaugeschichtliche Studie», Berlin 1908.

Zusammenhang mit Richard Wagner während beider Aufenthalts in Zürich[1].

Wagner und Semper, beide politisch fortschrittlich denkende Männer, die 1849 aus Dresden fliehen mussten, da sie in den Märzaufstand gegen die feudalistische Regierung verwickelt waren, wurden mit ihren in Zürich konzipierten Reformplänen grundlegend für den modernen Theaterbau, vor allem nach dem letzten Krieg in Deutschland und auch in der Schweiz.

Wenn Wagner gerade in Zürich die Anregung zu einer neuen richtunggebenden Theaterkonzeption erhielt, so hat dies wohl nicht nur den Grund darin, dass sein Freund Semper damals am Polytechnikum wirkte, sondern auch in den damals besonderen, künstlerisch eher ungenügenden Theaterverhältnissen in der Limmatstadt. Sein berühmter Ausspruch, den er im November des Jahres 1856 in St. Gallen während der Nachfeier des von ihm und Franz Liszt geleiteten Konzerts im Hotel Hecht getan haben soll: «Lieber kein Theater als ein schlechtes», dieses grosse Wort mag von ihm speziell im Hinblick auf die Schweizer Theaterverhältnisse ausgesprochen worden sein, wie er sie damals in Zürich mit kritischem Blick als Diskrepanz zwischen der wenig hochstehenden Berufsbühne, dem volkstümlichen lebendigen Theaterwesen und den Wünschen der Bevölkerung erlebte.

In Bern wurde von dem aus Wien stammenden Literaturdozenten Ludwig Eckardt (1827–1871), der sich wie Wagner am Märzaufstand beteiligt hatte und in die Schweiz geflohen war, sogar ein «Schweizer Nationaltheater» propagiert für die deutsch- und französischsprachigen Landesteile mit eigener Schauspiel- und

[1] Ausführliches vgl. bei F.B. Biermann: «Die Pläne für Reform des Theaterbaus bei Karl Friedrich Schinkel und Gottfried Semper, Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte», Bd. 38, Berlin 1928; ferner K.G. Kachler: «Führer durch die Schweizer Theaterausstellung: Volk und Theater», Basel, Zürich 1942, Luzern, Bern, St. Gallen 1943; Ernst F. Burckhardt: «Theaterbau gestern und heute», XVII. Jahrbuch der Schweizerischen Gesellschaft für Theaterkultur, hg. v. Oskar Eberle, Elgg 1948; Darmstädter Gespräch «Theater», hg. v. Egon Vietta, Darmstadt 1955; Hannelore Schubert: «Moderner Theaterbau», Stuttgart, Bern 1971; «Bühnentechnische Rundschau», Zeitschrift für Theatertechnik, Bühnenbau und Bühnengestaltung, Friedrich-Verlag, Velber, bereits im 69. Jahrgang. Wichtig auch die beiden Sondernummern «Theaterbau» der «Schweizerischen Technischen Zeitschrift», Nr. 10 vom 9. März 1961 und Nr. 17 vom 27. April 1961, 58. Jg., Verlag Büchler, Wabern-Bern.

Opernschule für Schweizer und mit dem Plan gegenseitiger Gastspiele, um die beiden Kulturen einander näherzubringen[1].

Nicht nur den Emigranten Wagner und Eckardt fiel die besondere Spielfreudigkeit der Schweizer auf, sondern schon 1800 stand in einem Artikel «Zum Aufschluss über neueste Vorfälle in der Schweiz, von einem Augenzeugen» in einer in Göttingen erschienenen Schrift: «Die Schweizer hätten ganz allgemein einen grossen Hang zum Theaterspielen. Er wundere sich, dass sie keine ständigen Theater hätten, sondern jetzt sogar alle Aufführungen in der Schweiz verboten seien.» Die helvetische Regierung hatte damals während der Besetzung durch napoleonische Truppen dieses Verbot erlassen. Auf jeden Fall war Wagner der Ansicht, dass die Freude der Schweizer am Theaterspielen in die richtigen Bahnen gelenkt werden sollte.

Er legte vorerst 1851 in der Schrift «Ein Theater in Zürich[2]» seine Ansicht über das Zürcher Theaterleben und dessen Möglichkeiten dar und kam seit 1855 mit Semper zu seinen epochemachenden Reformplänen im Theaterbau. Er wollte Berufs- und Laientheater gleichsam miteinander verbinden. Den Kern des damaligen Berufstheaterproblems in der gesamten Schweiz traf er, wenn er eindrücklich darauf hinwies, dass «die Leistungen des Zürcher Theaters gänzlich der Originalität entbehrten und nur Nachahmungen von Aufführungen enthielten, die in von den hiesigen Kreisen ganz verschiedenen Verhältnissen, unter ganz anderen Erscheinungen des öffentlichen Geistes als den uns verständlichen, und namentlich auch durch ganz andere Darstellungsmittel als die für uns vorhandenen, auf einem uns abgelegenen Boden als Originalleistungen in das Leben traten ... Kein Theater kann seine Aufgabe durch eine gedeihliche Wirksamkeit lösen, wenn seine Leistungen nicht zuvörderst originale sind ... Fassen wir Zürich, und dieses namentlich in seiner wichtigen Beziehung zur deutschen Schweiz, in das Auge. Sind künstlerisch

[1] Ausführliches hierüber bei Eugen Müller: «Schweizer Theatergeschichte», Schriftenreihe des Schauspielhauses Zürich, Nr. 2, Zürich 1944, S. 344f., mit dem Hinweis auf die skeptische Aufnahme dieses Planes zum Beispiel bei Gottfried Keller und später bei Carl Spitteler.

[2] Erschienen 1851 bei Schulthess in Zürich und von Wagner aufgenommen in den 5. Band seiner Gesammelten Werke. Die hier angeführten Stellen auf S. 24, 25 und S. 35, 36 der Ausgabe von 1851.

schöpferische Kräfte hier vorhanden? Ungekannt mögen sie sein, unvorhanden aber gewiss nicht. Wir zahlen das ersehnte Bekanntwerden mit grossen Berühmtheiten heutzutage so oft mit Enttäuschung; sollte es nicht ein edleres Bemühen sein, die ungekannten eigenen Kräfte, wenn nicht an das kalte Licht des eitlen Ruhmes, doch an das wärmende Licht der öffentlichen Liebe zu ziehen? ... Bei so vielen Kundgebungen einer natürlichen Neigung zur Kunst, und namentlich zur dramatischen Kunst, wie wir sie hier im öffentlichen Leben antreffen, sollte es nun Niemand, der mit der bewussten Förderung gemeinsamer Angelegenheiten beauftragt ist, entgehen, wie notwendig es zur Entwicklung der vorhandenen Keime sei, dass sie nach der ihnen inliegenden Richtung zu dem gemeinsamen Ziele hingelenkt würden ... Sobald man darauf bedacht wäre, in den öffentlichen Erziehungsanstalten alle diejenigen Bildungsmomente, welche neben der rein wissenschaftlichen auch auf die künstlerische Ausbildung hingehen, nach ihrer höchsten Entwicklungsfähigkeit zu wahren, würde den Erziehungsbehörden in jener Theaterkommission der natürliche Verbündete zuzuweisen sein, der ihnen in der Lösung ihrer Aufgabe die entscheidendste Hilfe leisten könnte. In den gereifteren dramatischen Künstlern dieses nach unserer Angabe hochveredelten Theaters fänden sich ganz von selbst die Lehrer zur Ausbildung der künstlerischen Fähigkeiten, die der Jugend schon aus der Neigung entspriessen müssten, welche ihr wiederum aus dem befeuernden Anschauen und Anhören der Leistungen des Theaters selbst erweckt würde ... Von dem Besuche des Theaters in seiner jetzigen Stellung glaubte man bisher die Jugend wohl eher abhalten zu müssen: ist dem Theater aber die von mir bezeichnete Wirksamkeit ermöglicht, so wäre umgekehrt die Jugend eher zu dessen Besuche anzuhalten. Bisher galt es für ein Unglück in einer bürgerlich wohlbestellten Familie, wenn ein Glied derselben sich zum Ergreifen des Schauspielerstandes hinreissen liess: in Zukunft würde die Befürchtung eines solchen Unglücks gar nicht mehr möglich sein können, weil ein Schauspielerstand immer mehr aufhören soll zu existieren, und jeder Fähige seine Neigung befriedigen und sein Talent ausüben würde, ohne seine sonstige gesellschaftliche Stellung zu verlassen und ohne in einen Stand einzutreten, der die Erfüllung eines bürgerlichen Berufes ihm unmöglich machte. Denn am Ziele der hier eingeschlagenen

Richtung würde das Theater in seiner jetzigen Gestalt verschwunden sein; es würde aufgehört haben, eine industrielle Anstalt zu sein, die um des Gelderwerbs willen ihre Leistungen so oft und dringend wie möglich ausbietet; vielleicht würde das Theater dann den höchsten und gemeinsamsten gesellschaftlichen Berührungspunkt eines öffentlichen Kunstverkehrs ausmachen, aus dem alles Industrielle entfernt und in welchem die Geltendmachung unserer ausgebildeten Fähigkeit für künstlerische Leistung wie für künstlerischen Genuss einzig bezweckt wäre.» Wagner schrieb dies im Blick auf das klassische Theater des 5. Jahrhunderts v. Chr. in Athen, da Bürger für Bürger spielten und zum Beispiel die grossen Werke eines Aischylos aufführten. In seinen früheren Ausführungen vom Jahr 1849, «Die Kunst und die Revolution», sagt er: «Wir können bei einigem Nachdenken in unserer Kunst keinen Schritt tun, ohne auf den Zusammenhang derselben mit der *Kunst der Griechen* zu treffen ... Der zum volksgemeinschaftlichen Schauplatze höchster menschlicher Kunst erweiterte Göttertempel war aber das Theater[1].» Von heute aus gesehen, scheint die Meinung Wagners natürlich utopisch, damals in Zürich etwas Ähnliches wie einst die Griechen in Athen zu schaffen.

Er weilte bereits drei Jahre in der Schweiz, als er seine Reformpläne veröffentlichte. Zwar redet er in dieser Schrift noch nicht von einer entsprechenden Neuerung im Theaterbau. Aber es war nun gerade in Zürich, wo er mit Gottfried Semper den Plan zu einem ranglosen amphitheatralischen Zuschauerraum in demokratischem Sinne – ausgehend von den alten Griechen – konzipierte und ihn dann später, 1876, in Bayreuth auch tatsächlich verwirklichte.

Allerdings dachte er nicht mehr an ausgebildete Laienspieler. Seine Pläne, mit ihnen seine Werke aufzuführen, hatten sich in andere Richtung entwickelt. Antiker Einfluss ist nur in der Anordnung des Zuschauerraums zu erkennen. Wagners Bühne blieb oder wurde erneut barockes Illusionstheater im Kunststil seiner Zeit hinter dem festen Bühnenrahmen innerhalb eines mit allen Maschinerien ausgestatteten mächtigen Bühnenhauses. Nur das versenkte Orchester führte das dramatische Geschehen näher

[1] Richard Wagner: «Gesammelte Schriften und Dichtungen», 1887, Bd. 3, S. 9, 16.

an das Auditorium heran, als es mit dem barocken Orchestergraben zwischen Zuschauern und Bühnenhandlung möglich war.

Semper, der neben Schinkel als der hervorragendste deutsche Architekt des 19. Jahrhunderts gilt, war von 1855 bis 1871 Professor für Architektur am damaligen «Eidgenössischen Polytechnikum». In Dresden hatte er vor der Flucht 1839 bis 1841 das Hoftheater gebaut, dessen Pläne Schinkel zur Begutachtung vorgelegen hatten. Beiden Architekten schwebte eine Reform des Theaterbaus vor in Anlehnung an den antiken Theaterbau unter Vermeidung des barocken Rangsystems und der Guckkastenbühne (Abb. 2, 3). Semper hatte sich in Dresden mit dem von Ludwig Tieck gegründeten «Romantiker-Kreise» befreundet und beschäftigte sich damals in Verbindung mit dem Shakespeare-Übersetzer Wolf Graf von Baudissin vor allem auch mit dem Problem der Shakespeare-Bühne. Mit Schinkel war er sich darüber einig, dass «die Kunst nur einen Herrn kennt, das Bedürfnis», und dass sie «ausartet, wo sie der Laune des Künstlers, mehr noch, wo sie mächtigen Kunstbeschützern gehorcht[1]». So scheiterte sein erster Entwurf für das Dresdner Hoftheater, den er aus einem neuen «künstlerischen Bedürfnis» geschaffen hatte, an dem «seltsamen Widerspruche, in welchem Herkommen und Sitte gebieterisch dem Zweckmässigen bei der Bühneneinrichtung entgegenstehen[2]».

In Zürich, wohin Semper nicht zuletzt auf Betreiben seines Freundes Wagner 1855 berufen worden war[3], hat er nun mit diesem in den Jahren 1855 bis 1858 die Probleme eines modernen Bedürfnissen entsprechenden Theaterbaus eingehend besprochen, im Hinblick auf die Schaffung einer geeigneten Aufführungsstätte für die in Zürich entstandenen Werke, vor allem für den «Ring der Nibelungen». Im Vorwort des 1863 in Leipzig erschienenen ersten Druckes des «Rings» schreibt Wagner, dass zur Darstellung «ein provisorisches Theater, so einfach wie möglich, vielleicht nur aus Holz und nur auf künstlerische Zweckmässigkeit des Innern berechnet, aufgeführt werden sollte: Einen Plan hierzu mit am-

[1] Gottfried Semper: «Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architektur und Plastik bei den Alten», Altona 1834, S. VIII.

[2] Gottfried Semper: «Das Kgl. Hoftheater zu Dresden», Braunschweig 1849, S. 85ff.

[3] Vgl. Biermann a.a.O., S. 54ff.

phitheatralischer Einrichtung für das Publikum und dem grossen Vorteil der Unsichtbarmachung des Orchesters hatte ich mit einem erfahrenen geistvollen Architekten in Besprechung gezogen[1]». Ebenfalls in Zürich war es, dass Semper in Verbindung mit dem damals in München weilenden Wagner auf Bestellung Ludwigs II. von Bayern die Pläne ausarbeitete für ein provisorisches Festtheater im Glaspalast zu München und zu einem monumentalen Festtheater an der Isar (Abb. 3). In diesen Plänen, deren Ausführung einer Hofintrige zum Opfer fiel[2], wurde konsequent auf eine barocke Ranganlage verzichtet. Es waren künstlerische und soziale Gründe, weshalb Wagner und Semper «die im Zuschauerraum bis zu beliebiger, ja oft unmässiger Höhe aufsteigenden Logenränge» abschaffen wollten, von denen «der oberste sich sogar bis weit über die Höhe der Bühne hinaus verlieren konnte, da man sie nur den ärmeren Klassen der Bevölkerung anbot, welchen die Beschwerde der dunstigen Vogelperspektive, aus welcher sie die Vorgänge im Parterre zu betrachten hatten, ohne Bedenken zugemutet wurde[3]».

Semper erhielt 1866 von dem eben gegründeten Kurverein in Baden den Auftrag für den Entwurf eines «Curhauses» mit Theater- und Konzertsaal (Abb. 5). Während er für den inneren Theaterraum doch zwei Ränge in barocker Art vorsah, allerdings nicht in geschweiftem Lyragrundriss, sondern in Quadratform, vorgezogen bis zur Bühnenöffnung, so plante er immerhin anschliessend an das gedeckte Kurtheater ein rangloses Freilichttheater.

Nach den Festspielhäusern von Bayreuth (1876) – Abb. 6 – und von Worms (1889) – Abb. 7 – wirkten sich diese Reformpläne später besonders im ersten Berliner Schillertheater (1906) – Abb. 8 – und im Grossherzoglichen Hoftheater in Weimar (1907) – Abb. 9 – aus, beide von dem deutschen Architekten Max Littmann (1862–1931)[4]. In Weimar konnte er zwar die Form des

[1] Richard Wagner: «Der Ring der Nibelungen», ein Bühnenfestspiel für drei Tage und einen Vorabend, Leipzig 1863, S. VI.

[2] Vgl. Biermann a.a.O., S. 65ff.

[3] Richard Wagner: «Das Bühnenfestspielhaus zu Bayreuth nebst einem Bericht über die Grundsteinlegung desselben», mit sechs architektonischen Plänen, Leipzig 1873, S. 26, 27.

[4] M. Littmann: «Das Charlottenburger Schillertheater», München 1906, und «Das Grossherzogliche Hoftheater in Weimar», München 1908.

segmentförmigen Amphitheaters nicht anwenden aus «Rücksicht auf das Hofzeremoniell» und den «Wunsch, bei besonderen Gelegenheiten ein glänzendes festliches Bild zu entfalten». Der Zuschauerraum musste «notwendig als Rangtheater» angelegt werden. Aber er führte die beiden Ränge nicht mehr bis zur Bühnenöffnung und fand für Weimar erstmals die Einrichtung einer Art Raumbühne: des «variablen Proszeniums» mit der Möglichkeit, bei Schauspielaufführungen den Orchestergraben zu überdecken, aus dem Guckkasten hinter dem Bühnenrahmen näher zum Publikum herauszutreten und mit diesem in engeren Kontakt zu kommen, ähnlich wie einst im griechischen Theater oder auf der Shakespeare-Bühne. Diese Bestrebungen gipfelten im ehemaligen «Künstlertheater» der Münchner Kunstausstellung von 1908 mit konsequent ranglosem, amphitheatralisch aufsteigendem Zuschauerraum und der sogenannten «Stilbühne», gegliedert in eine Vorder-, Mittel- und Hinterbühne ohne naturalistische Kulissen, nur mit vereinfachten, stilisierten Dekorationen als Andeutung des Spielorts, gewöhnlich mit gemalten auswechselbaren Hintergrundprospekten, bei völliger Konzentration des Bühnenlichts auf die dramatischen Vorgänge[1]. Der Genfer Adolphe Appia setzte sich bereits 1899 für die Reform des naturalistischen Bühnenbilds und für eine – dank der Elektrizität möglich gewordene – neue Lichtregie ein[2]. Versuche mit einer solchen Münchner Stilbühne wurden auch in St. Gallen seit 1909 auf Anregung von Dr. Ulrich Diem unternommen als Wille zu einer Bühnenbildreform für Schauspiele mit grossem Szenenwechsel. Andere Schweizer Bühnen, das Zürcher Stadttheater unter Dr. Alfred Reucker (schon 1908), dann Basel und Bern, übernahmen diese neue Stilbühne ebenfalls, besonders für Inszenierungen der Stücke Shakespeares, doch in der barock-höfischen Anlage ihrer Zuschauerräume[3].

In der deutschsprachigen Schweiz erfolgte der Durchbruch zur

[1] M. Littmann: «Das Münchner Künstlertheater», München 1908.

[2] Adolphe Appia: «La Musique et la mise en scène», XXVIII/XXIX. Jahrbuch der Schweizerischen Gesellschaft für Theaterkultur, Bern 1963, hg.v. Edmund Stadler.

[3] Näheres siehe K.G. Kachler: «Shakespeare auf den Berufsbühnen der deutschsprechenden Schweiz», im XXX. Jahrbuch der Schweizerischen Gesellschaft für Theaterkultur; «Shakespeare und die Schweiz», Bern 1964, hg.v. E. Stadler, S. 131ff.

eigentlichen offiziellen Reform erst 1951/52 mit dem Badner Kurtheater (Abb. 40/41). Zwar wurde aus rein privaten Mitteln in den Jahren 1913/22 das Goetheanum in Dornach mit ranglosem, amphitheatralisch aufsteigendem Zuschauerraum errichtet (Abb. 30), aber im waadtländischen Mézières gründete René Morax (1873–1963) schon 1908 das «Théâtre du Jorat», aus dem er «un Bayreuth vaudois» machen wollte, mit einem grossen Zuschauerraum «de façon que tous les spectateurs eussent une vision semblable et égale de la scène[1]». «De simples bancs de bois rigoureusement parallèles à la rampe et disposés en gradins, donnent à tous les spectateurs la même vision d'ensemble, plus ou moins éloignée du spectacle. Ainsi prendra naissance un amphithéâtre de bois, de 1162 places, veuf de tout ornement capable de distraire l'attention de la foule[2]» (Abb. 21, 22).

Als erste grosse Schweizer Stadt erhielt Genf 1913 durch den Architekten Henri Baudin (1876–1929) in der rein prvat geführten «Comédie» (750 Sitzplätze) ein Theater, in dem alle Erkenntnisse der bisherigen Reformbestrebungen berücksichtigt wurden. In seiner Baubeschreibung im «Œuvre[3]» weist Baudin nachdrücklich darauf hin, dass er von der deutschen Bauform («du type dit allemand») ausgehe und nicht von der in Frankreich und in Italien üblichen, weil im Theater, zumal in einem Schauspielhaus, die Vorstellung auf der Bühne vor sich gehe und nicht im Zuschauerraum; er sei sich bewusst gewesen, dass er von vielen Theaterbesuchern, vor allem Besucherinnen, werde Vorwürfe und Tadel entgegennehmen müssen, da ein grosser Teil von ihnen ins Theater gehe, nicht um zu sehen, sondern um gesehen zu werden (Abb. 24).

Das neue Theater in Genf-Carouge (1972) ist auf Grund ähnlicher Prinzipien gebaut (Abb. 47b).

Immerhin wurde auch auf deutschsprachigem Gebiet in Zug mit dem 1907/08 erbauten kleinen Kasinotheater der Versuch unternommen, vom Barocktheater abzugehen. Die Architekten Bracher und Keiser richteten den kleinen Zuschauerraum nicht

[1] Gaston Bridel: «Le théâtre en Suisse romande», im IX. Jahrbuch der Gesellschaft für Schweizerische Theaterkultur, hg. v. Oskar Eberle, Luzern 1937, S. 8.

[2] Jean Nicollier: «René Morax, poète de la scène», Schriften der Schweizerischen Gesellschaft für Theaterkultur, Nr. 10, Edition du Panorama, 1958, S. 45, 46.

[3] Nr. 3; Jg. 1914, Verlag Benteli, Bern-Bümpliz.

wie üblich hufeisenförmig in die Tiefe aus, sondern als Rechteck in die Breite mit nur einem Rang, der aber bis zur Bühnenöffnung vorgezogen ist, mit dem Nachteil schlechter Bühnensicht für die seitlichen Sitze sowohl oben als auch im Parterre (Abb. 23).

Wenn sich auch in den grossen Städten der deutschsprachigen Schweiz diese Prinzipien trotz starker Opposition gegen die alte Bauart noch nicht durchsetzen konnten, sondern erst nach dem Zweiten Weltkrieg (siehe nächstes Kapitel), so wurden sie doch in den grossen Volksfestspielen um die Jahrhundertwende an manchen Orten in besonderer Form weitgehend realisiert, allerdings eben nicht in bleibenden Bauten, sondern jeweils nur für einzelne Aufführungen; zum Beispiel in Basel 1892 im Festspiel von Rudolf Wackernagel mit der Musik von Hans Huber zur Fünfhundertjahrfeier der Vereinigung von Gross- und Kleinbasel oder 1901 im Festspiel «Der Basler Bund» zum Vierhundertjahrjubiläum der Zugehörigkeit Basels zur Eidgenossenschaft von den gleichen Verfassern; das eine mit dem Zuschauerraum für Tausende am Abhang des Bruderholzes, das andere am amphitheatralisch aufsteigenden St.-Margarethen-Hügel, so dass jeder Zuschauer wie im antiken Theater das Spiel vollständig übersehen konnte. Im Grunde war es die alte Form der Volksfeste und Volksspiele mit ausgesprochener Raumbühne, wie diese auch bald darauf – allerdings in kleinerem Ausmass – in den Freilichtspielanlagen von Hertenstein (1909) und nach dem Ersten Weltkrieg auf dem Dietschiberg bei Luzern (1925) verwirklicht wurden und bei Klassikeraufführungen im römischen Theater von Augst (seit 1938)[1].

Die Freude am Theater, am *Volks*theater, da Bürger für Bürger spielten, war in Basel um die Jahrhundertwende in Verbindung mit den grossen Festspielen wieder besonders lebendig geworden, vergleichbar mit der Theaterbegeisterung im 16. Jahrhundert. Da auch Berufsleute mitwirkten, wie etwa Otto Eppens, der als Basler Bürger in Deutschland ein anerkannter Schauspieler geworden war, blieb die Einstellung vieler Bürger gegenüber dem Stadtthea-

[1] Siehe Jahrbücher der Schweizerischen Gesellschaft für Theaterkultur 1945 und 1949/50: «Das neuere Freilichttheater in Europa und Amerika», von Edmund Stadler, und «Inszenierungsprobleme antiker Stücke im römischen Theater von Augst», von K.G. Kachler in der Festschrift für Rudolf Laur-Belart, Basel 1968, S. 110ff.

ter nicht mehr so zurückhaltend. Wie Paul Burckhardt in seiner «Geschichte der Stadt Basel[1]» schreibt, war das Theater jetzt «gesellschaftsfähig» geworden. Dass sich mehr Basler um die Belange des Stadttheaters kümmerten, sollte sich insbesondere nach dem Brand von 1904 zeigen, als für eine neue Konzeption im Theaterbau regelrecht gekämpft wurde, wenn auch noch erfolglos.

Während der Zwischenkriegszeit wurden in der Schweiz die Diskussionen um zeitgemässe Aufführungsformen und entsprechende Bauten wieder sehr lebhaft, in einem gewissen Gegensatz zu den im nationalsozialistischen Deutschland propagierten «Thingstätten», in denen die «Blut-und-Boden-Theorie» durch Freilichtaufführungen für Massen in riesigen, den antiken Theatern nachgebildeten offenen Zuschauerräumen verherrlicht werden sollte (Beispiele: die ehemalige Dietrich-Eckart-Bühne, heute Waldbühne, in Berlin oder die Thingstätte bei Heidelberg[2]). In der Schweiz ging es darum, die alte Volkstheater- und die Festspieltradition der Jahrhundertwende in demokratisch-schweizerischem Sinne gerade gegen die politischen Ansprüche des Nationalsozialismus wieder aufzunehmen. Hinzuweisen ist insbesondere auf die von Oskar Eberle (1902–1956) inszenierten grossen Festspiele und seine Bestrebungen in der Anlage von Aufführungsstätten als Raumtheater. Zusammen mit dem Lausanner Architekten Charles Thévenaz, der 1931/32 das «Théâtre Municipal» von Lausanne umgebaut hatte (Abb. 12), liess Eberle für die Landesausstellung 1939 in Zürich ausser der grossen Festspielhalle ein kleineres Theater mit zwei stark ansteigenden Zuschauerreihen bauen, die einen unter Dach, die anderen im Freien (für je 400 Personen); dazwischen – in der Mitte – die Bühne als eine Art Arenatheater (Abb. 33). Seine vielfachen Anregungen und auch regielichen Realisationen gipfelten im riesigen Oval für Zehntausende von Zuschauern, mit der weitflächigen Spielarena im Zentrum, am Winzerfest in Vevey 1955. Die grosse Halle an der Expo 1964 in Lausanne für die verschiedenen Aufführungen der kantonalen Festspiele war in ähnlicher Amphitheaterform angelegt.

[1] Basel 1942, S. 230.

[2] Über Thingstätten und Thingspiel Näheres bei Günther Rühle: «Zeit und Theater, Diktatur und Exil 1933–1945», Berlin 1974, S. 780ff.

Während der Zwischenkriegszeit bildete sich – auch in Verbindung mit Eberle – in der Innerschweiz die Stiftung «Luzerner Spiele». Sie plante in Luzern ein grosses permanentes Festspielhaus nach den Prinzipien der Raumbühne (Abb. 32), wofür namhafte Architekten interessante Projekte schufen[1].

Neben seinem Einfluss auf die Festspielbewegung in der Schweiz und im Ausland wurde Semper mit seinen in Zürich ausgearbeiteten Theaterbaukonzeptionen in ganz Europa und Amerika richtunggebend, angefangen vom Bayreuther Festspielhaus über Littmanns Bauten, das Arenatheater des Berliner Grossen Schauspielhauses von Hans Poelzig im umgebauten Zirkus Schumann (1919), den Max Reinhardt schon vor dem Ersten Weltkrieg ebenfalls richtungweisend für seine spektakulären Klassikeraufführungen benutzte, bis zu den Plänen für ein «Totaltheater», die Walter Gropius 1927 am Bauhaus für Piscator entwickelte.

In der deutschsprachigen Schweiz war es Rudolf Steiner (1861–1925), der als Erster in einem grossen Bau aus privaten Mitteln die Prinzipien, wie sie von Semper und Wagner und im Münchner Künstlertheater entwickelt worden waren, auf seine Weise frei verwirklichen konnte, bereits mit dem 1913 in Dornach begonnenen ersten Goetheanum als Mysterienbühne und nach dessen Zerstörung durch Brand (1922) im zweiten Bau (1925–1928), basierend auf der besonderen Weltschau der Anthroposophie. Die architektonische Lösung des Verhältnisses von Bühne und Zuschauerraum im ersten Goetheanum war einmalig: Aufführungsplatz und amphitheatralisch aufsteigender rangloser Zuschauerraum, der erste als kleinerer, der zweite als grösserer Kuppelrundbau, schnitten sich so, dass sie einen einzigen Raum bildeten und der Zuschauer mit dem Geschehen auf «der anderen Welt» der Bühne zwar konfrontiert wurde, dieses aber gleichsam hineingriff in den realen Daseinskreis (Abb. 30, 31).

Bahnbrechend für die nach dem Zweiten Weltkrieg erneut akut gewordenen Theaterbauprobleme auf Grund der vielen zerstörten Theatergebäude, vor allem im deutschen Sprachgebiet, bei uns im Hinblick auf die verschiedenen nun als ganz veraltet erlebten barocken Theaterbauten, wurden die Projekte des in Zürich

[1] Siehe Jahrbuch der Schweizerischen Gesellschaft für Theaterkultur 1938/39: «Festspiele am Vierwaldstättersee», hg. v. Oskar Eberle.

wirkenden Basler Architekten Ernst F. Burckhardt (1900–1958). Mit dem Umbau des Zürcher Corso-Theaters (1934) zeigten sich die neuen Möglichkeiten (Abb. 37, 38). Das einstige Operetten- und Variététheater sollte nunmehr auch für Filmvorführungen geeignet sein, das heisst, jeder Zuschauer musste möglichst hundertprozentige unverzerrte Sicht auf die Leinwand erhalten. Hierbei war der gegebene Raum so auszunützen, dass mehr als tausend Zuschauer Platz finden konnten. Die Entwicklung in der Theaterbaureform blieb überall auf die Filmtheater, die seit dem Ersten Weltkrieg in vermehrtem Masse gebaut werden mussten, nicht ohne Einfluss. Burckhardt glückte 1934 eine ausgezeichnete Anordnung. Logen waren nicht zu umgehen. Aber er «erfand» bereits die vorkragenden, zur Bühne gerichteten «Kojen», wie sie später, nach dem Zweiten Weltkrieg, in neuen Bauten, die nicht Rücksicht auf bestehende Enge nehmen mussten, konsequenter ausgeführt werden konnten, zum Beispiel in der Royal Festival Hall in London oder in der Staatsoper Hamburg. Anstelle der barocken bis zur Bühnenöffnung geführten zwei alten Ränge schuf er einen einzigen, steil ansteigenden Rang über dem hinteren Teil des ebenfalls sich stark erhöhenden Parterres mit Einteilung des ganzen Raumes in acht Sitzfelder, alle so voneinander abgesetzt, dass eine gute Zirkulation der Zuschauer beim Kommen und Gehen möglich geworden ist. Das Theater wirkt immer noch modern.

Schon vorher wurde 1926 beim Umbau des Zuschauerraums im Zürcher Schauspielhaus vom Zürcher Architekten O. Pfleghard in Verbindung mit dem Theaterbaureformer Littmann eine Kompromisslösung versucht (Abb. 25), die aber des gegebenen Grundrisses wegen mit dem bis an die Bühnenöffnung herangeführten Rang nicht ganz gelingen konnte. Die auch im Mittelteil des Ranges amphitheatralisch angeordneten Sitze sind in dem schlauchartigen Raum sehr weit von der Bühne entfernt, und die seitlichen Plätze im Parterre haben ausgesprochen schlechte Bühnensicht.

Erst mit dem neuen Kurtheater in Baden (1951/52), erbaut von Lisbeth Sachs und Otto Dorer (Abb. 40, 41), erfolgte der Durchbruch im öffentlichen Theaterbau. Vom barocken, bis an die Bühne vorgezogenen Rangsystem wurde abgegangen und ein amphitheatralisch aufsteigender Zuschauerraum mit über 600

Sitzen bevorzugt, ähnlich wie in grösserem Umfang bereits 1876 in Bayreuth und auf Schweizer Boden im Dornacher Goetheanum (dort im Bau von 1925 bis 1928 in Trapezform).

Nach Baden folgte 1954 das «Théâtre de Beaulieu» in Lausanne, erbaut vom Lausanner Architekten Marcel Maillard (Abb. 26). Die Plätze in dem 1900 Personen fassenden Zuschauerraum sind so angeordnet, dass jeder optimale Sicht auf die Bühne hat, sowohl vom Parterre als auch vom einzigen grossen Rang aus. Dieser ist zwar geschweift, aber eben nicht bis an die Bühne vorgezogen. Die Sitze steigen im Parterre und im Rang amphitheatralisch nach oben. Der Orchesterraum erstreckt sich ähnlich wie in Bayreuth – wenn auch nicht ganz unsichtbar – unter die Bühne, so dass kein grosser klaffender und trennender Graben zwischen Szene und Zuschauerraum besteht. Dieser bis jetzt grösste feste Theaterbau in der Schweiz ist allerdings nicht für eine stehende Truppe errichtet worden, im Gegensatz zu den Stadttheatern in anderen Schweizer Städten, sondern dient als eine Art Festspielhaus hauptsächlich für grosse Opern-, Tanz- und Orchestergastspiele.

Die Reformpläne Sempers gelangten in weiterentwickelter Form in vielen andern Ländern zu höchster Aktualität: in den kleinen und grossen Rund- und Arenatheatern, in den Versuchen, Raum- und Guckkastenbühne zu verbinden, unter andern im Rundtheater der Universität Washington in Seattle (1940), im Festspielhaus von Clichester 1962 in England (Abb. 28, 29), in den Entwürfen für eine Studiobühne in Basel von Ernst F. Burckhardt (1940/41) (Abb. 39); dann in den Plänen für ein neues Basler Stadttheater der Zürcher Architekten Frey und Schader (Abb. 34), in denjenigen des ebenfalls in Zürich lebenden Bühnenbildners und Architekten Roman Clemens (Abb. 35, 36), der 1957 im Wettbewerb für ein neues Stadttheater in Basel als Mitarbeiter des Basler Architekten Fritz Lodewig einen Preis erhielt. Es wären noch manche andere interessante Projekte anzuführen.

Besonderes Aufsehen erregten im In- und Ausland die unkonventionellen Pläne des Schweizer Bühnenbildners André Perrottet von Laban (1916–1956) für ein «Ring»- oder «Rundtheater» in Basel (1950) und dann auch für andere Städte: mit drehbarem Zuschauerraum und ringsum liegender Bühne auf einem Kreisring, verwendbar als Mehrzweckhaus, sowohl als Arena-, Opern-

oder Kammertheater, als Konzert- und Vortragssaal usw.[1], in kleinem Maßstab ausgeführt im wieder abgebrochenen PTT-Theater («Rotorama») der Lausanner Expo 1964 und in den vielbesuchten Freilichttheatern von Tampere (Finnland) und Krumau (Tschechoslowakei) und im gedeckten Theater der «Maison de la Culture» (1968) in Grenoble (Abb. 42–46).

Wenn sich in der Schweiz die Reformpläne im Theaterbau so schwer und so spät durchsetzen liessen, so lag dies eben darin begründet, dass sich gegenüber den Berufstheatern, die lange nur Angelegenheit der gebildeten Schicht waren, eine gewisse Animosität der übrigen Bevölkerung während des ganzen 19. Jahrhunderts nicht verlor, wenn auch nicht mehr, wie es am Anfang der Fall war, von Kreisen des Volkstheaters her direkte Feindschaft bestand. Dazu kam, dass von manchen protestantischen Geistlichen das Theater immer noch als gottlos und sündhaft bekämpft wurde. Sie hatten es in Basel schon um die Mitte des 17. Jahrhunderts durchsetzen können, dass an Sonntagen und in der Zeit der grossen kirchlichen Feiertage, um Weihnachten und um Ostern, keine Theateraufführungen stattfinden durften. In Basel wurde dieses Sonntagspielverbot erst 1846 aufgehoben, immer noch gegen den Widerstand kirchlicher Kreise.

Abgesehen davon blieben im 19. Jahrhundert die von einer eher exklusiven Gesellschaft nun errichteten höfisch-barocken Theaterbauten eine Art Fremdkörper im alltäglichen Leben einer Schweizer Stadt.

Zeitweilig schien es, als ob sich zwischen dem traditionsreichen einheimischen Volkstheater und dem vom Ausland hereingekommenen, in der ersten Zeit auch nur von ausländischen Direktoren geleiteten Berufsbühnen mit ebenfalls fast ausnahmslos ausländischen Darstellern eine unüberwindliche Kluft auftun wolle. Die Sprachbarriere bildete hierbei einen der Gründe: das Bühnendeutsch der Schauspieler gegenüber der Umgangssprache, dem Dialekt des Volkes, ein Problem, das speziell im Hinblick auf den

[1] Siehe u.a. Darmstädter Gespräch 1955, «Theater», Darmstadt 1955; «Basler Nachrichten»: «Die Tribüne», 19./20. November 1960, Fred Alten: «Weg vom Barocktheater»; «Journal de Genève», Beilage: «Lettres – Arts – Sciences», 24/25 novembre 1962, «Voici le Théâtre de l'Avenir», von Walter Unruh, Vizepräsident der Internationalen Theatertechnischen Gesellschaft; Expo 1964 Lausanne, Abteilung Kunst und Leben, Prospekt 22b/2, «National-Zeitung», Basel, 18. März 1950.

Schweizer Berufsschauspieler manchmal auch heute wieder Bedeutung erlangt. Zu Beginn der stehenden Bühne in St. Gallen wurde während der zwanziger Jahre des letzten Jahrhunderts im damaligen «Neuen St. Gallischen Wochenblatt» von Freunden der ausländischen Berufstruppen eine Kontroverse eröffnet gegen das Volkstheater, deren Vertreter glaubten, St. Gallen komme ohne Berufsschauspieler aus. Es stand da unter anderem: Der «ächt deutsche Akzent» bereite einem Schweizer auf der Bühne zu grosse Schwierigkeiten. Als Antwort wurde von Volkstheaterseite darauf hingewiesen, dass der «Berliner Dialekt bei seiner Verwechslung des Dativs mit dem Akkusativ in den Pronomina (ihm statt ihn)», wie dies auf der St. Galler Bühne immer wieder zu hören sei, doch wohl auch nicht einer richtigen Bühnensprache gleichkomme.

Im Jahre 1816 hatte man in St. Gallen die Gründung eines «gemeinnützigen Theaterspielvereins» vorgeschlagen, der die Berufstruppen ersetzen und gerade so gute Vorstellungen geben könne; vor allem würden die Einnahmen nicht der Stadt entzogen und flössen nicht ins Ausland; man könne sie für gemeinnützige Zwecke verwenden.

Die damalige Einstellung mancher Schweizer, speziell dem Schauspielerstand gegenüber, mag das Verhalten des einstigen Präsidenten der St. Galler «Literarischen Gesellschaft», Daniel Girtanner (1758–1839), bezeugen. Dieser wehrte sich dagegen, dass seine Gattin in der Aufführung von Haydns «Schöpfung» zusammen «mit den Komödianten» mitwirken und «sich mit ihnen in den Probenübungen gemein machen» müsse. «Die heilige himmlische Musik will man zur Hure machen, wenn dergleichen Opernmäuler geistliche Oratorien um schändlichen Gewinnes willen absingen müssten[1].»

Auch in durchaus dem Kulturellen aufgeschlossenen Basler Familien konnte man ähnliche Aussprüche bis in die Zeit nach dem Ersten Weltkrieg hören. Das Berufstheater hatte in manchen Kreisen noch lange etwas «Anrüchiges».

Für die Auseinandersetzungen, die beim Bau eines Theaters entstehen konnten, sei folgendes Beispiel aus Zürich angeführt

[1] Vgl. Ulrich Diem: «Aus der St. Gallischen Theatergeschichte», Bd. II, St. Gallen 1936, S. 169.

(auf die besonders heftigen Diskussionen fünfzehn Jahre später in Basel wird im zweiten Kapitel näher eingegangen): Als nach dem Brand des Stadttheaters 1890 ein neuer Bau errichtet werden sollte, zeigte sich die Exklusivität der Kreise um das Aktientheater noch einmal besonders krass. Sie bestimmten ganz einfach über die Köpfe der Bevölkerung hinweg, was zu geschehen habe. Um so schnell wie möglich wieder ein Theatergebäude zu besitzen, beschlossen die massgebenden Persönlichkeiten der Theateraktiengesellschaft, dass die Wiener Firma Fellner und Helmer den Neubau auszuführen habe. Da diese bereits an manchen Orten des deutschen Kaiserreichs und Österreich-Ungarns Theater errichtet hatte, alle in konservativer höfisch-barocker Form, konnte sie eine Art «Konfektion» anbieten und musste die baureifen Pläne nur noch dem jeweiligen Bauplatz anpassen. In einer Sitzung des Ingenieur- und Architektenvereins bezeichnete man dieses Vorgehen «als eine Schande[1]». Der «Vorsteherschaft» der Aktiengesellschaft warf ein eigenes Mitglied vor, dass man den Kontakt mit dem Volk gar nicht suche und das neue Theater «den Stil eines gewöhnlichen Provinzialtheaters erhalten werde[2]». Ein anderes Mitglied[3], das zugleich der Baukommission angehörte, sagte dagegen klar und bündig: «Ein Theater erbaut man nicht allein mit Patriotismus, sondern es gehört dazu vor allem auch Geld. Dieses wurde von der Theateraktiengesellschaft beschafft, welche den Bau bezahlen soll.» Es stehen in diesem Protokoll der Sitzung des «Verwaltungsrats», wie die Zürcher Vorsteherschaft auch genannt wurde, noch anmassendere Sätze der Schweizer Architektenschaft gegenüber, obwohl der damalige Stadtpräsident Pestalozzi betonte, «dass ein Theaterbau in der Schweiz verhältnismässig selten zur Ausführung komme und schon deshalb den einheimischen Architekten die Gelegenheit geboten werden sollte, um sich an einem solchen Werk zu beteiligen[4]». Der unter den gegebenen Umständen zweckmässig erscheinende

[1] «Schweizerische Bauzeitung», Bd. 15, Nr. 2, S. 121, 122.

[2] Gerold Vogel (1836–1899), Förderer des «Dramatischen Vereins» Zürich (nach einem Bericht in der «Neuen Zürcher Zeitung» vom 20. September 1891).

[3] E. Koch-Vierboom.

[4] Theateraktiengesellschaft in Zürich, Protokolle der Baukommission, Abteilung VII, 12, Nr. 5, Stadtarchiv Zürich.

Standpunkt drang durch, und Zürich bekam von Wien sein «K. K. Hoftheater» geliefert.

Das Volkstheater erhielt während der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in der Schweiz wieder Auftrieb. Es bildeten sich erneut Vereinigungen, die das Theaterspiel, als wichtige Freizeitbeschäftigung, vor allem die Aufführung von Dialektstücken, als Ziel hatten wie in Zürich der «Dramatische Verein» und in Basel das «Quodlibet» (1858). Anlässlich der Landesausstellung in Bern 1914 wurde dann das Berner Heimatschutztheater gegründet, das heute noch recht aktiv ist, sowie auch die fast unzähligen anderen dramatischen Vereine in Stadt und Land, die vielenorts sehr erfreuliche Aufführungen zeigen, jetzt oft in Verbindung mit den Berufsbühnen.

Auch andere «Spannungen» entstanden: wegen der verhältnismässig kleinen Aufführungszahl von Schweizer Werken auf den Berufsbühnen. Heute ist keine Rede mehr davon, dass an den Schweizer Berufstheatern möglichst nur einheimische Künstler beschäftigt und nur Schweizer Werke aufgeführt werden sollen. Trotz bedeutenden Autoren und Komponisten hätte kein richtiger Spielplan aufgestellt werden können; und doch wurde gerade die Aufführung *vieler* verschiedener Werke während einer Spielzeit als wesentliches Problem der Berufsbühnen angesehen, als viel zu grosses und im Hinblick auf die hierfür nötigen Geldmittel auch als viel zu teures Angebot für verhältnismässig wenig Theaterbesucher, schätzt man doch, dass heute etwa acht bis zehn Prozent der Bevölkerung die subventionierten Bühnen besuchen. Film, Radio und Fernsehen und die vielen anderen Veranstaltungen – ganz abgesehen von den Sportanlässen, halten die Mehrzahl ab. Noch vor dem Ersten Weltkrieg gab es ausser Theater und Konzerten nur wenige Anlässe.

Wenn Richard Wagner in seiner Schrift «Ein Theater in Zürich» 1851 – wie früher dargelegt – noch rügte, dass das Theater in der Schweiz aufhören sollte, «eine industrielle Anstalt zu sein, die um des Gelderwerbes willen ihre Leistungen so oft und dringend wie möglich anbietet», so können heute die Schweizer Stadttheater dank der verhältnismässig hohen Subventionen weitgehend darauf verzichten, «Geschäftstheater» zu sein; sie sind nicht mehr darauf angewiesen, leichte, die Kasse füllende «Zugstücke» aufzuführen, vor allem nicht mehr so viele Operetten.

Auch hat sich die Zahl der Neueinstudierungen im Laufe einer Saison stark vermindert. Im Hinblick auf die künstlerische Arbeit ist dies sehr zu begrüssen. Für die Proben steht so längere Zeit zur Verfügung. Die früher von den Theaterbesuchern geforderte allzu reichhaltige Abwechslung ist nicht mehr nötig, Kino und Fernsehen bieten diese zur Genüge. So sind künstlerisch hochwertigere Aufführungen möglich geworden. Welch grosse Änderung in dieser Hinsicht eingetreten ist, mögen einige Zahlen beweisen: Wurden zum Beispiel während der ersten regulären Saison in Basel vom 6. Oktober 1834 bis zum 18. März 1835, also in fünfeinhalb Monaten 75, verschiedene Werke (Premièren), davon allein 17 verschiedene Opern und Operetten aufgeführt, so waren es hundert Jahre später 1933/34 während zehn Monaten noch 37, davon 15 Opern, 9 Operetten und 13 Schauspiele, dazu drei Kammerspiel-Inszenierungen ausserhalb des Theaters. 1958/59 während neun Monaten ging die Zahl auf 24 Premièren zurück (7 Opern, 2 Ballettabende, 4 Operetten und 11 Schauspiele) und 1974/75, während der letzten Saison im Haus am Steinenberg, auch innerhalb neun Monaten, nur noch 12 Premièren (5 Opern, 2 Ballettabende, 1 Operette und 4 Schauspiele), wozu noch 11 Premièren (inkl. Kraus-Abend) und 3 «Montagabende» in der Komödie kamen; also eine drastische Verminderung der Inszenierungen.

So erfreulich es ist, dass die Direktoren heute nicht mehr so sehr auf die Einnahmen sehen müssen und den Spielplan nach künstlerischen Gesichtspunkten ausrichten können, so problematisch wurde dies in neuester Zeit doch wieder hinsichtlich der finanziellen Situation in den öffentlichen Haushalten. Die stets höher steigenden Subventionen – allerdings auch auf Grund der bedeutend verbesserten Sozialleistungen für das künstlerische und das technische Personal – bilden im Budget der Theaterstädte einen gewichtigen und oft nicht mehr unbestrittenen Faktor. Die Tatsache aber bleibt, dass die kulturelle Aufgabe der Theater nicht mehr nur Programm ist, sondern weitgehend Realität werden konnte.

Vor allem nach dem Ende des Ersten Weltkriegs trat ein grosser Umschwung ein dank hervorragenden Darstellern und Regisseuren und ihren glänzenden Aufführungen, zum Beispiel während der Ära Oskar Wälterlin in Basel. Das Berufstheater war zum

Kulturfaktor von einiger Bedeutung geworden. Die Institution Stadttheater galt nicht mehr so sehr als Angelegenheit nur ausländischer Künstler. Manche Schweizer hatten den Schauspielerberuf ergriffen und waren auch im Ausland erfolgreich. Immerhin wurde noch 1974 in Luzern mit seiner grossen Volkstheatertradition allen Ernstes im Stadtparlament die Frage aufgeworfen, ob das Schauspielensemble des Stadttheaters nicht durch einheimische Laiendarsteller ersetzt werden und nur das Opernensemble aus Berufssängern weiter bestehen solle.

Die positive Einstellung immer weiterer Kreise zum Berufstheater wuchs insbesondere in den dreissiger Jahren, als zur Zeit des Nationalsozialismus das Bewusstsein der eigenen Kultur und eigenen künstlerischen Möglichkeiten stärker geworden war und die geistige Trennung vom damaligen Deutschland und dann auch von Österreich notwendigerweise erfolgen musste. Damals entstand die erste einheimische Kleinkunstbühne, das «Cornichon»; es legte den Grund für die seither erfreulicherweise an vielen, auch kleineren Orten der Schweiz nun «aus eigenem Boden» entstandenen Keller- und Saaltheater mit initiativen einheimischen Berufsleuten. Viele an ersten Bühnen Deutschlands und Österreichs tätig gewesene Schweizer Darsteller kehrten bis 1944 zurück, im ganzen weit über hundert.

Die nicht zuletzt auf Betreiben der Schweizerischen Gesellschaft für Theaterkultur im Jahre 1945 in Zürich gegründete «Schweizer Theaterschule» mit Abteilungen für Schauspiel, Oper, Tanz und Volkstheater trug zur Förderung eines schweizerischen Bühnennachwuchses massgebend bei. Die heutige verdienstvolle Zürcher Schauspielakademie ist daraus hervorgegangen[1].

Dazu kommt die ebenfalls durch die politischen Umstände bedingte «Einschweizerung» massgebender ausländischer Berufskräfte wie am Schauspielhaus Zürich, aber auch am Basler Stadttheater.

Heute kann festgestellt werden, dass die Isolierung während des letzten Krieges und die Besinnung auf eine gewisse Selbständigkeit im Berufstheater lohnend gewesen ist und sich auch im Theaterbau manifestiert: in den neuen Bauten der letzten Jahre.

[1] Siehe A.H. Schwengeler: «Wo stehen wir heute? 40 Jahre Rückblick auf Theaterkultur», im «Mimos», Mitteilungsblatt der Schweizerischen Gesellschaft für Theaterkultur, Beilage zur «Schweizerischen Theaterzeitung», November 1967.

Auch hinsichtlich der Besucher hat sich – vor allem gegenüber dem 19. Jahrhundert, im Zuge der Industrialisierung und Bevölkerungszunahme der Städte – eine grosse Umschichtung vollzogen. Erhielten die Theater früher überhaupt keine Subventionen und flossen diese im letzten Jahrhundert noch spärlich, so zeigt die Statistik im Dokumentationsteil, welche Höhe sie heute erlangt haben. Das Pachtsystem ist längst aufgehoben und zum Beispiel in Basel das Personal der staatlichen Pensionskasse angeschlossen. Durch diese Subventionen, die durch Steuergelder aufgebracht werden, nimmt heute gleichsam die ganze Bevölkerung an der Betriebsführung teil; sie will und kann deshalb in unserem demokratischen Staatswesen auch mitreden, zum Beispiel durch Abstimmungen. Die subventionierten Theater haben damit zu rechnen.

Sind es im Zürcher Schauspielhaus und Opernhaus noch Aktiengesellschaften, die den Betrieb führen, so tun sie dies längst nicht mehr auf das eigene Risiko, sondern nur auf Grund der beträchtlichen kantonalen und städtischen Subventionen. Die alte Basler Aktiengesellschaft, die «Gesellschaft des Basler Stadttheaters», die noch bis 1974/75 Eigentümerin des Theaters war und es der Basler Theatergenossenschaft zum Betrieb überliess, wurde nun von der Stadt ausbezahlt, so dass sie den alten Aktionären, soweit sie noch existieren, ihr einst angelegtes Geld zurückerstatten kann (Näheres hierüber im Bericht über die Gesellschaft des Basler Stadttheaters im Dokumentationsteil). Das neue Basler Theater ist jetzt städtisches Eigentum, von der Stadt selber gebaut. Die Theatergenossenschaft zeichnet für den Betrieb verantwortlich wie schon vorher.

In der Schweiz wirken heute eine grosse Reihe hoch subventionierter stehender Berufsbühnen, aber auch eine Art Wandertruppen, die von der öffentlichen Hand unterstützt werden und von einem Standort aus viele kleinere Ortschaften bespielen wie in der welschen Schweiz z. B. «Le Centre dramatique romand» vom «Théâtre de Vidi» in Lausanne und das «Théâtre populaire romand» von La Chaux-de-Fonds aus. In der deutschen Schweiz hat das in Winterthur ansässige «Theater für den Kanton Zürich» eine ähnliche Mission, ganz abgesehen von den vielen Gastspielen der grossen Bühnen in jenen Städten, die keine eigenen Ensembles besitzen wie Schaffhausen, Olten usw. Die neuen «Wander-

bühnen» bringen wie das «Théâtre populaire romand» gewöhnlich eigene ansteigende Zuschauertribünen mit, die sie in Turnhallen aufschlagen. Als Spielort werden nicht die in diesen Sälen oft eingebauten Guckkastenbühnen mit Vorhang benutzt, sondern vielmehr der vor der Tribüne ausgesperrte Platz, auf dem auch die nötigen Dekorationen aufgestellt werden. So kann sich das Spiel völlig frei entfalten.

Neben diesen subventionierten Theatern existieren noch manche kleine Privattheater mit interessanten Spielplänen, auch mehrere Tournee-Gesellschaften. Die «Szene Schweiz», herausgegeben von der Schweizerischen Gesellschaft für Theaterkultur, dem Schweizerischen Bühnenverband, dem Schweizerischen Bühnenkünstler-Verband und der Vereinigung Schweizer Theatervereine gibt über dieses reichhaltige Theaterleben erschöpfende Auskunft. Das Namenregister zählt über 1700 Personen auf, die in den Berufstheatern künstlerisch oder verwaltungsmässig tätig sind.

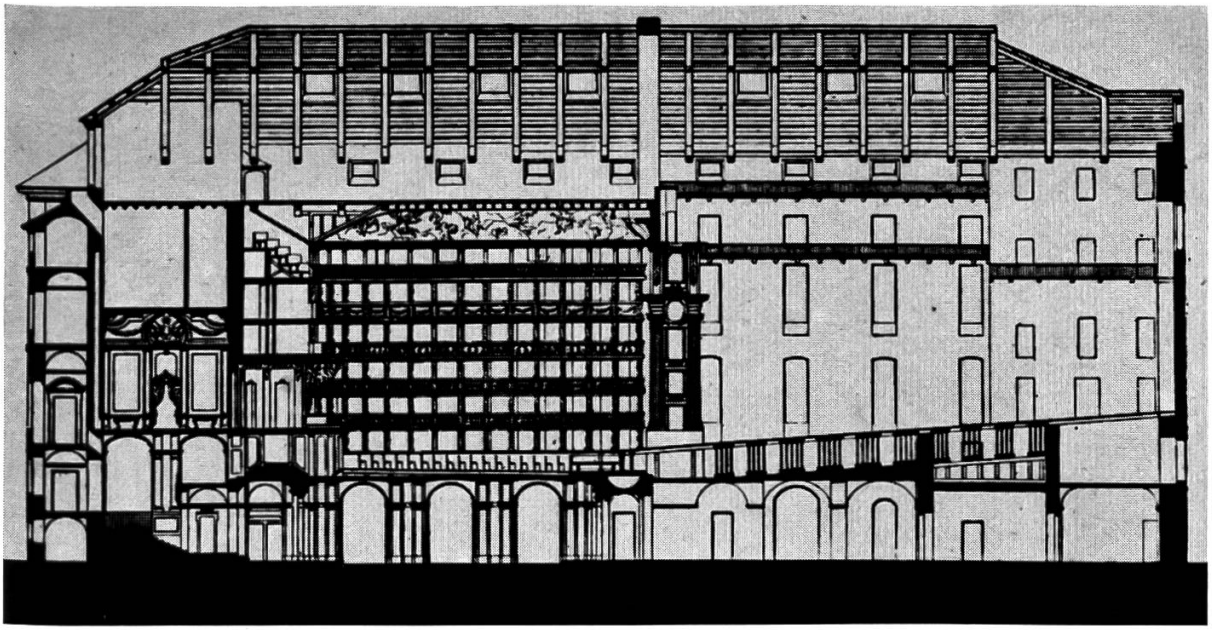
Die neuen Konzeptionen im Schweizer Theaterbau, sowohl in den Projekten als auch in den ausgeführten Bauten, zeigen, dass der provinzielle Konservatismus überwunden ist und das Verhältnis von Bühne und Zuschauerraum, von Darstellung und Publikum in vieler Hinsicht nicht mehr starr, nur «Konfrontation mit dem Guckkasten» sein muss; durch die neue Anlage der Zuschauerräume und die Variabilität des Bühnenrahmens in zeitgemässen architektonischen Konzeptionen besitzen sie die Möglichkeit zum lebendigen Zusammenwirken.

Hinzuweisen ist auf die verschiedenen Wettbewerbe in Zürich und in anderen Schweizer Städten, vor allem in Basel, an denen sich namhafte Architekten beteiligten (Beispiele Abb. 34, 35, 36). Der letzte Wettbewerb vom Jahr 1963 für ein neues Basler Stadttheater brachte besonders erfreuliche Resultate. Nicht allein der hieraus hervorgegangene, jetzt realisierte Bau beweist dies, sondern auch manch andere der eingereichten prämierten und nicht prämierten Projekte. Am Schluss des ersten Abbildungsteils sind die mit dem zweiten und dritten Preis bedachten Arbeiten wiedergegeben (Abb. 48a und 48b). Man beachte auch die dazugehörenden Kommentare auf den Seiten 93 und 94. Einer der bedeutend-

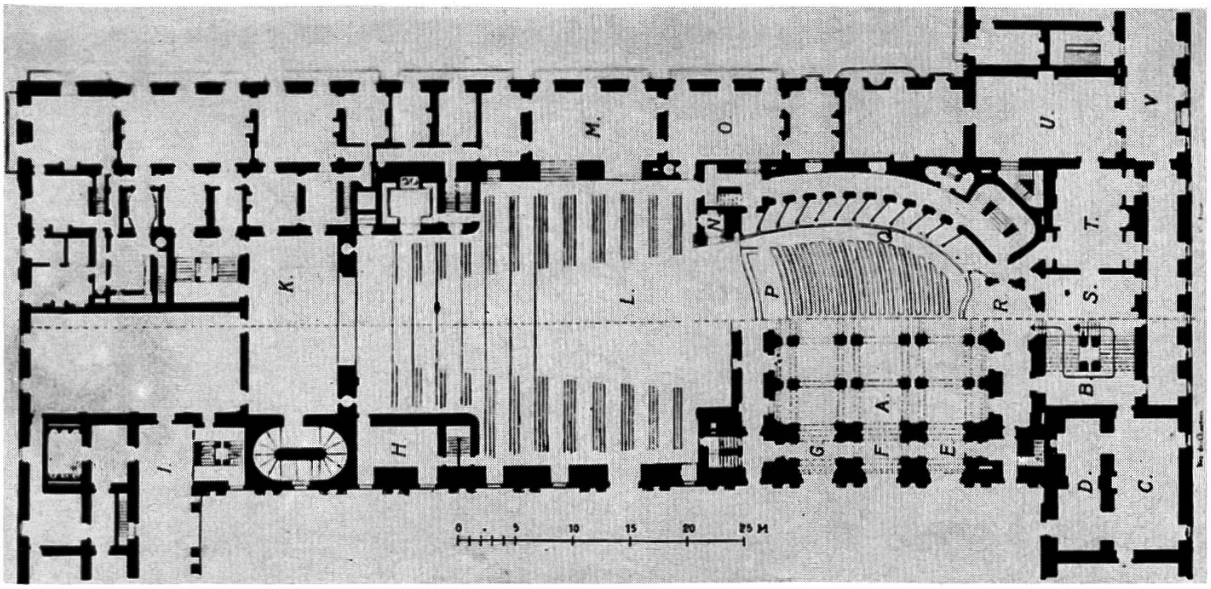
sten Architekten unserer Zeit, Ludwig Mies van der Rohe, wäre nicht abgeneigt gewesen, in Basel ein Theater zu bauen, wenn er den Auftrag erhalten hätte[1].

[1] Vgl. hierzu die interessanten Ausführungen in der «National-Zeitung» vom 16. Dezember 1962. (Nach Angaben von Wolfgang Bessenich.)

Erstes Kapitel: Beispiele zur Entwicklung des Theaterbaus vom höfischen Barocktheater bis zu den Reformen seit dem Klassizismus (18. bis 20. Jahrhundert)



1



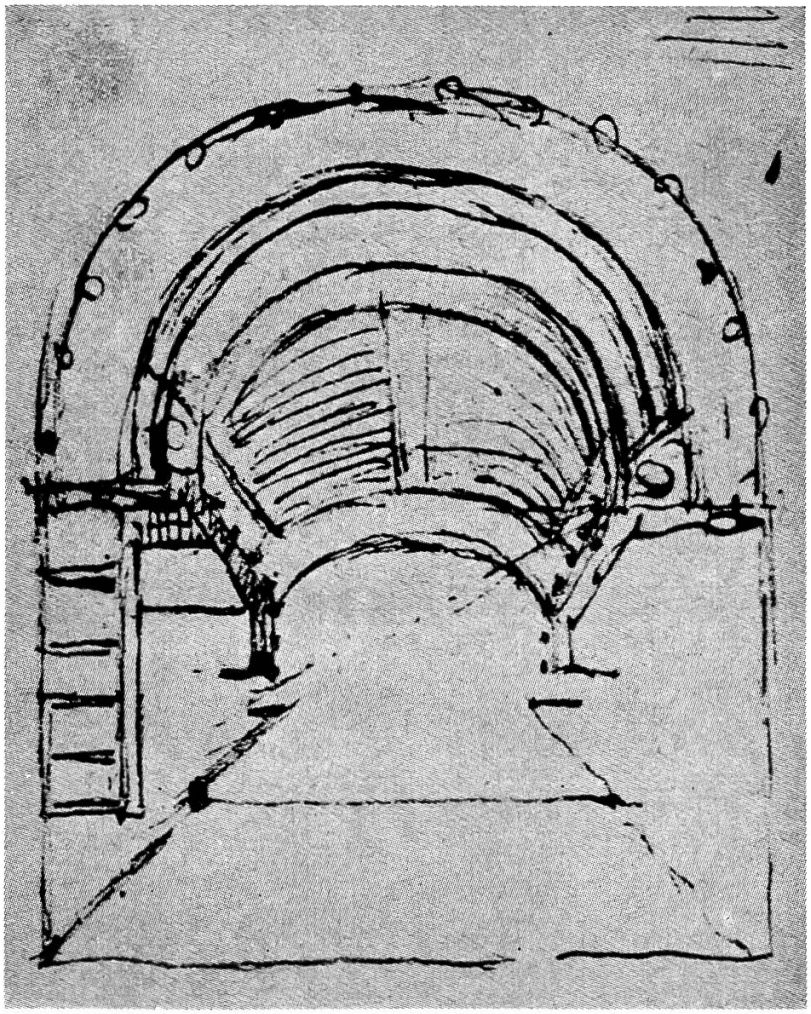
Erdgeschoss

A Grosses Vestibül
B Haupttreppe
C Königl. Druckerei
D Archiv
E Reserv. Passage für Fussgänger
F Passage für ankommende Wagen
G Passage für abgehende Wagen
H Magazin
I Gallerie nach d. Kgl. Akademie

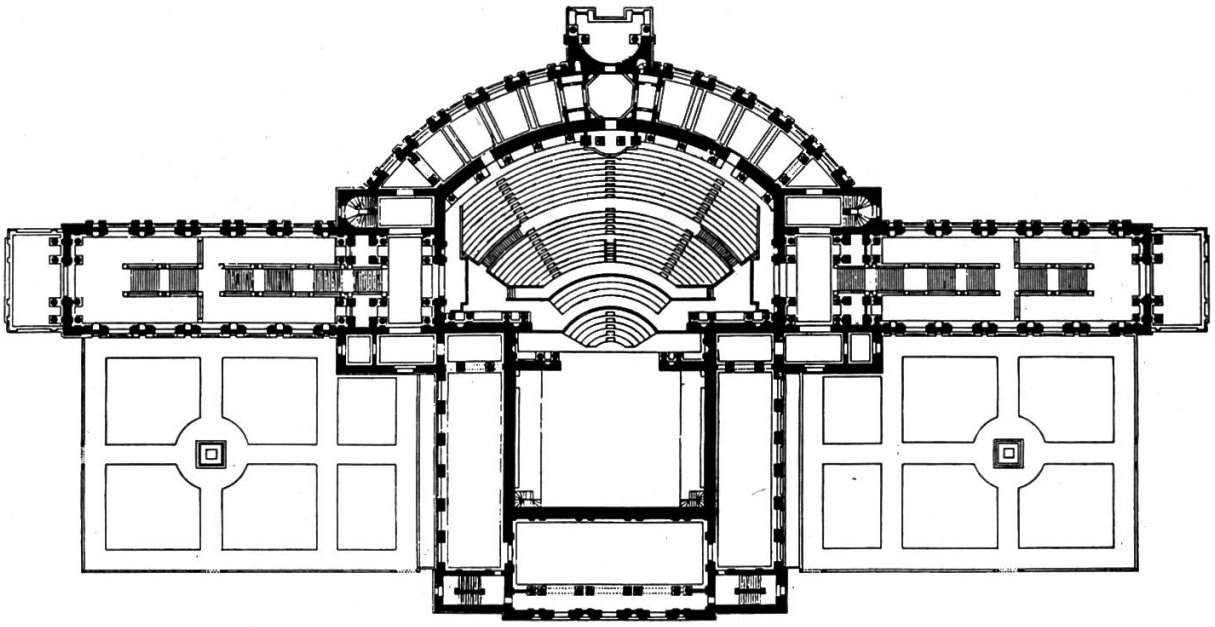
I. Etage

K Verlängerung der Bühne
L Szene
M Dekorations-Werkstätte
N Logen der Vorbühne
O Übungssaal
P Orchester
Q Parterre
R Königsloge
S Salon du roi
T Salle de pages
U Salle de gardes
V Verbindungspalais f. d. König

Abb. 1 Hoftheater in Turin von Alfieri (1780), Beispiel des typischen höfisch-barocken Theaterbaus

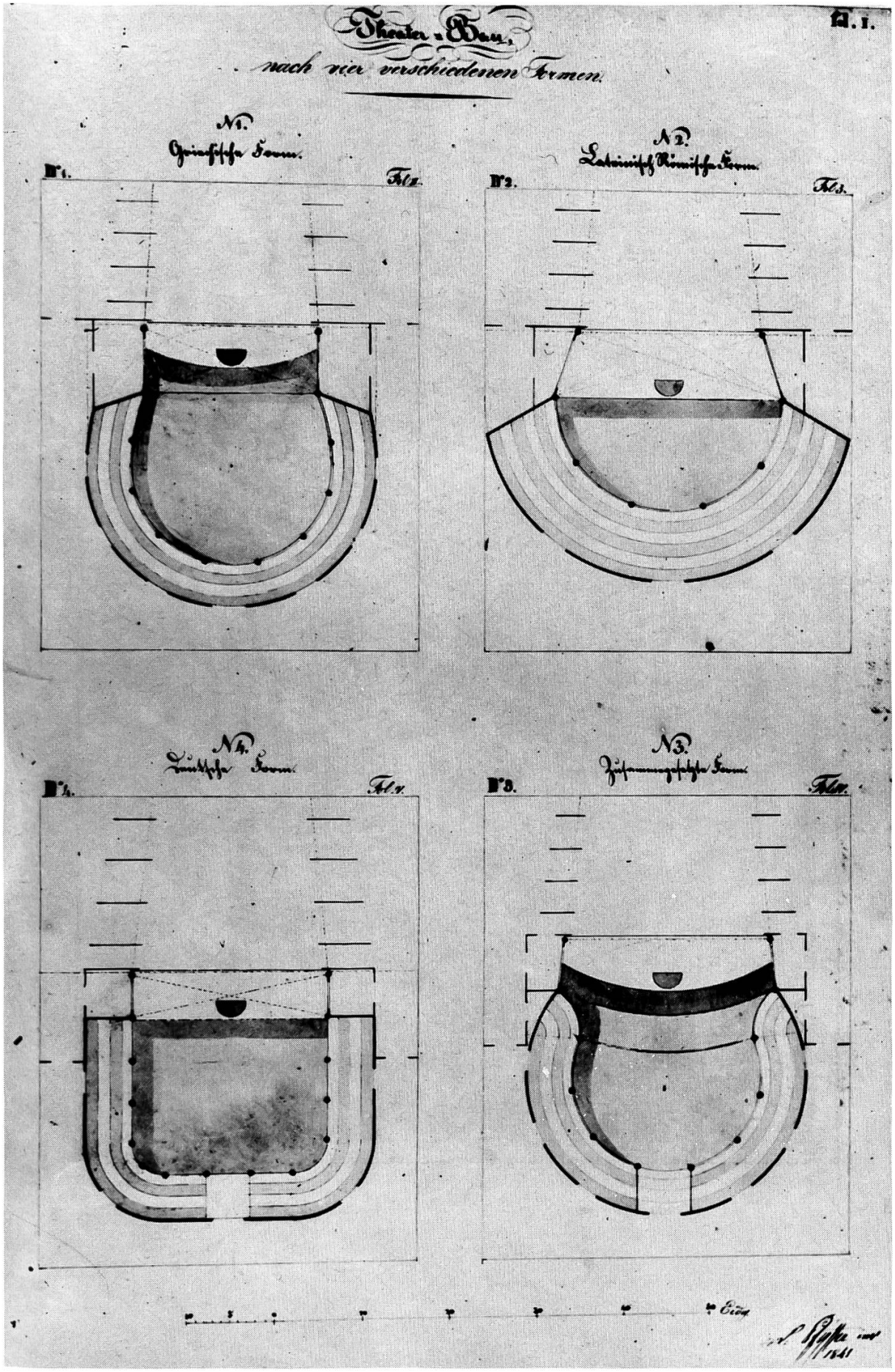


2



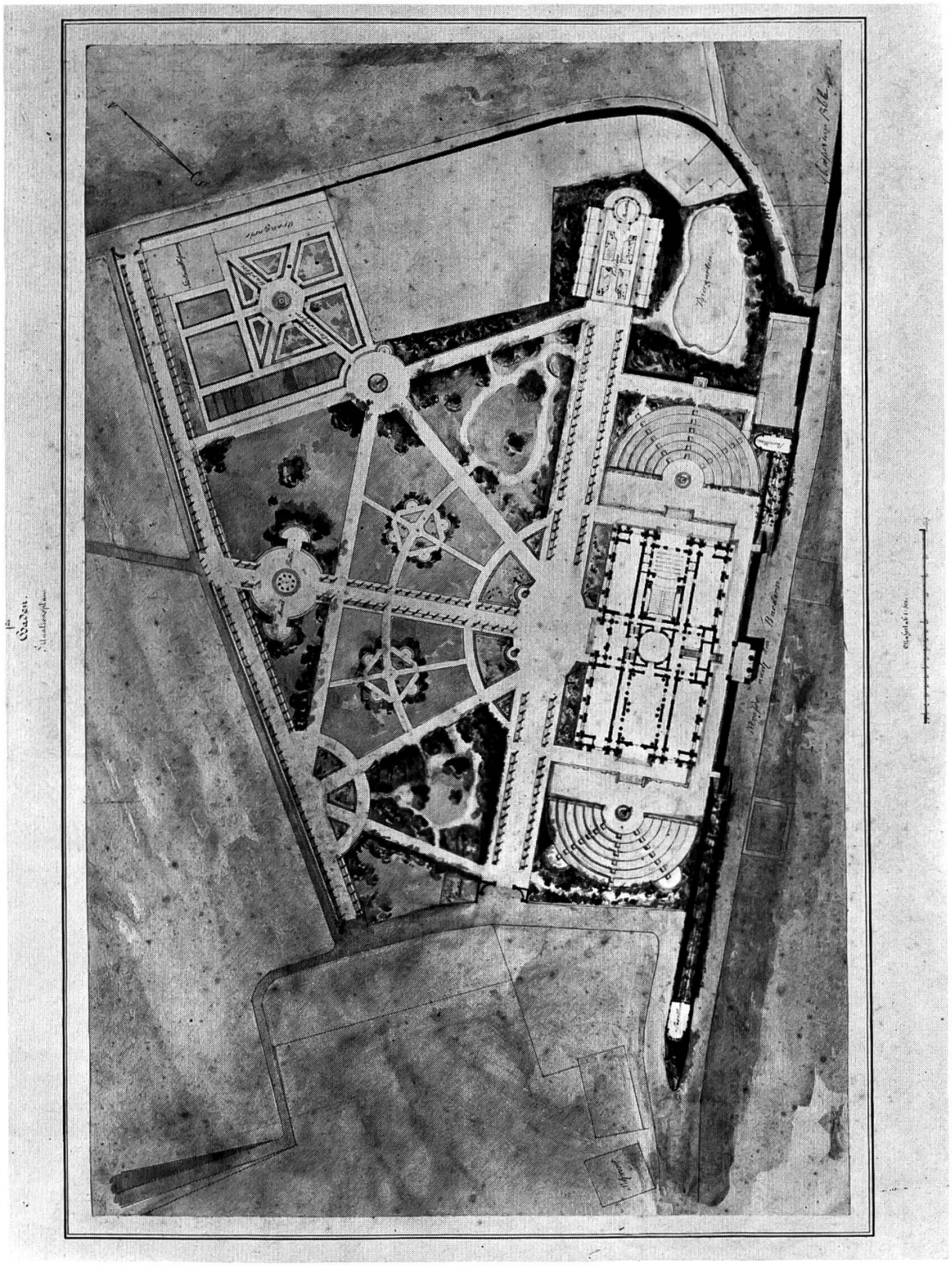
3

Abb. 2 Schinkel, Ideenskizze zu einem Theatergebäude (Berlin 1815), Beginn der Reformpläne in Anlehnung an den antiken Theaterbau
Abb. 3 Semper, Entwurf zu einem monumentalen Festtheater für München (Zürich 1865)



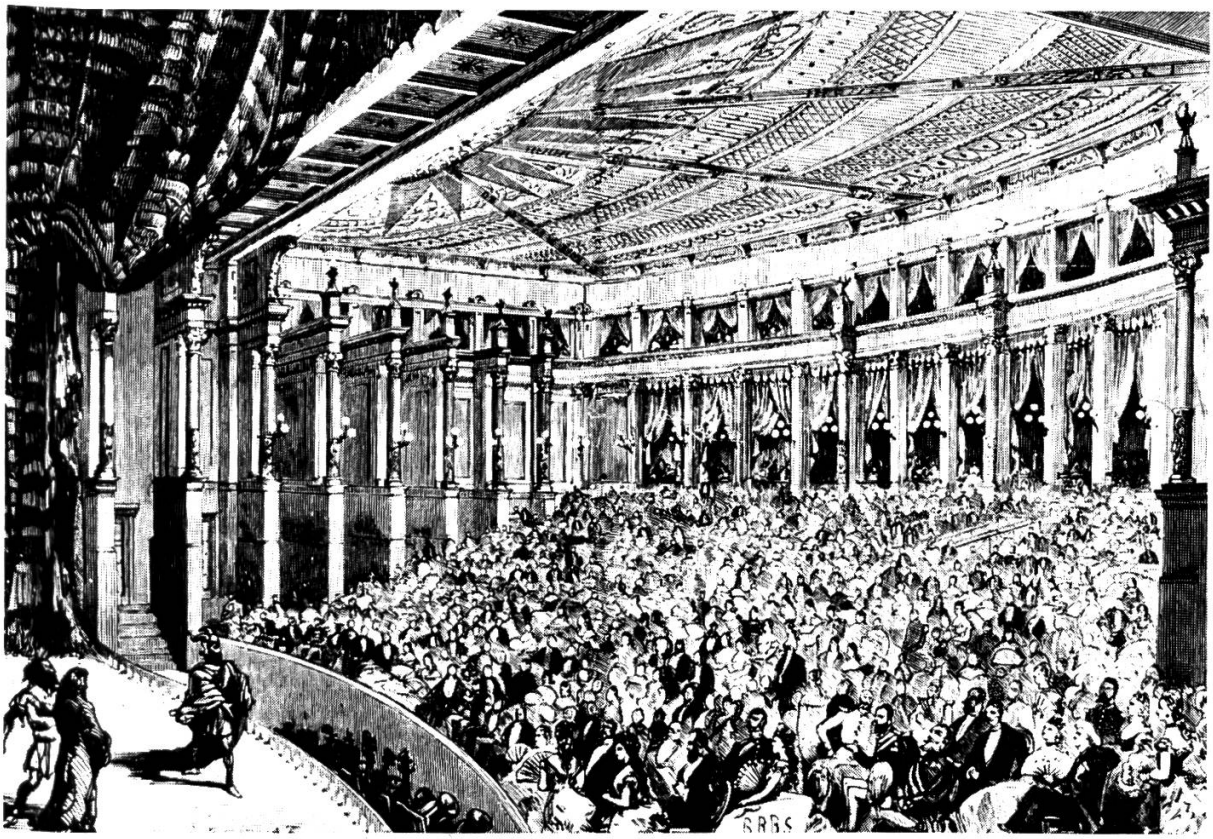
4

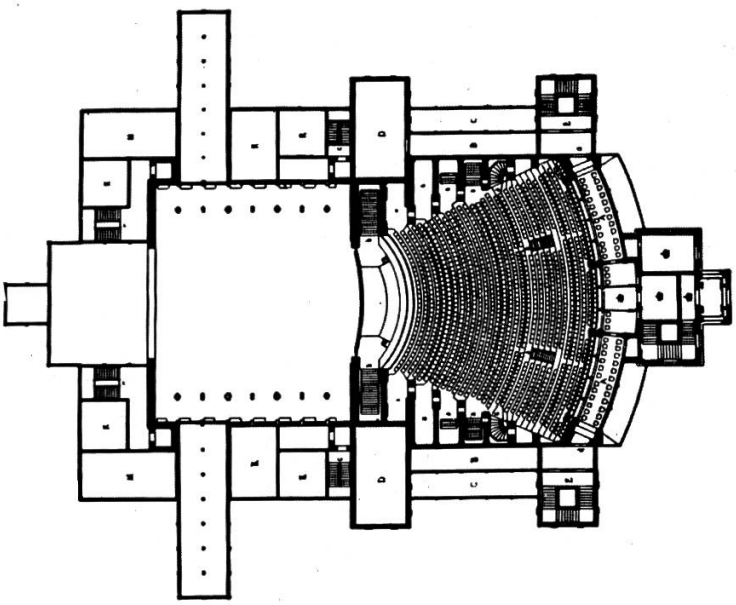
Abb. 4 Louis Pfyffer von Wyher, «Theaterbau nach vier verschiedenen Formen» (Luzern 1841)



5

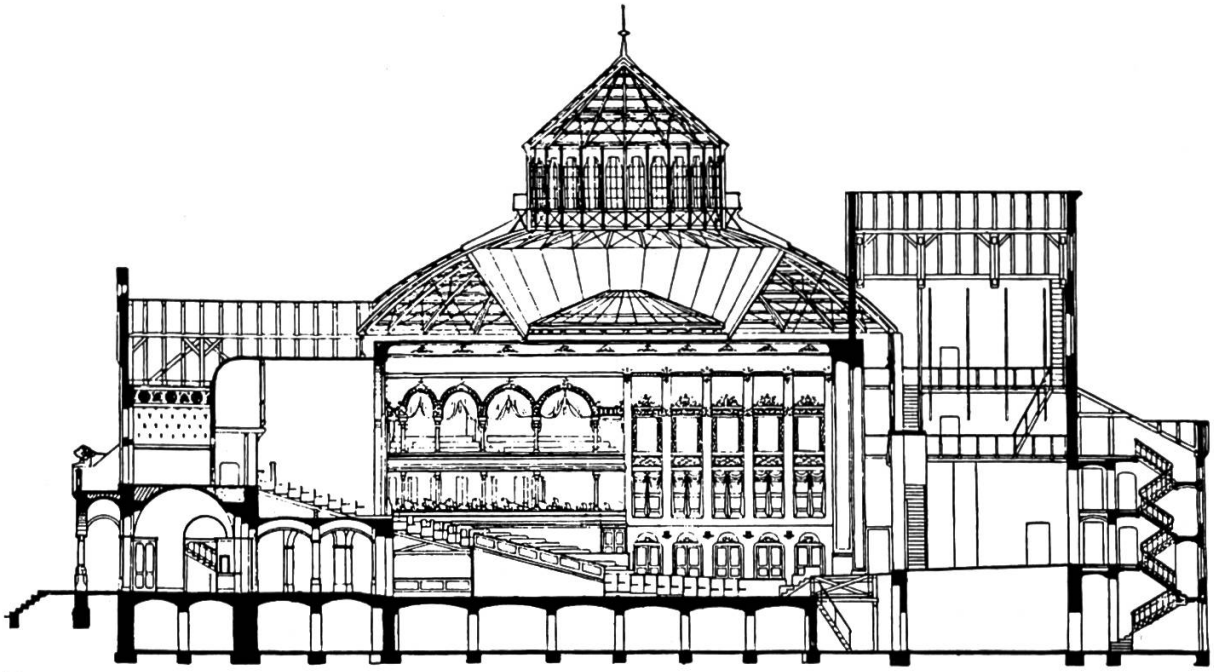
Abb. 5 Semper, Entwurf zu einem Kurhaus mit Theater in Baden (1866)





6

Abb. 6 Wagners Festspielhaus in Bayreuth (1876)



7

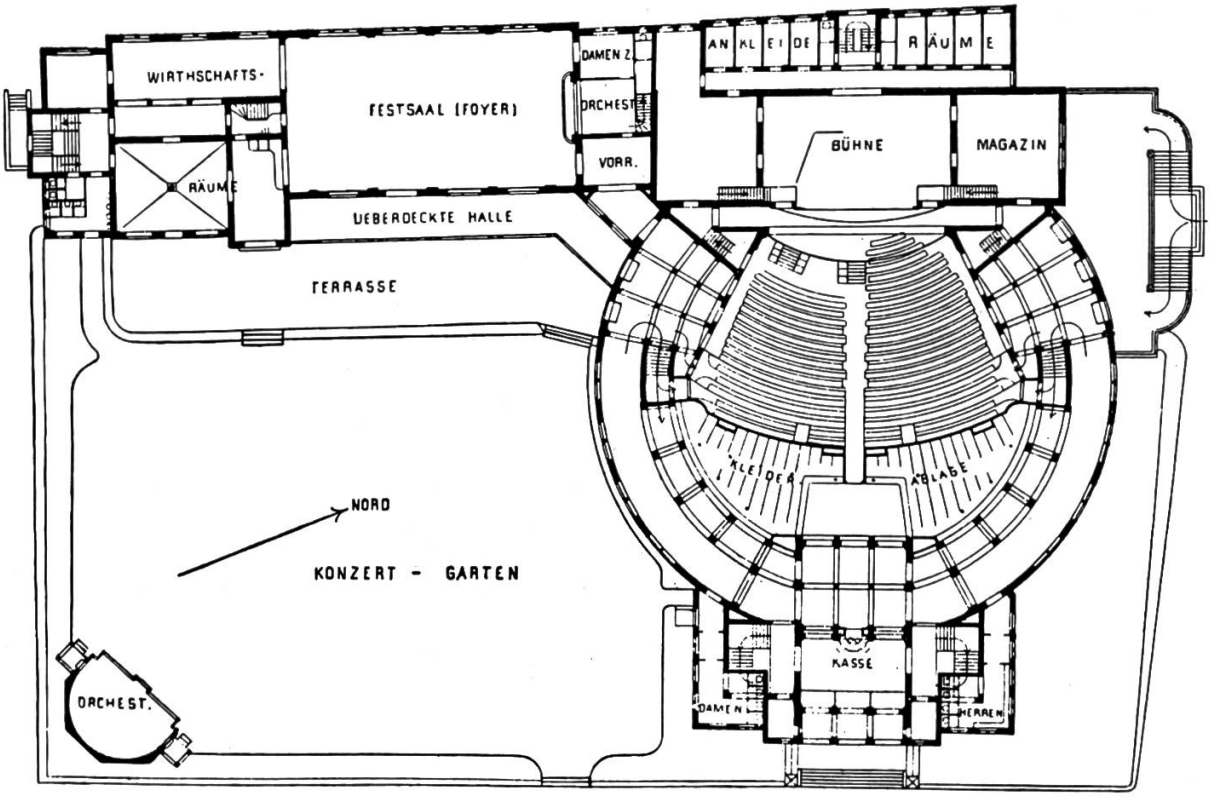
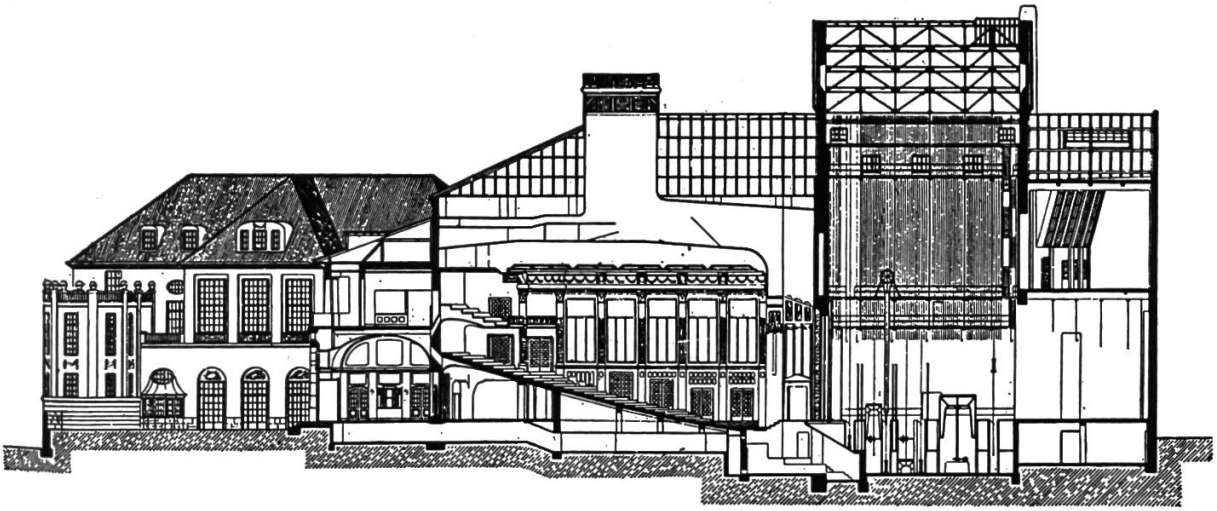
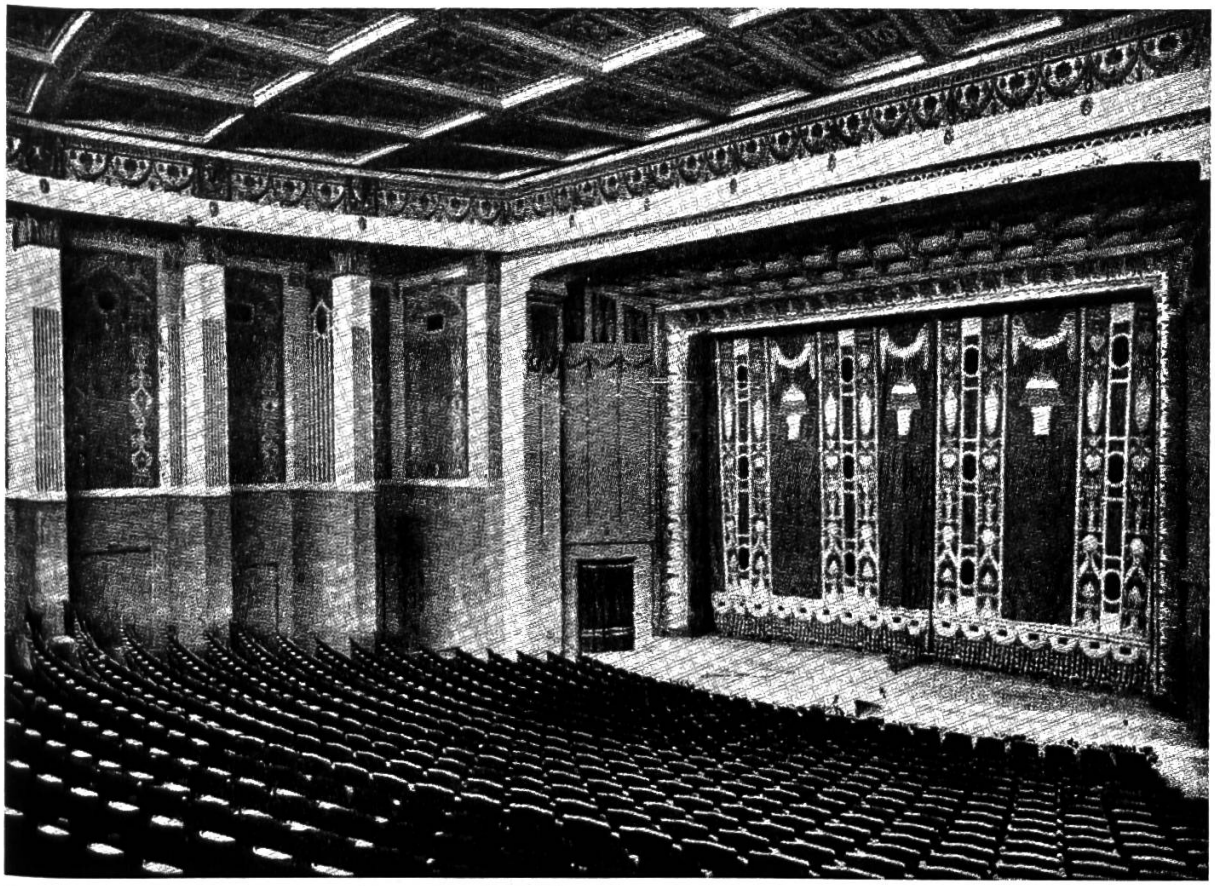


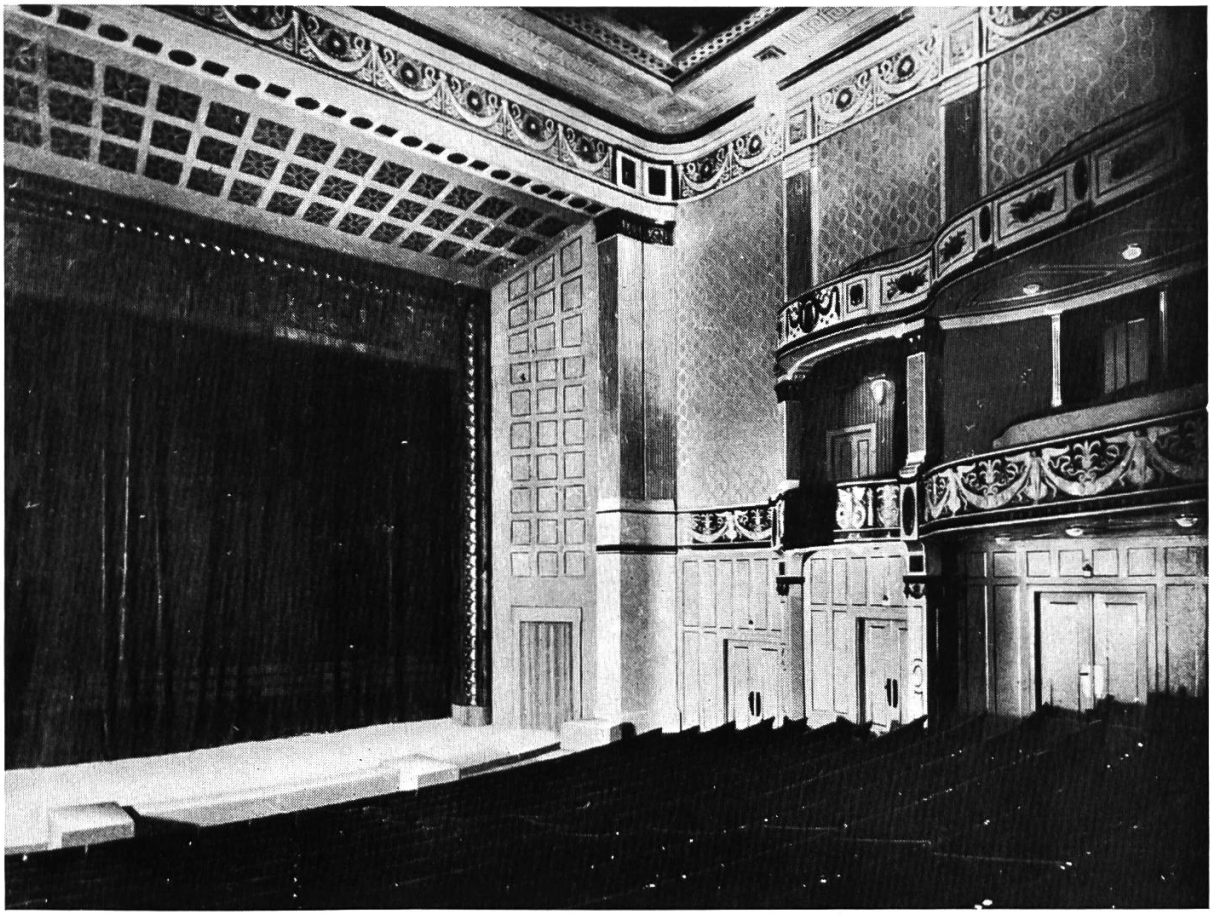
Abb. 7 O. March, Volkstheater in Worms (1887/88)

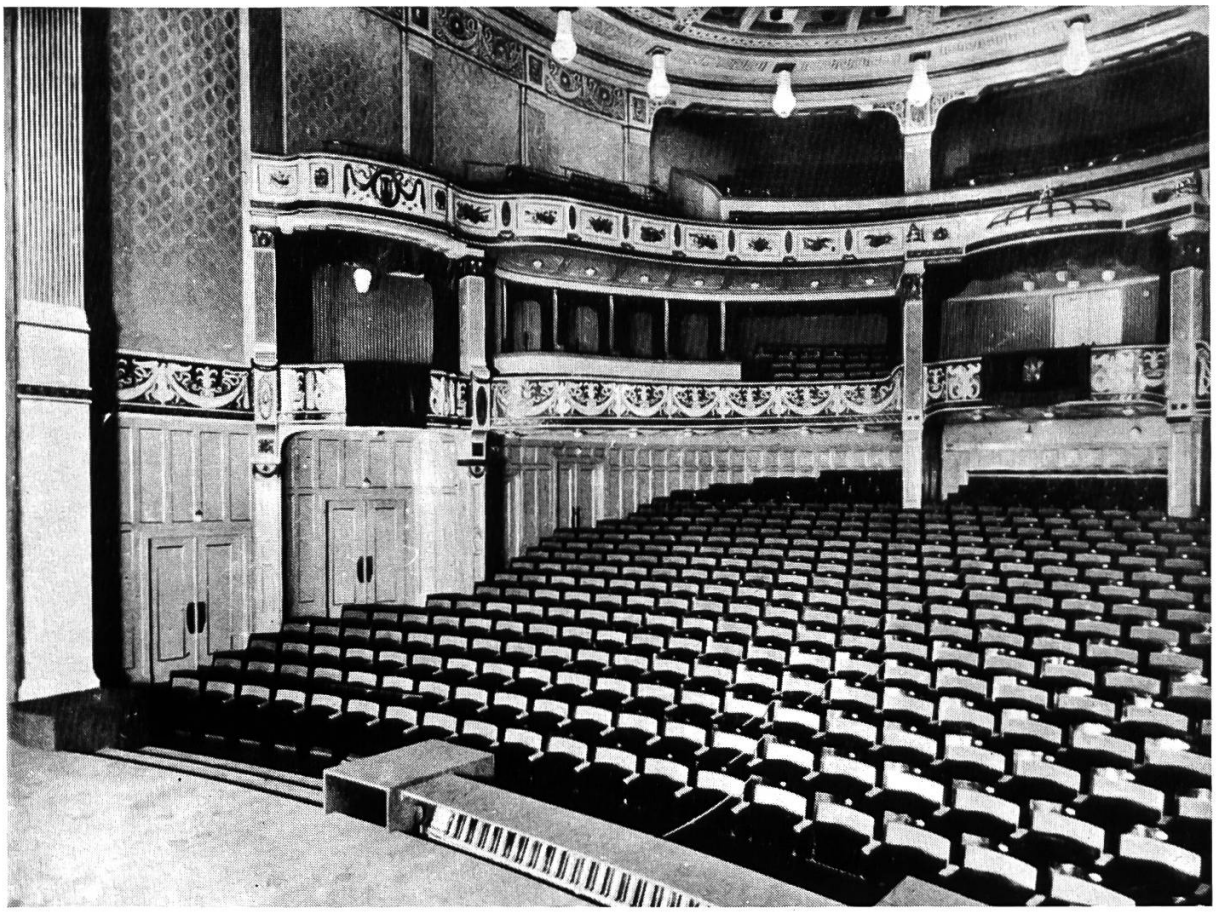




8

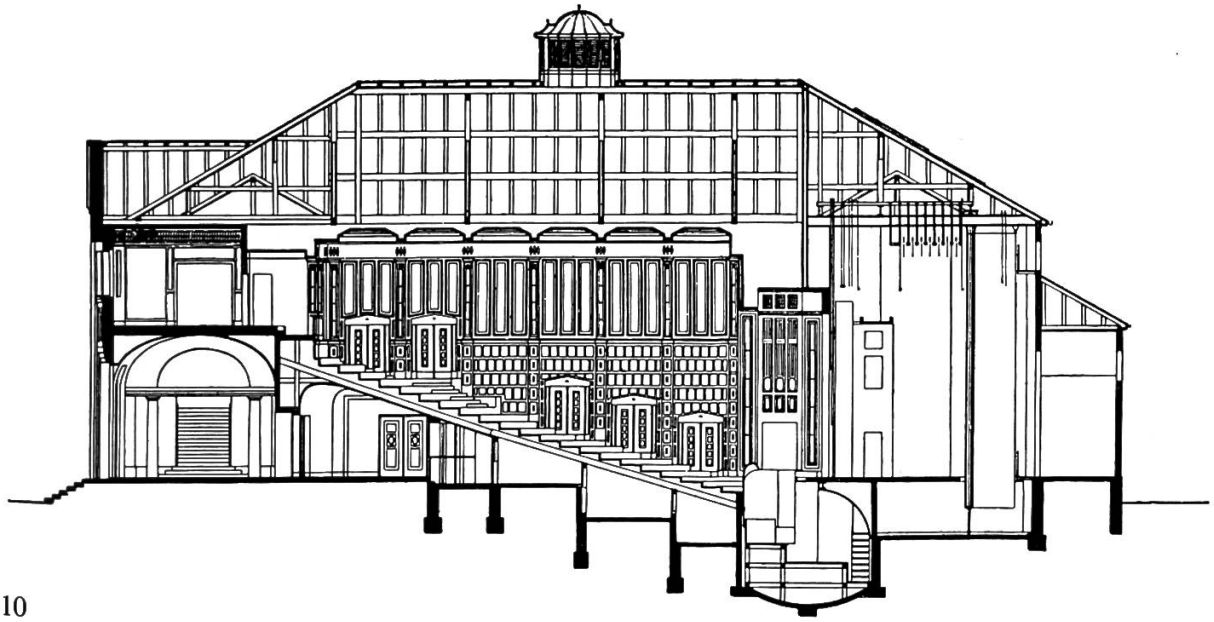
Abb. 8 Heilmann und Littmann, Schillertheater in Berlin (1905/06)





9

Abb. 9 M. Littmann, Grossherzogliches Hoftheater in Weimar (1905/06)



10

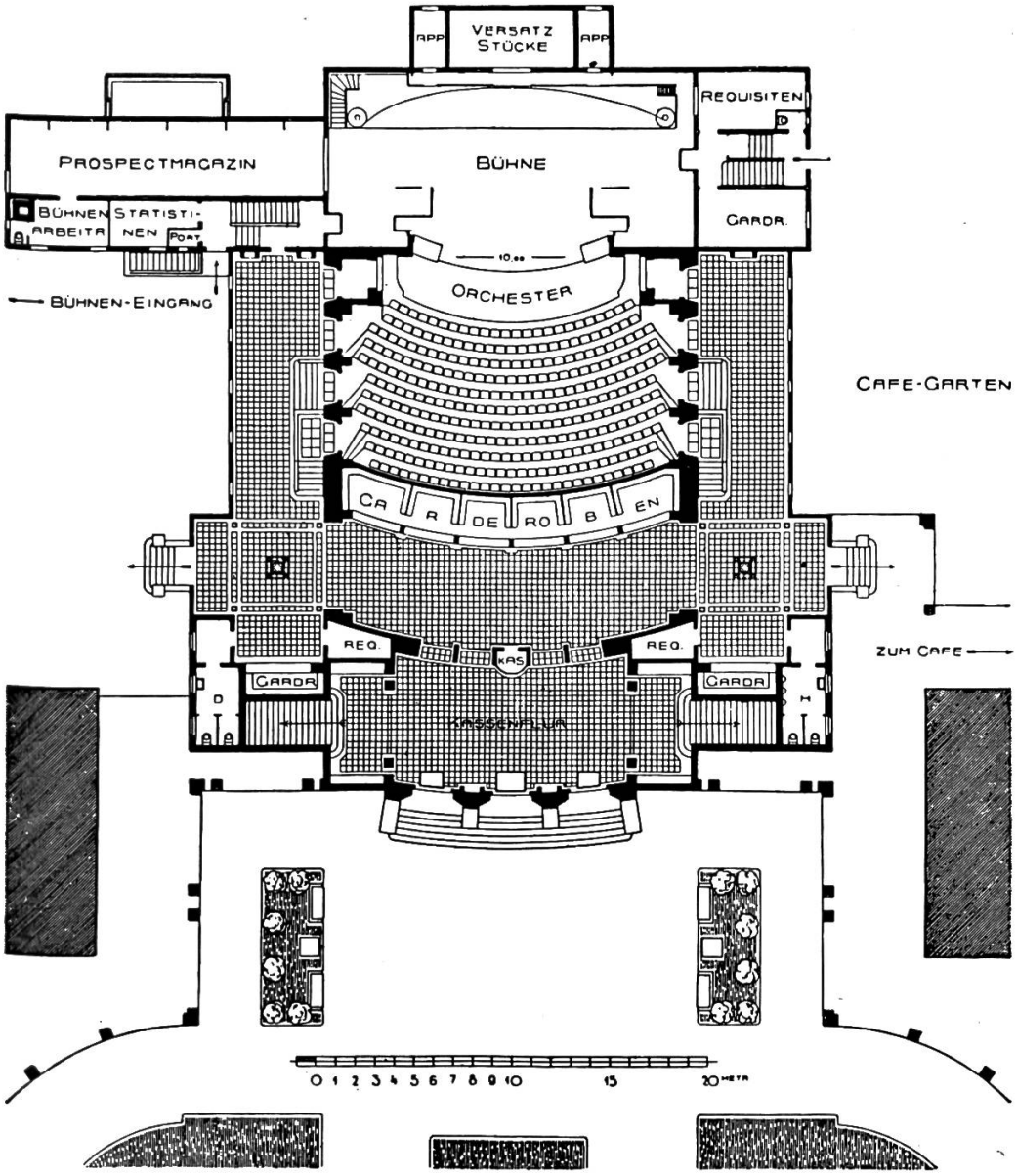
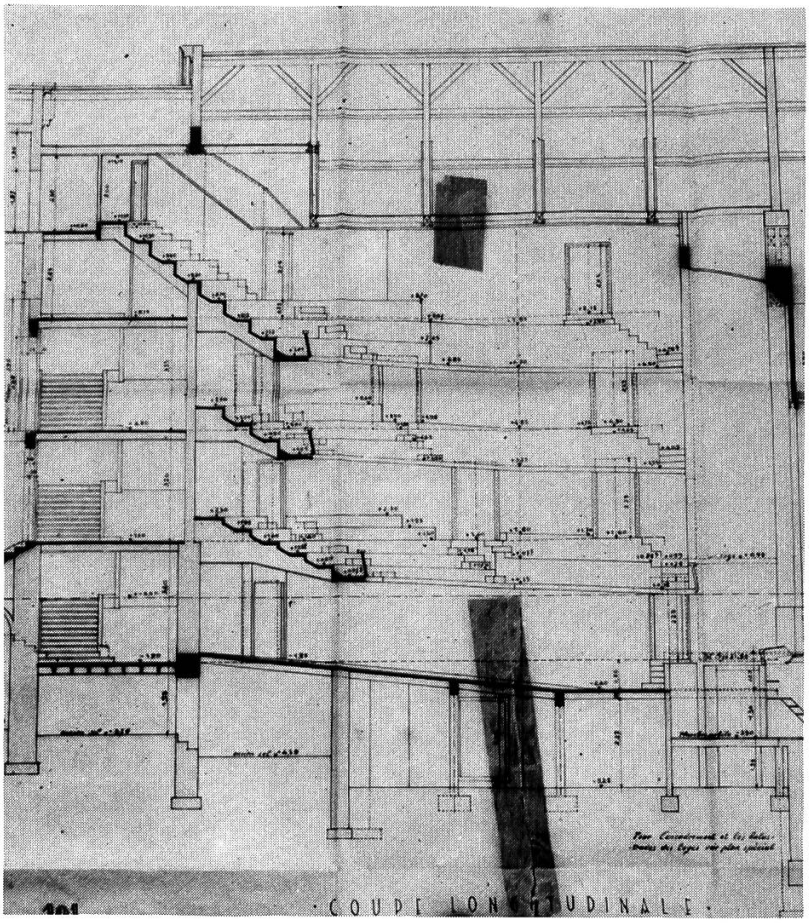


Abb. 10 Heilmann und Littmann, Münchner Künstlertheater (1908)

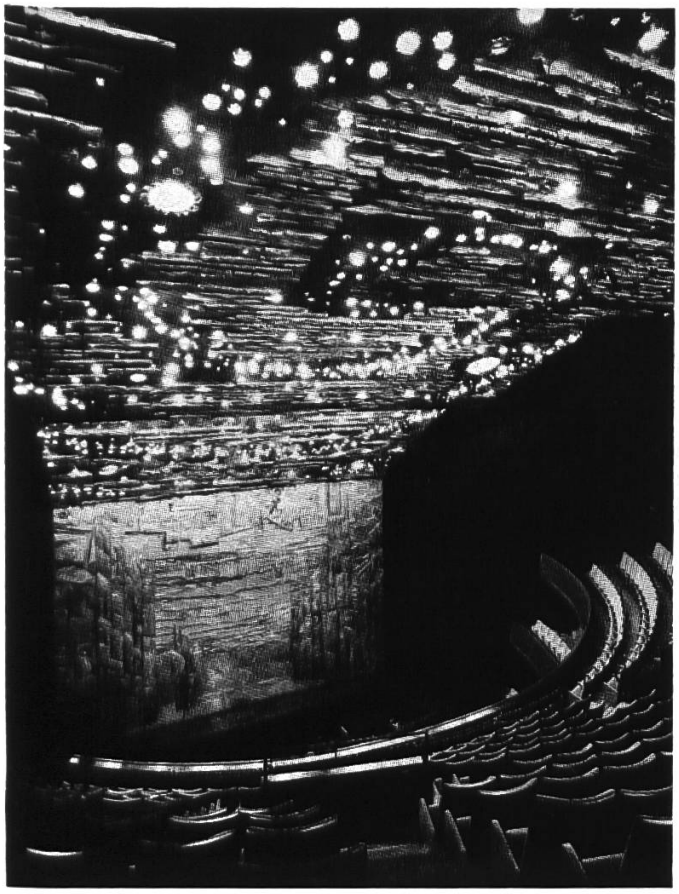
11



12

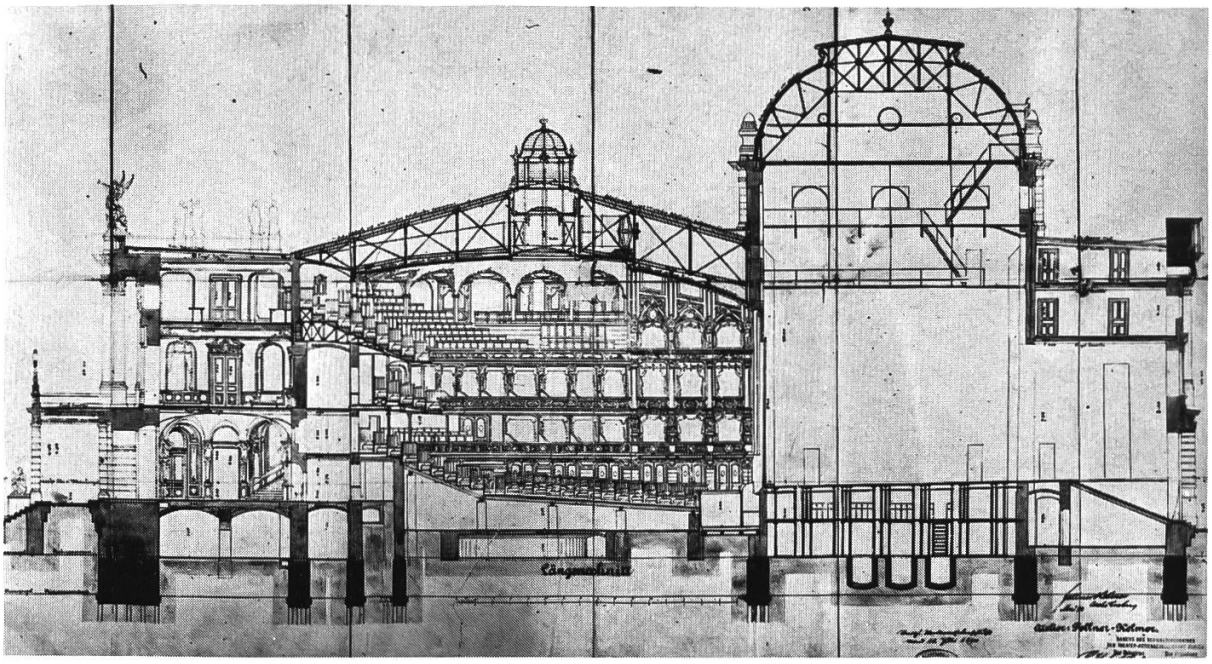
Abb. 11/12 Jules Verrey, oben: Théâtre municipal in Lausanne (1869/71) in höfisch-barocken Formen; unten: Längsschnitt nach dem Umbau durch Charles Thévenaz (1931/32), jetzt ohne Proszeniumslogen

13



14

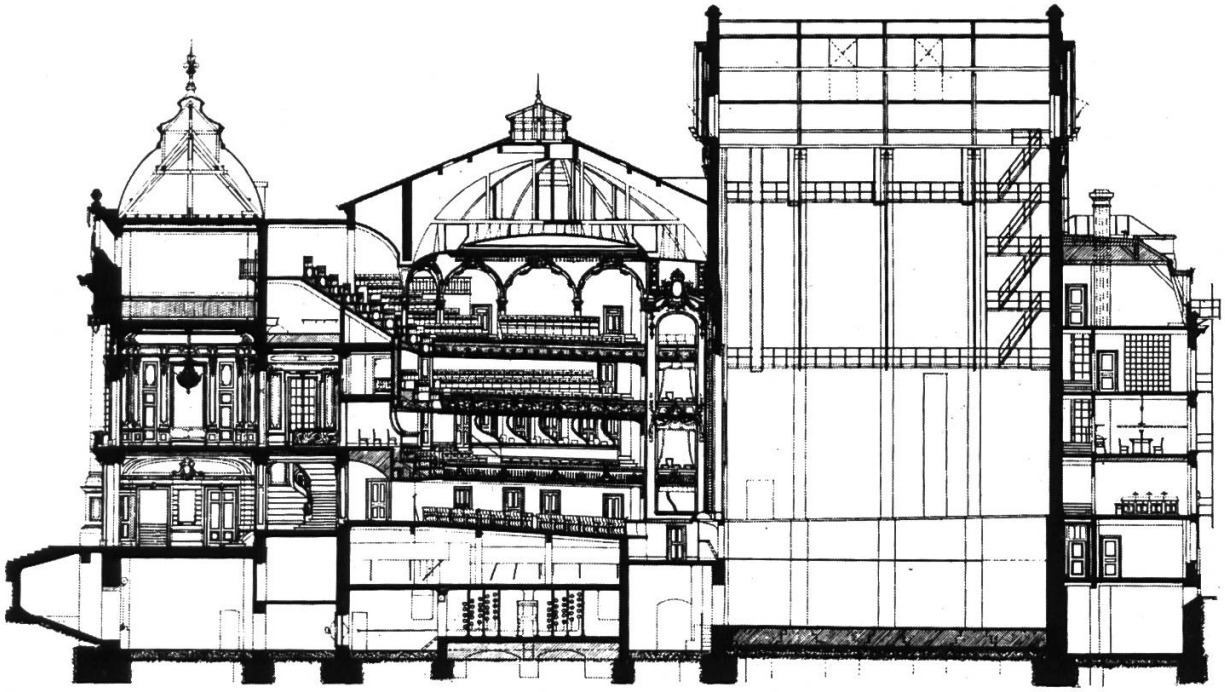
Abb. 13/14 J.E. Goss, Grand Théâtre in Genf (1874/79); oben: vor dem Brand von 1951; unten: nach dem Umbau von 1963/64 durch die Architekten Ch. Schopfer und M. Zavelani-Rossi



15

16

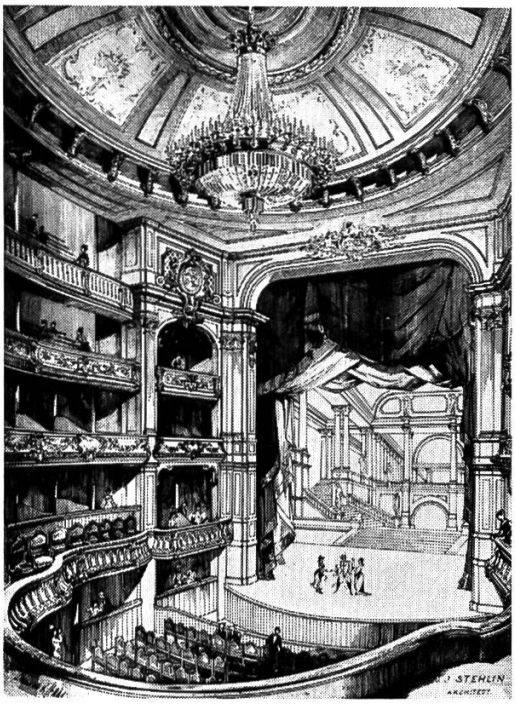
Abb. 15/16 Fellner und Helmer (Wien), Stadttheater (heute Opernhaus) in Zürich (1890/91)



17

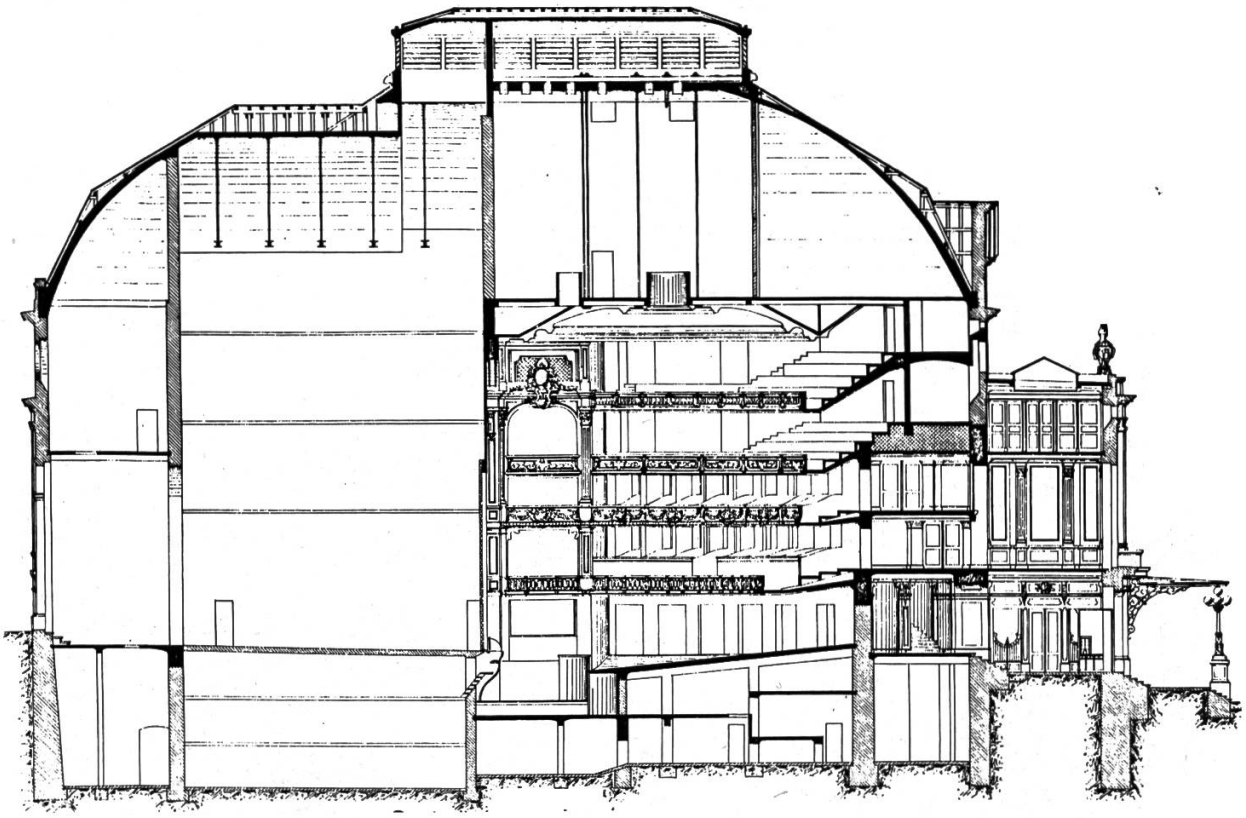
18

Abb. 17/18 René von Wurstemberger, Stadttheater Bern (1903)

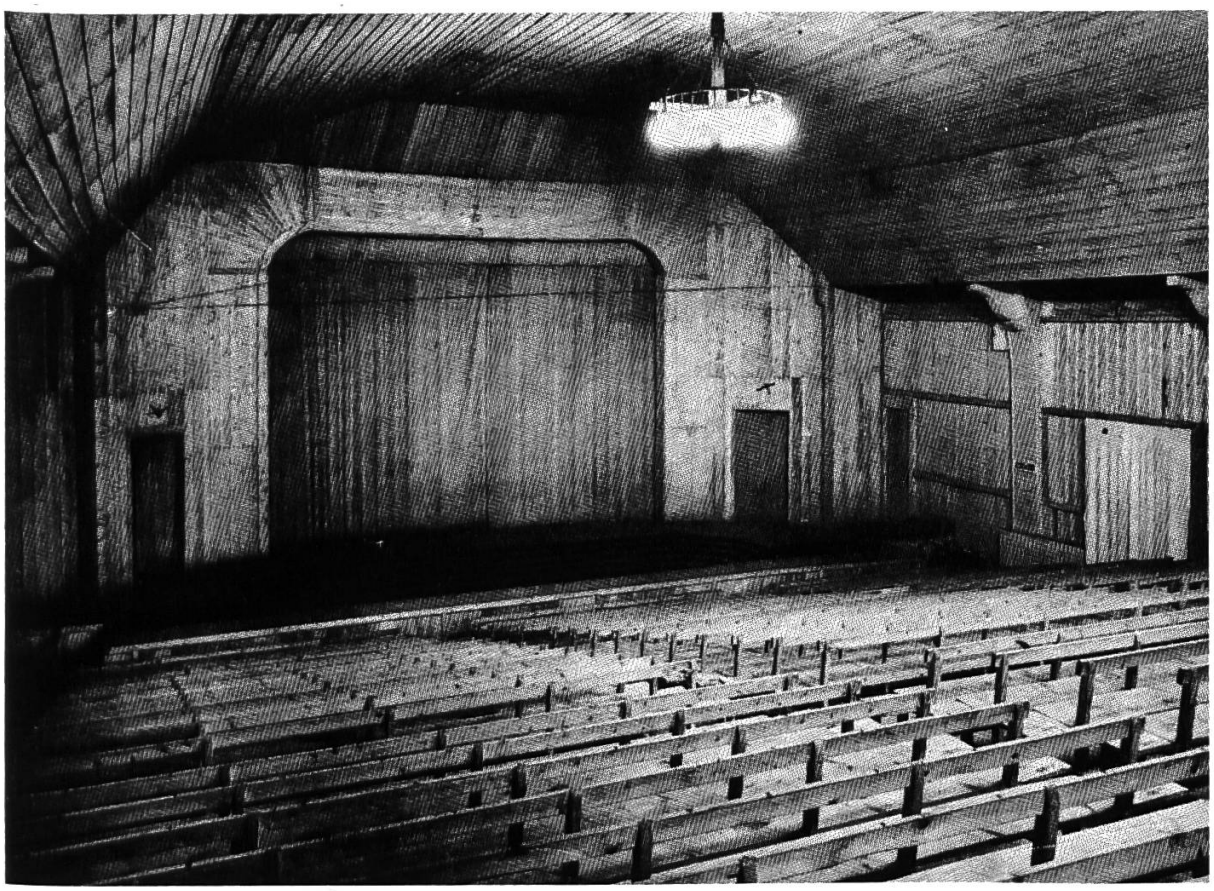


19

Abb. 19/20 Oben: J.J. Stehlin-Burckhardt, Stadttheater in Basel (1873/75); unten: F. Stehlin-von Bavier, Stadttheater in Basel (1906/09) in gleicher höfisch-barocker Form wie das Theater von 1873/75



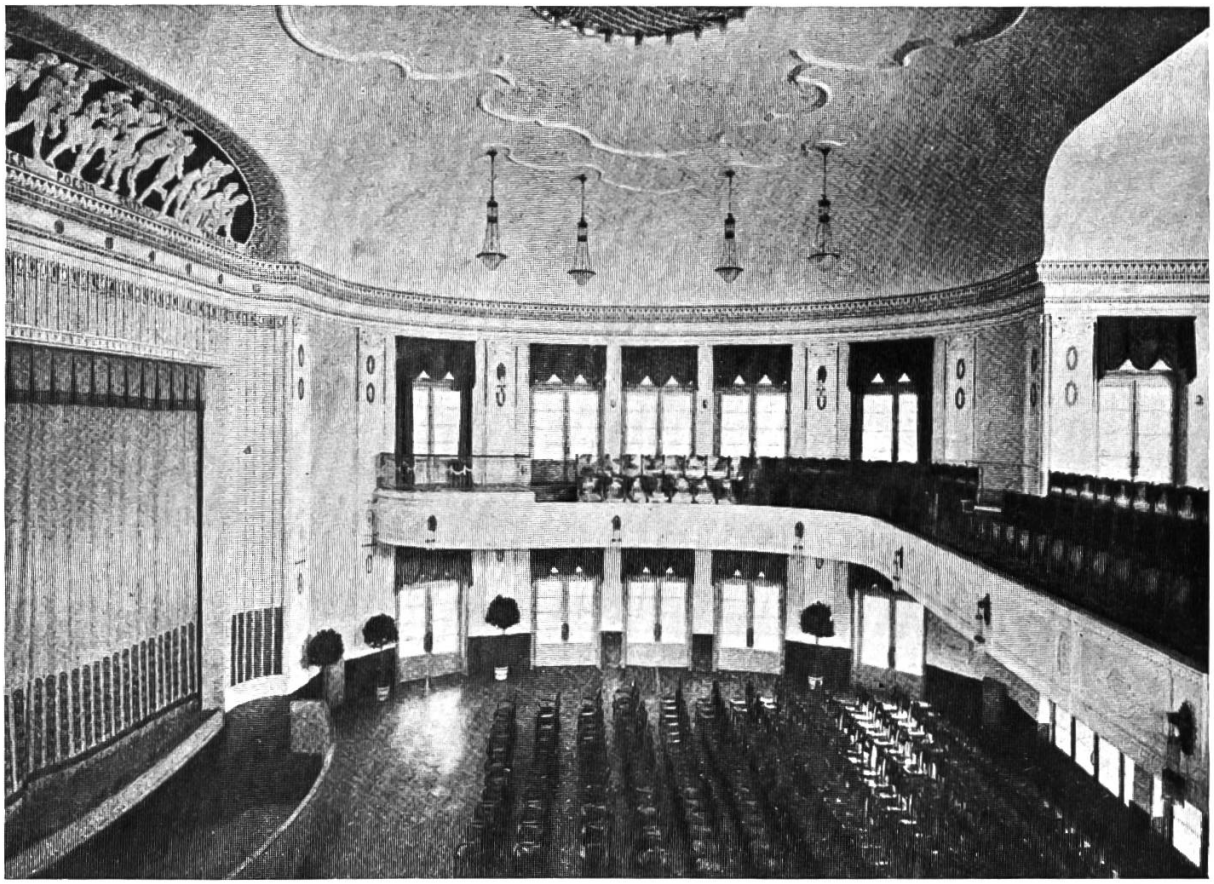
20



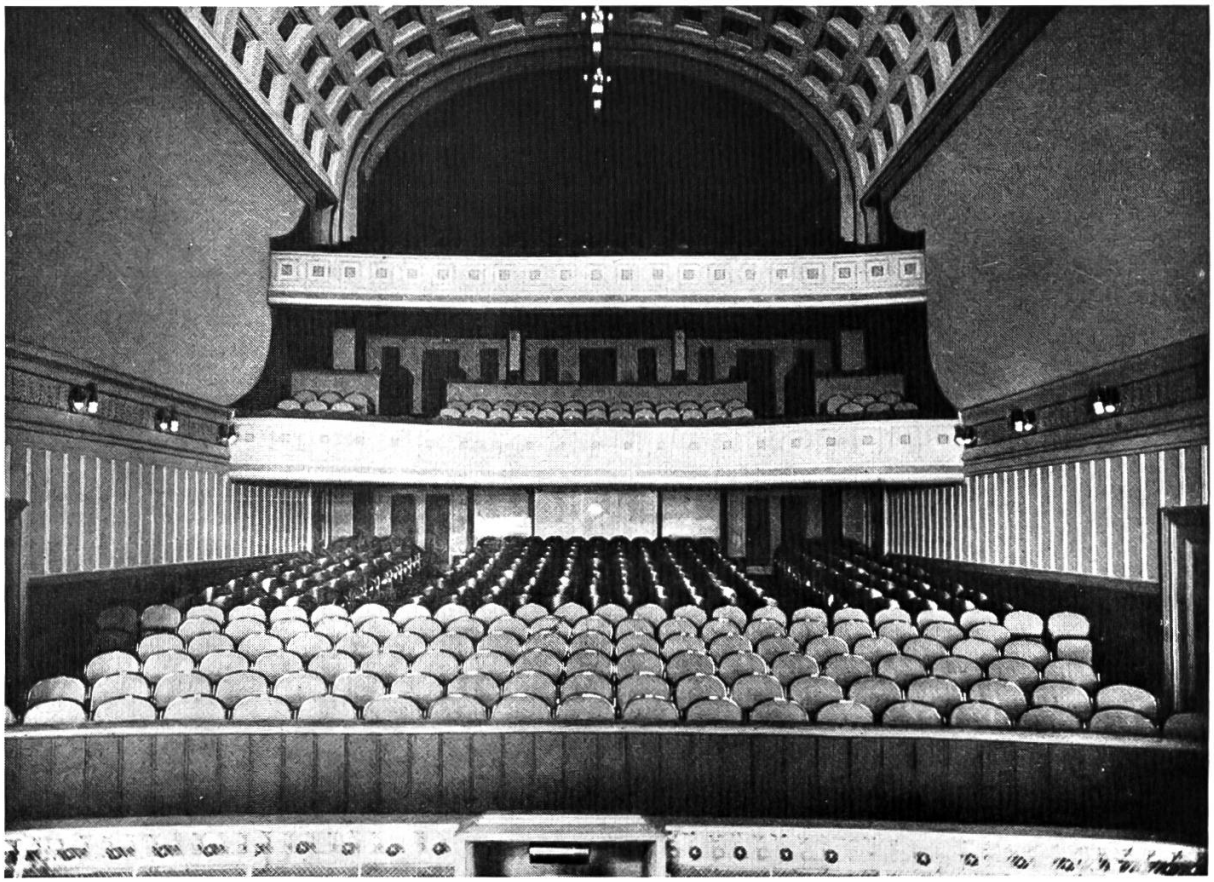
21

22

Abb. 21/22 René Morax, Théâtre du Jorat in Mézières (1908), erstmals in der Schweiz keine barocke Formgebung

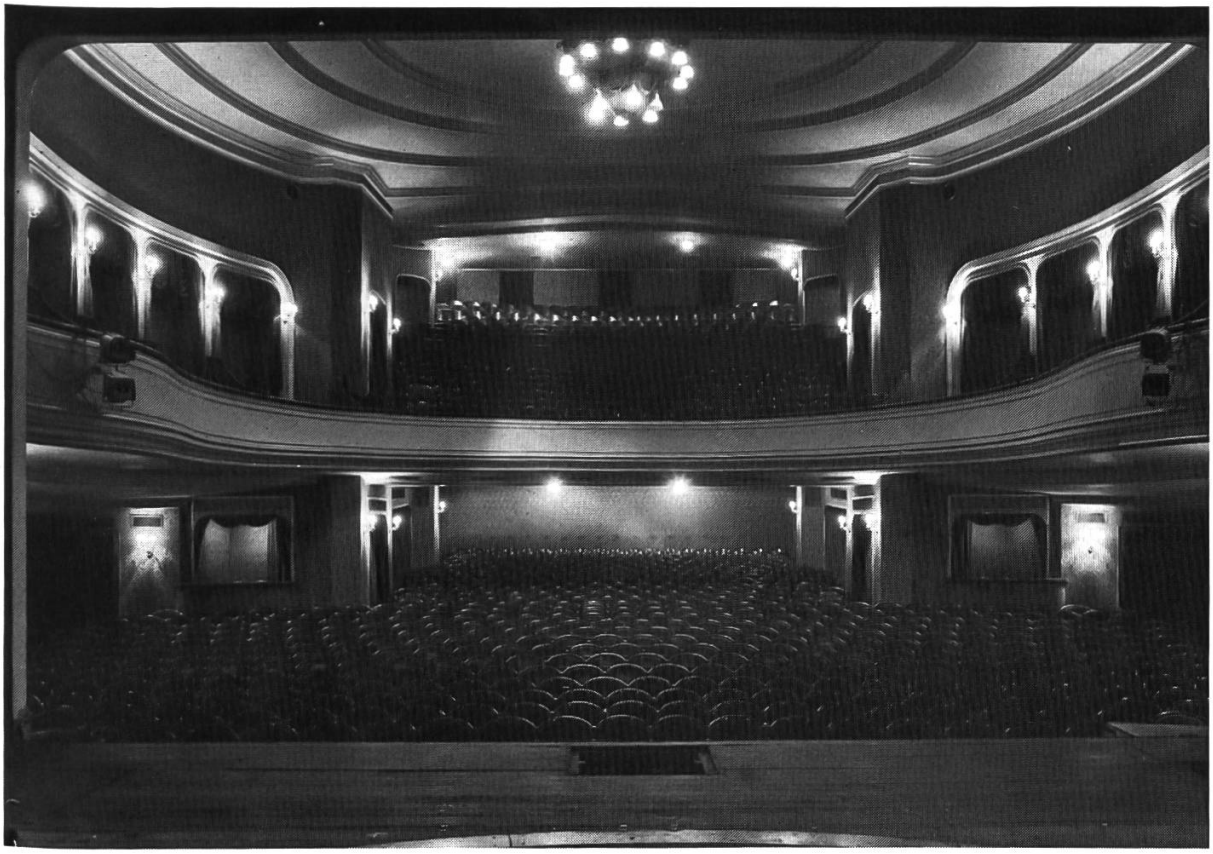


23

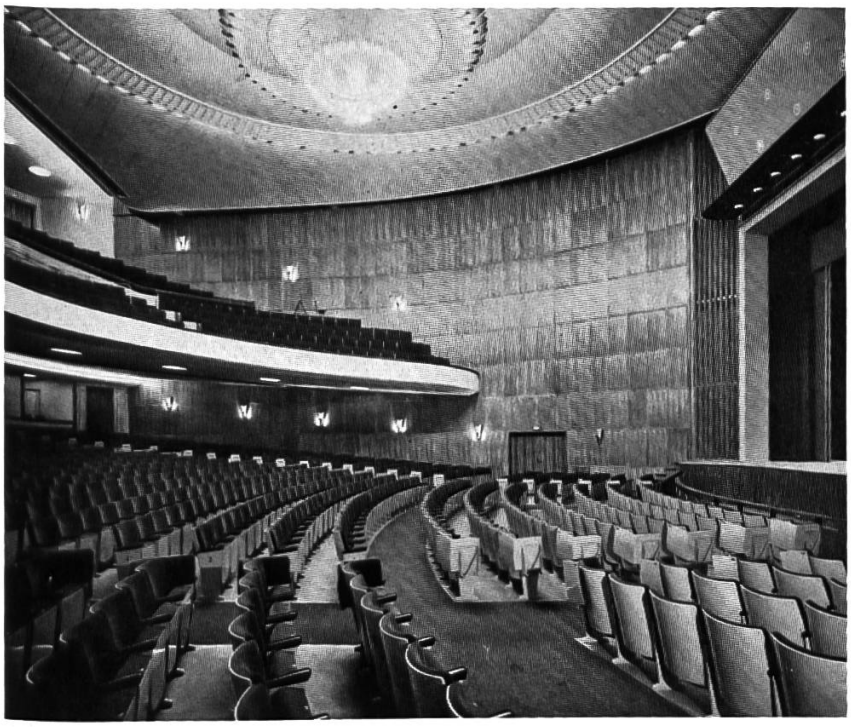


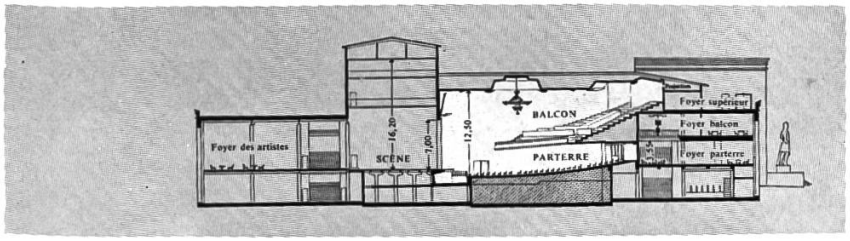
24

Abb. 23/24 Oben: R. Bracher und D. Keiser, Kasino-Theater in Zug (1907/09); unten: Henry Baudin, La Comédie in Genf (1913)



25





26

Abb. 25 O. Pfleghard, Schauspielhaus in Zürich (1926)

Abb. 26 M. Maillard, Théâtre de Beaulieu in Lausanne (1954)

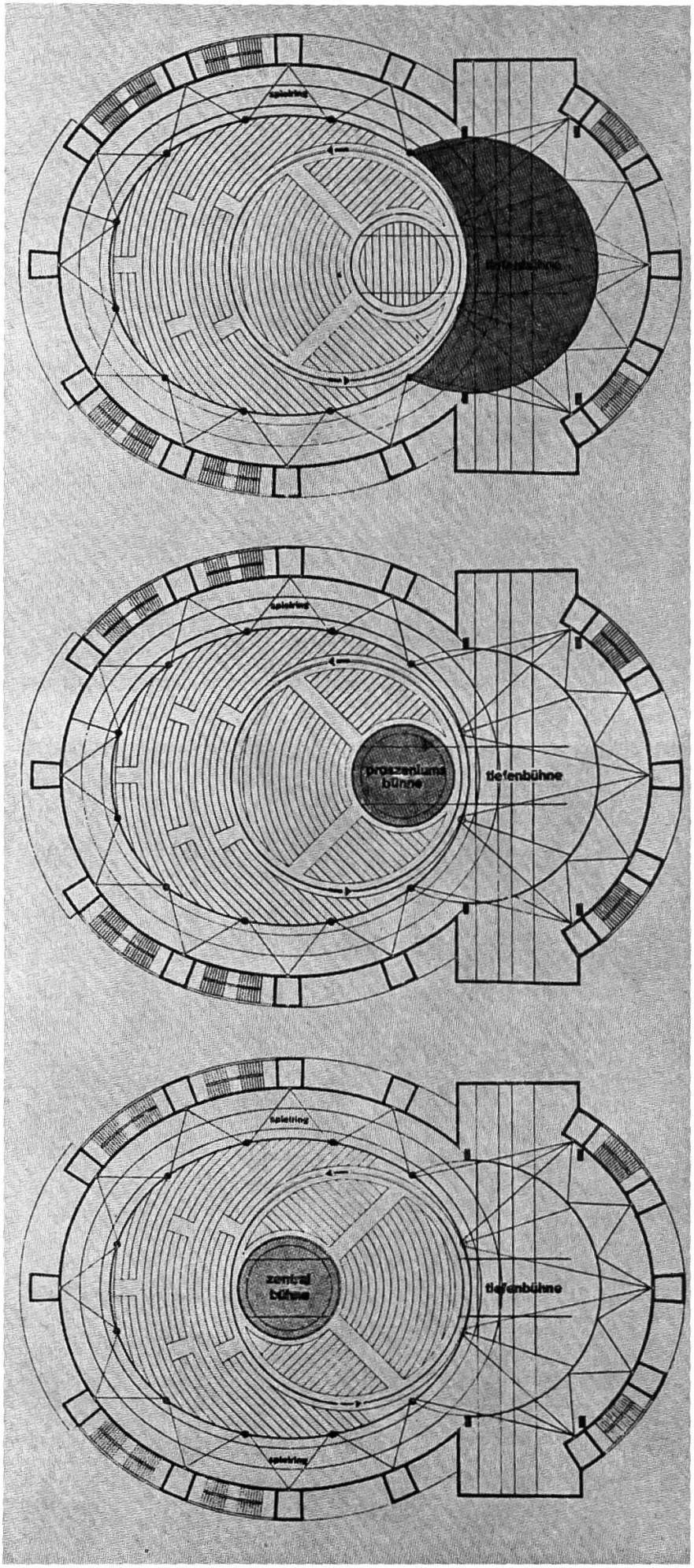
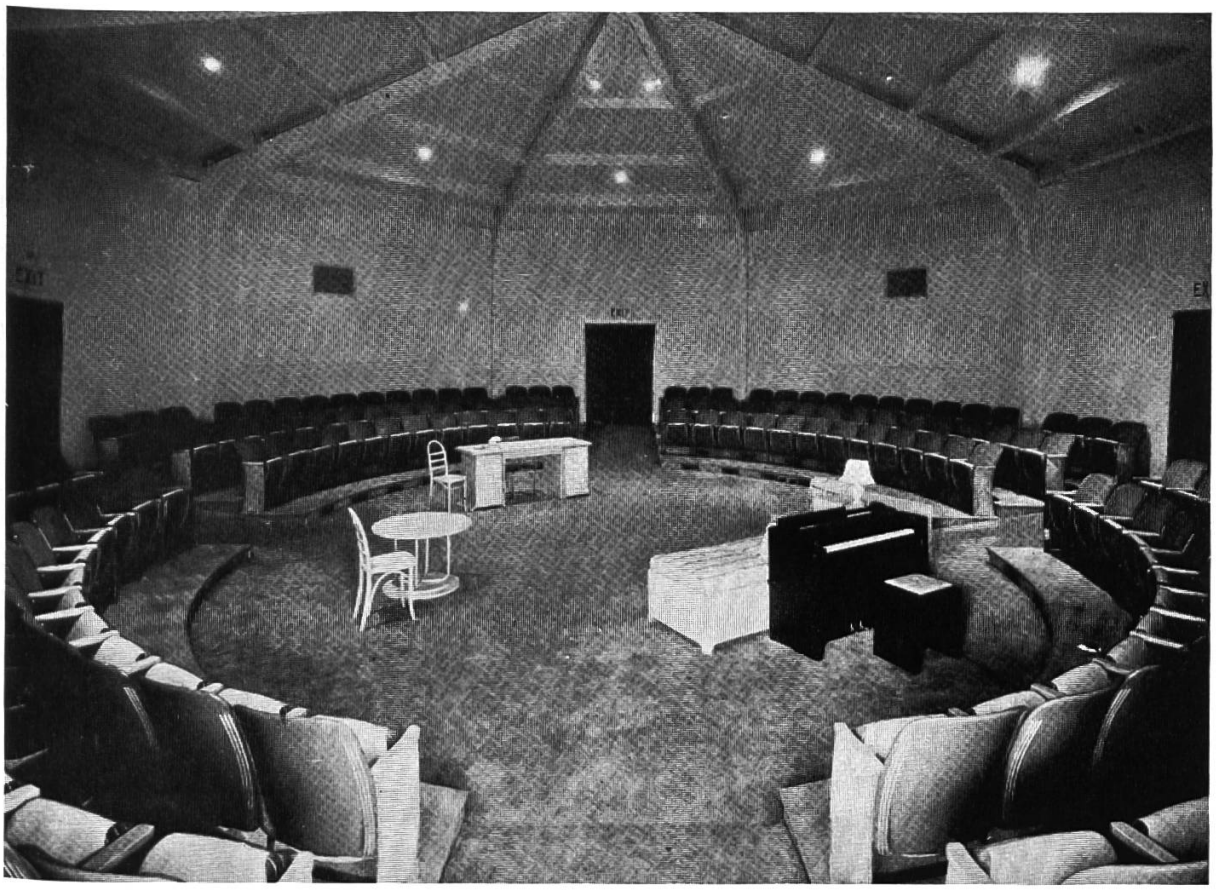
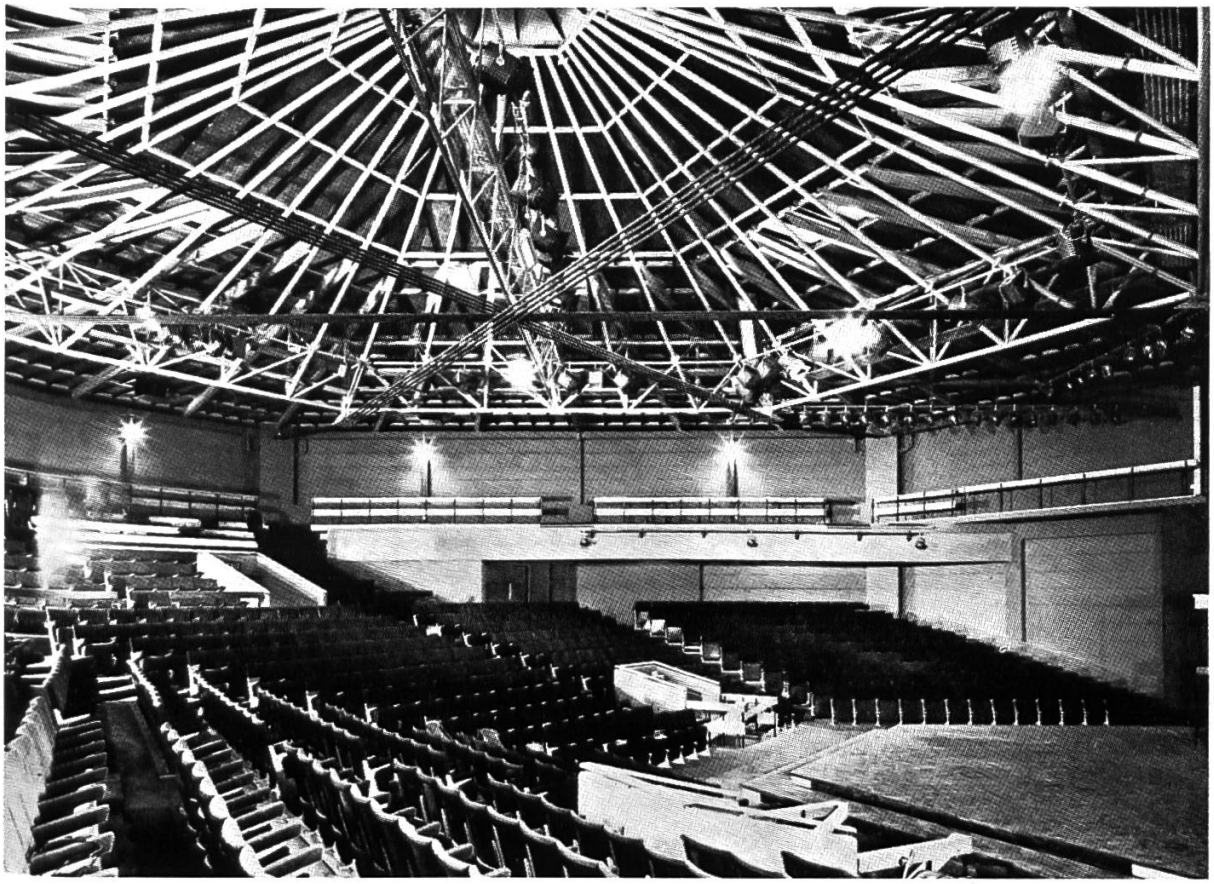


Abb. 27 Walter Gropius, Grundrisse zu einem «Totaltheater» (1927) als Beispiel der neuen Tendenzen nach dem Ersten Weltkrieg, die weltweit wirkten

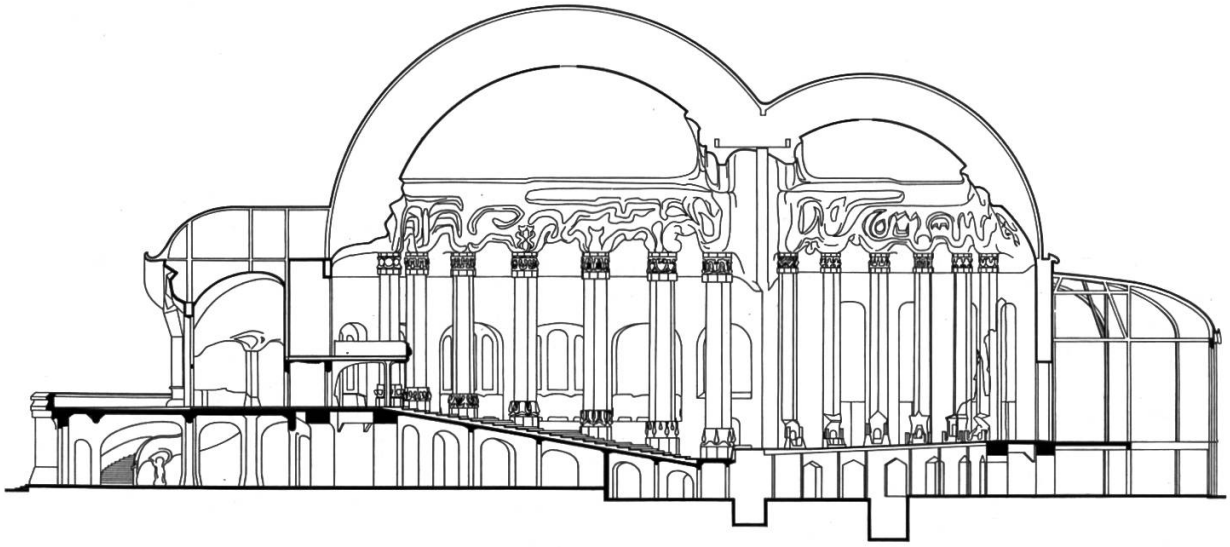


28



29

Abb. 28/29 Oben: Glenn Hughes, Rundtheater der Universität Washington in Seattle (1940). Unten: Philip Powell und Hidalgo Moya, Festspielhaus in Clichester, England (1962)



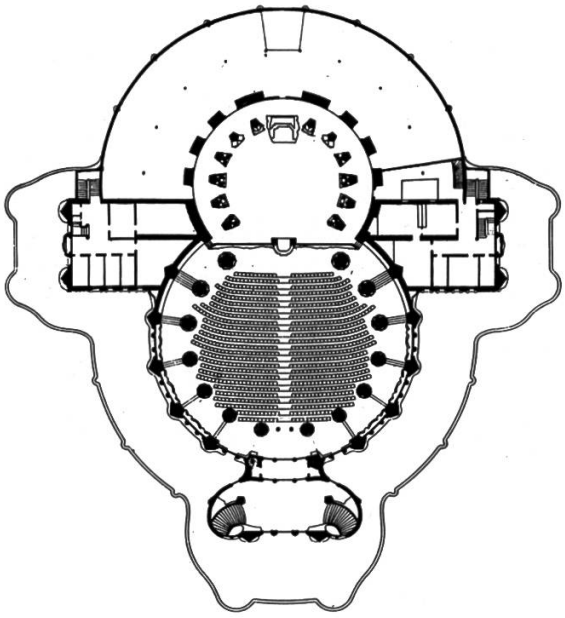
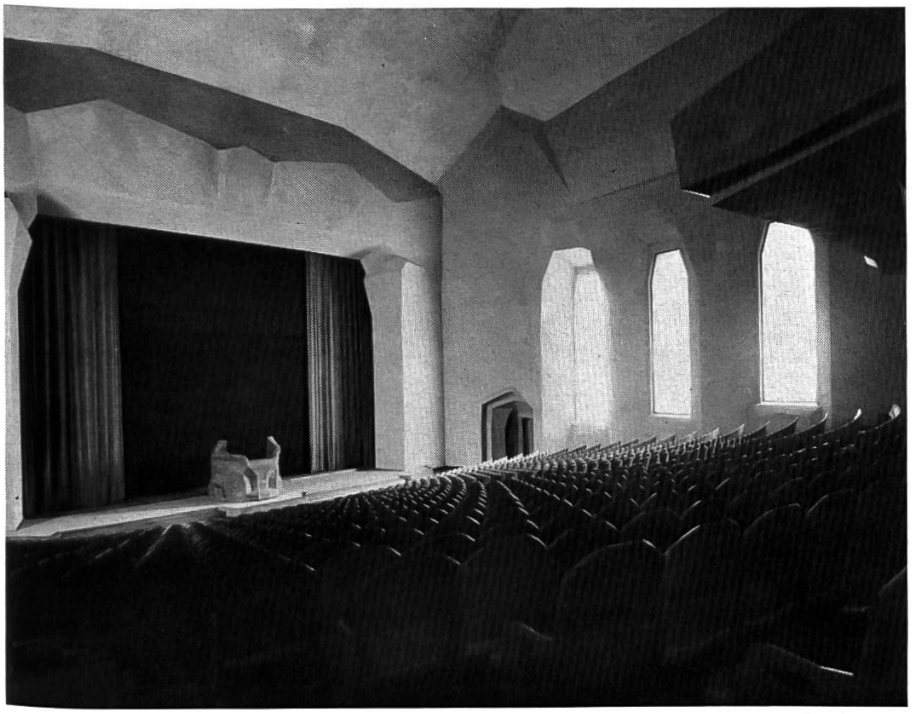
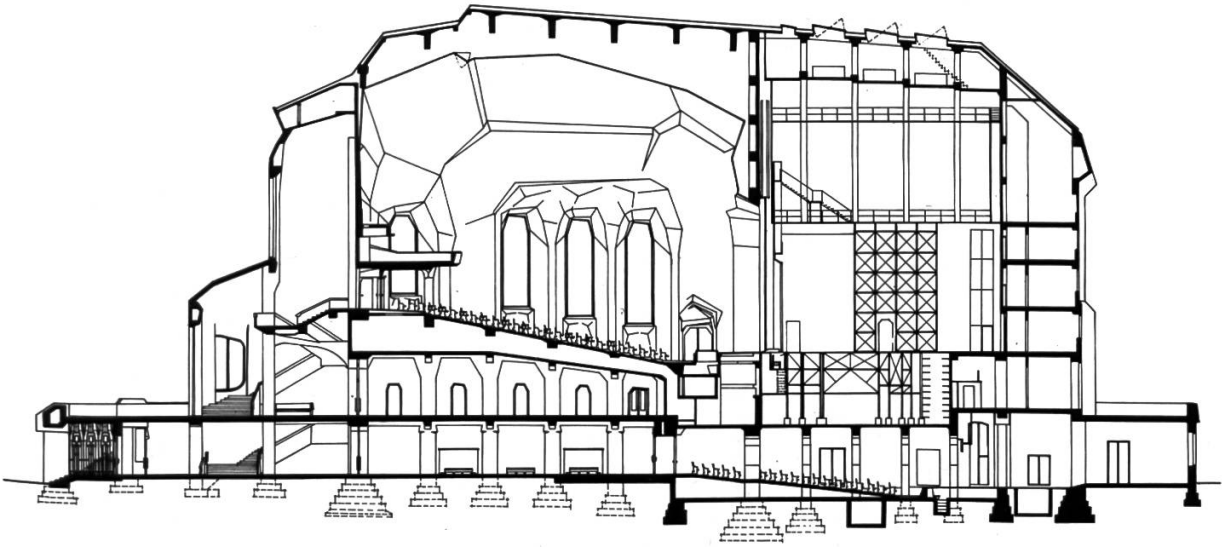


Abb. 30 Rudolf Steiner (1861–1925), Goetheanum Dornach I: Holzdoppelkuppelbau 1913/22, abgebrannt in der Silvesternacht 1922/23. Oben: Blick in den kleineren Kuppelraum (Bühne) vom grossen Kuppelraum (Zuschauer); Mitte: Längsschnitt; unten: Grundriss





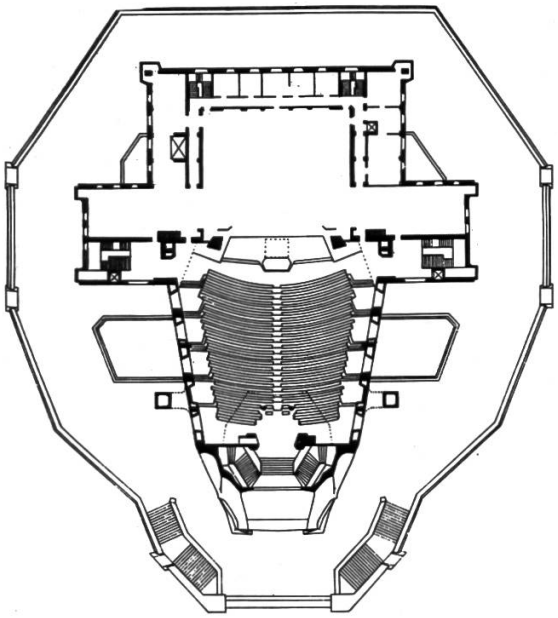
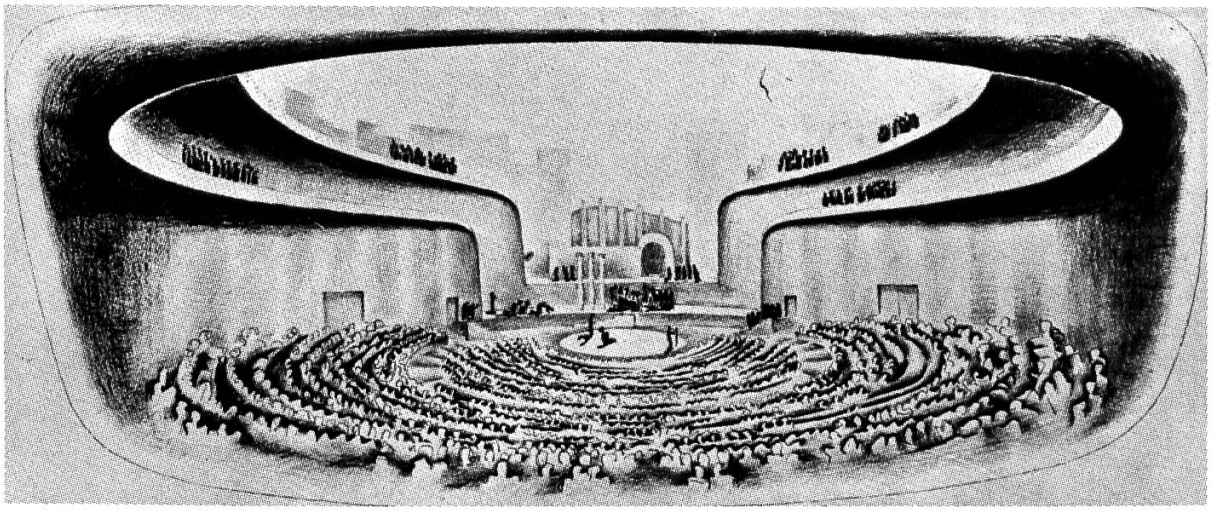
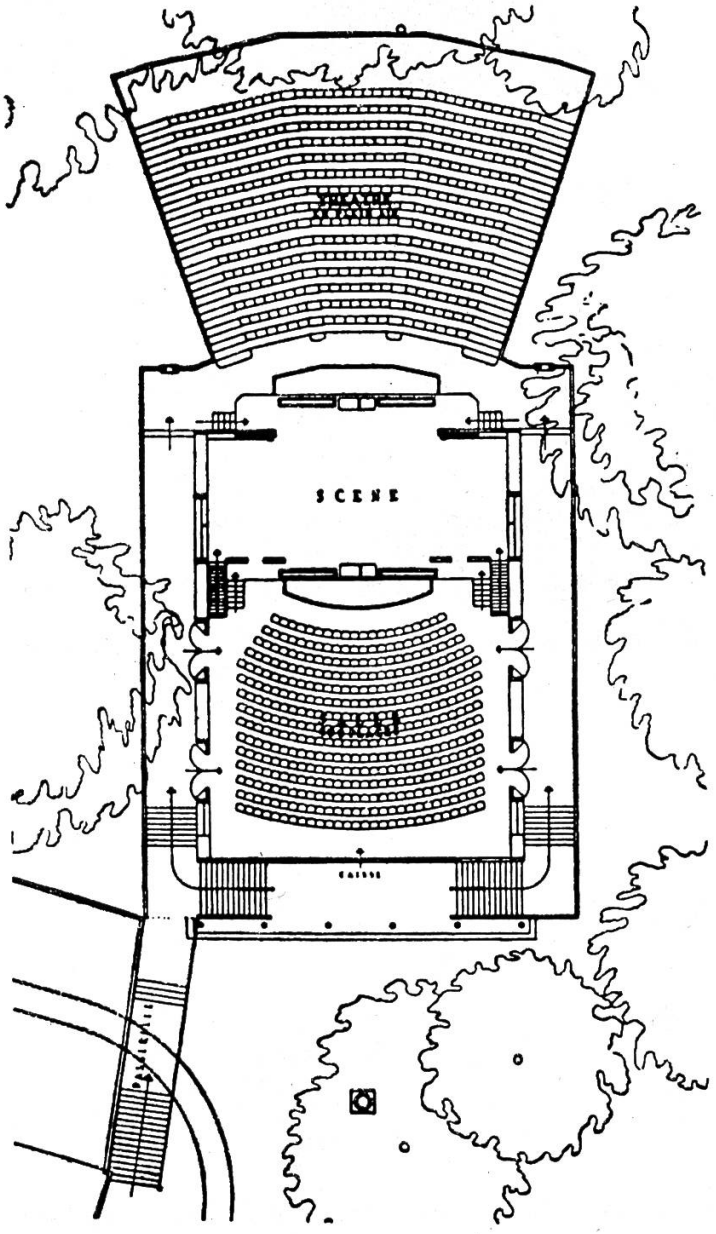


Abb. 31 Goetheanum Dornach II, aus Sichtbeton 1925/28. Oben: der «Grosse Saal», hergerichtet für einen Vortrag; Mitte: Längsschnitt, unter dem «Grossen Saal» und der Bühne der «Kleine Saal»; unten: Grundriss mit dem trapezförmigen Zuschauerraum

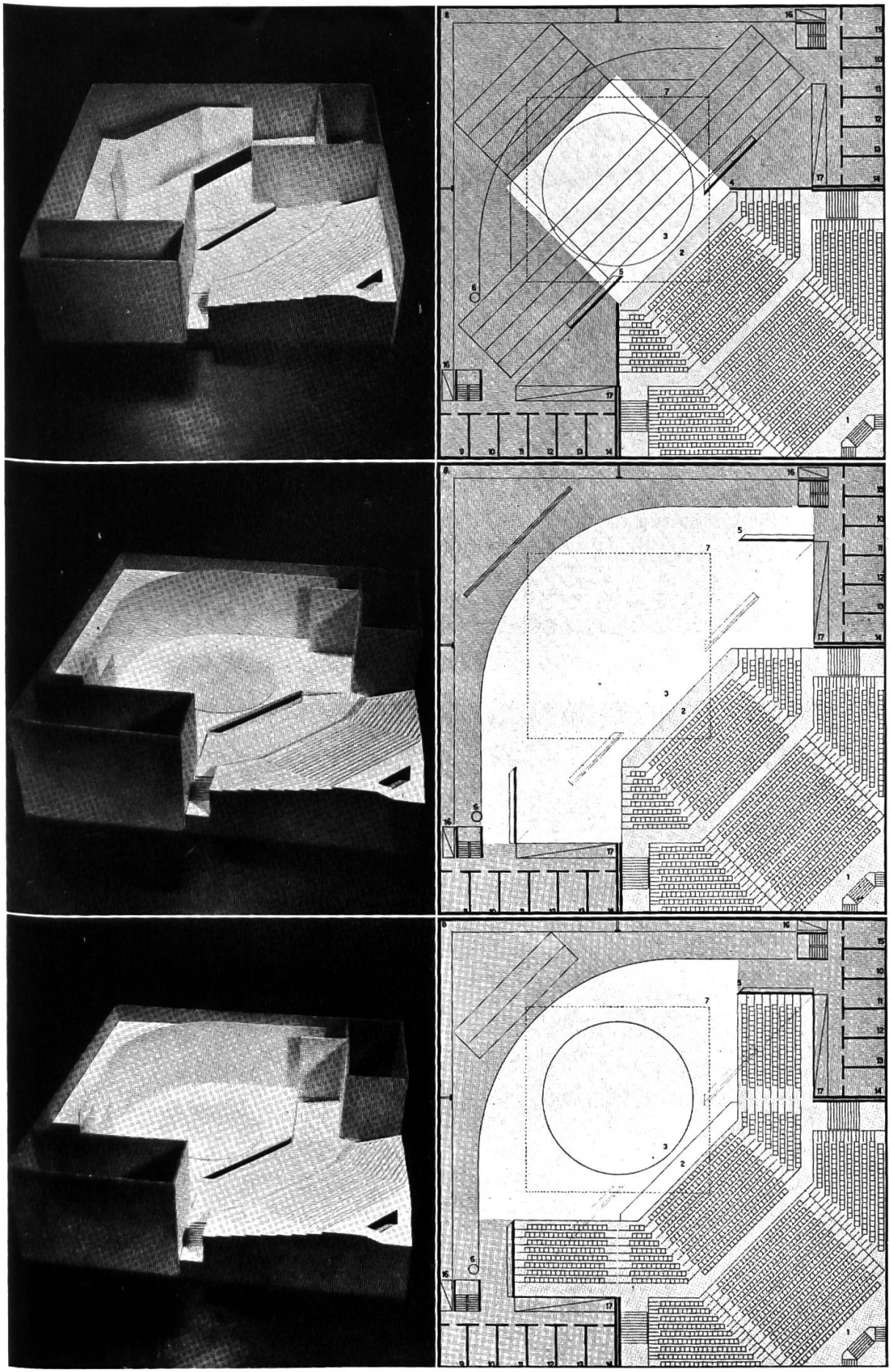


32



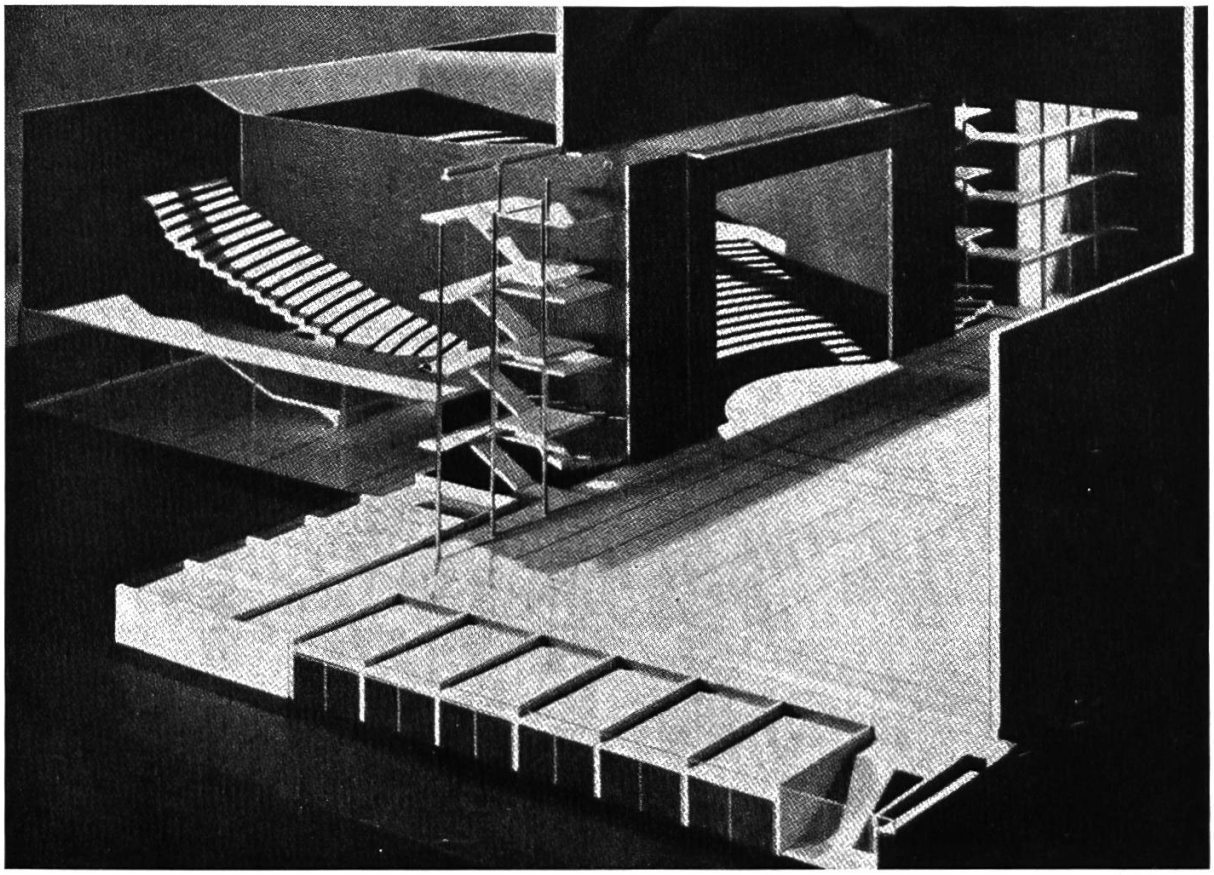
33

Abb. 32/33 Oben: Roland Rohn, Funktionelles Theater für Luzern (1937); unten: Charles Thévenaz, das Theater in der Landesausstellung in Zürich (1939) nach einer Idee von Oskar Eberle

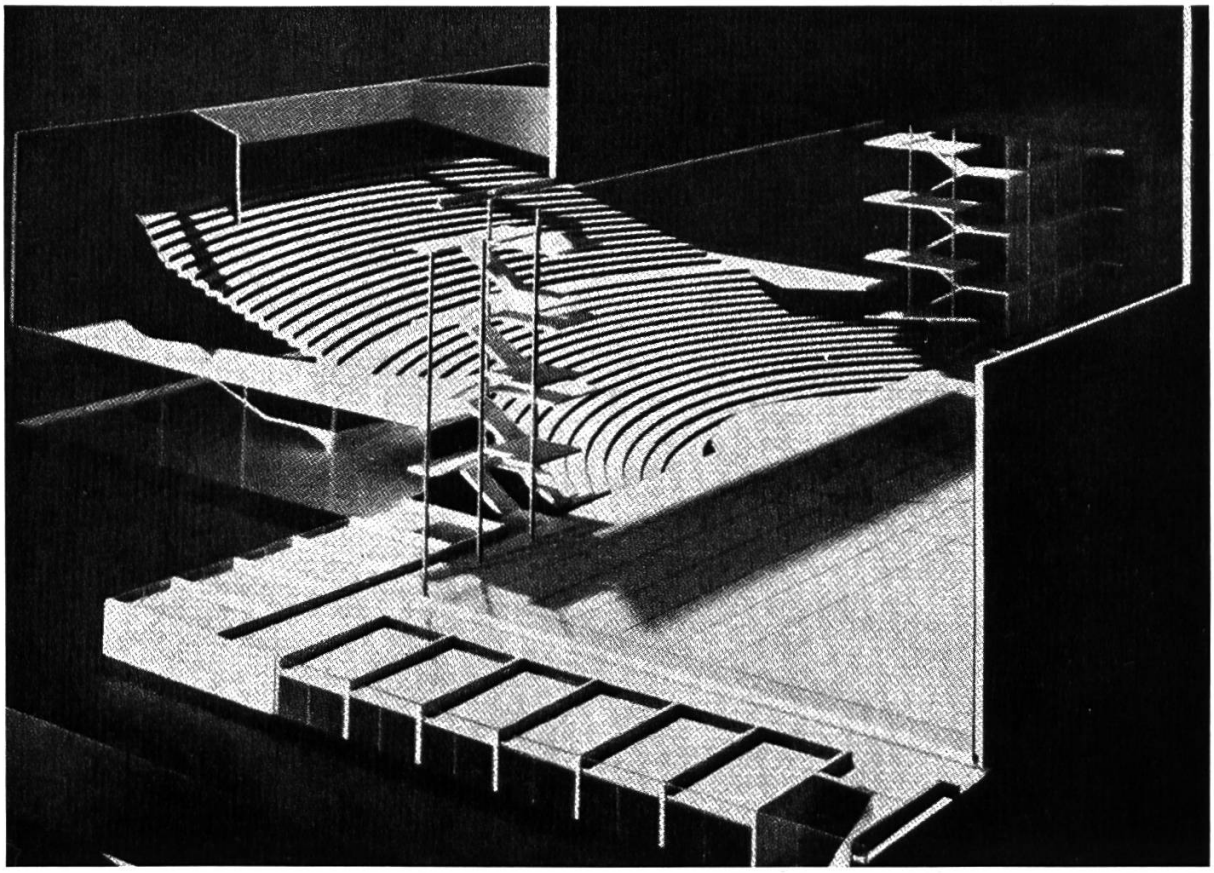


34

Abb. 34 W. Frey und I. Schader, Projekt Stadttheater Basel (1953). Oben: Guckkastenbühne; Mitte: Raumtheater; unten: Arenatheater

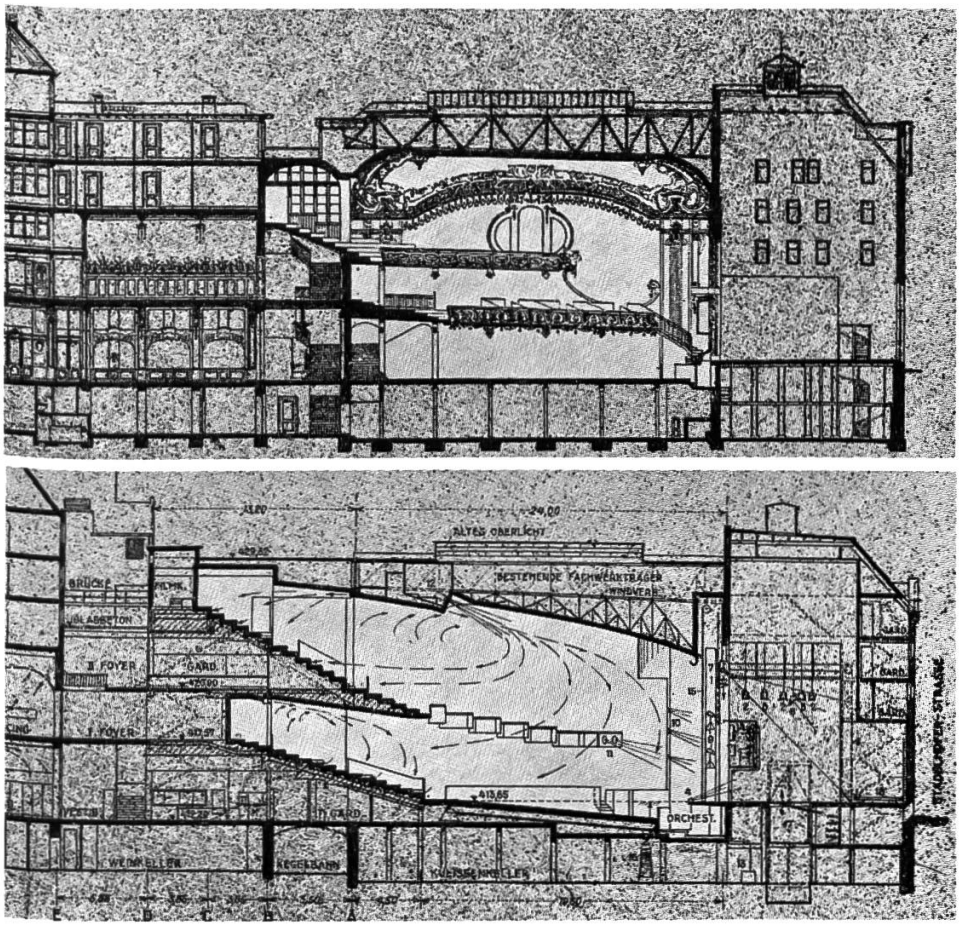


35



36

Abb. 35/36 Roman Clemens, Theaterprojekt B. Oben: Guckkastenbühne; unten: verwandelt in Raumtheater (1955)

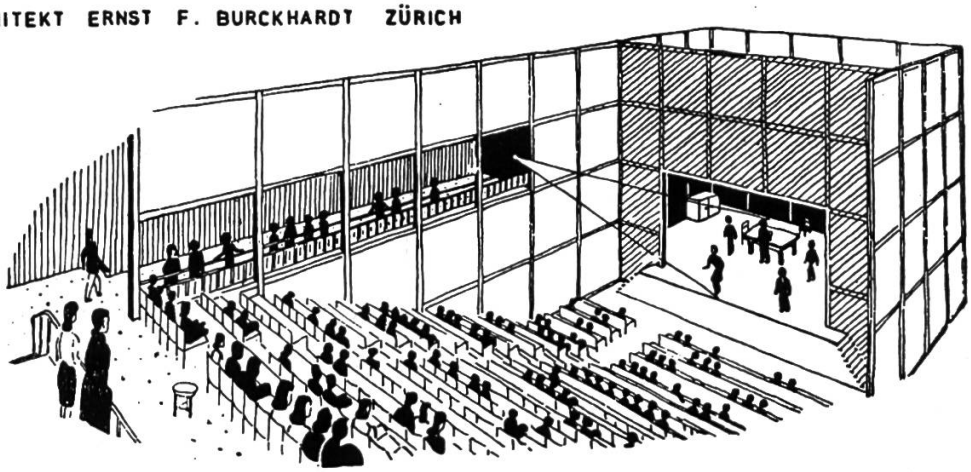


37

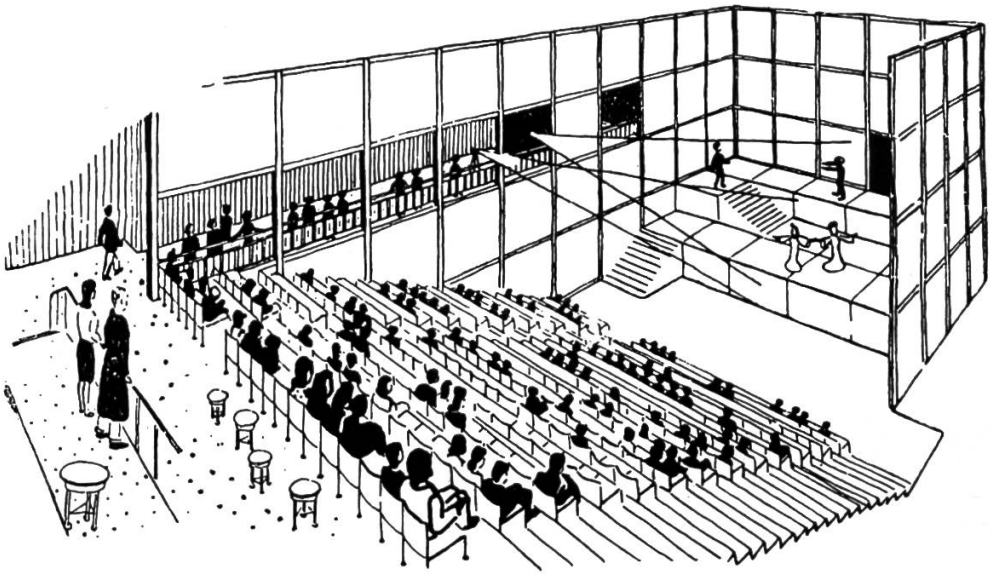
38

Abb. 37/38 Ernst F. Burckhardt-Blum, Corso-Theater (1934) in Zürich. Oben: Längsschnitt vor und nach dem Umbau; unten: heutiger Zustand nach dem Umbau

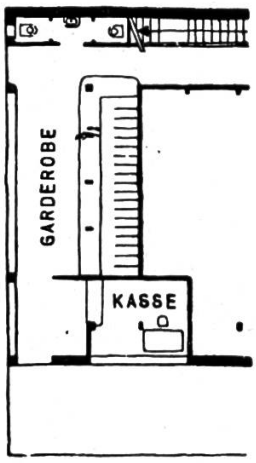
PROJEKT EINER STUDIENBÜHNE
ARCHITEKT ERNST F. BURCKHARDT ZÜRICH



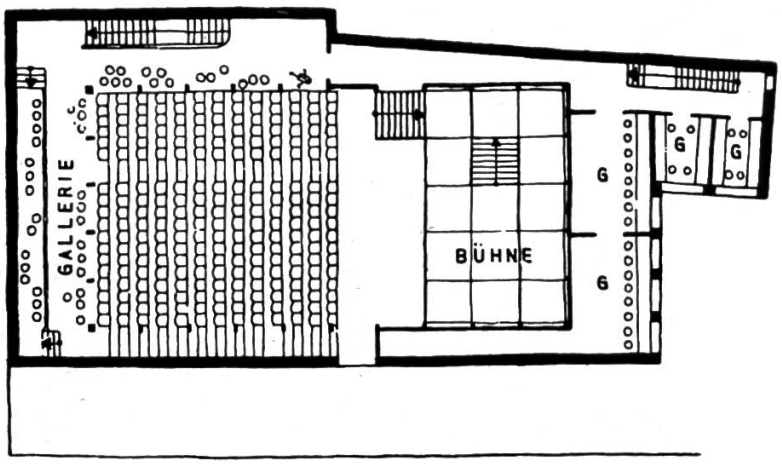
INNENANSICHT MIT EINGEBAUTER GUCKKASTENBÜHNE



INNENANSICHT MIT OFFENEM VORHANGLOSEM BÜHNENRAUM



GRUNDRISS
EINGANGSPARTIE

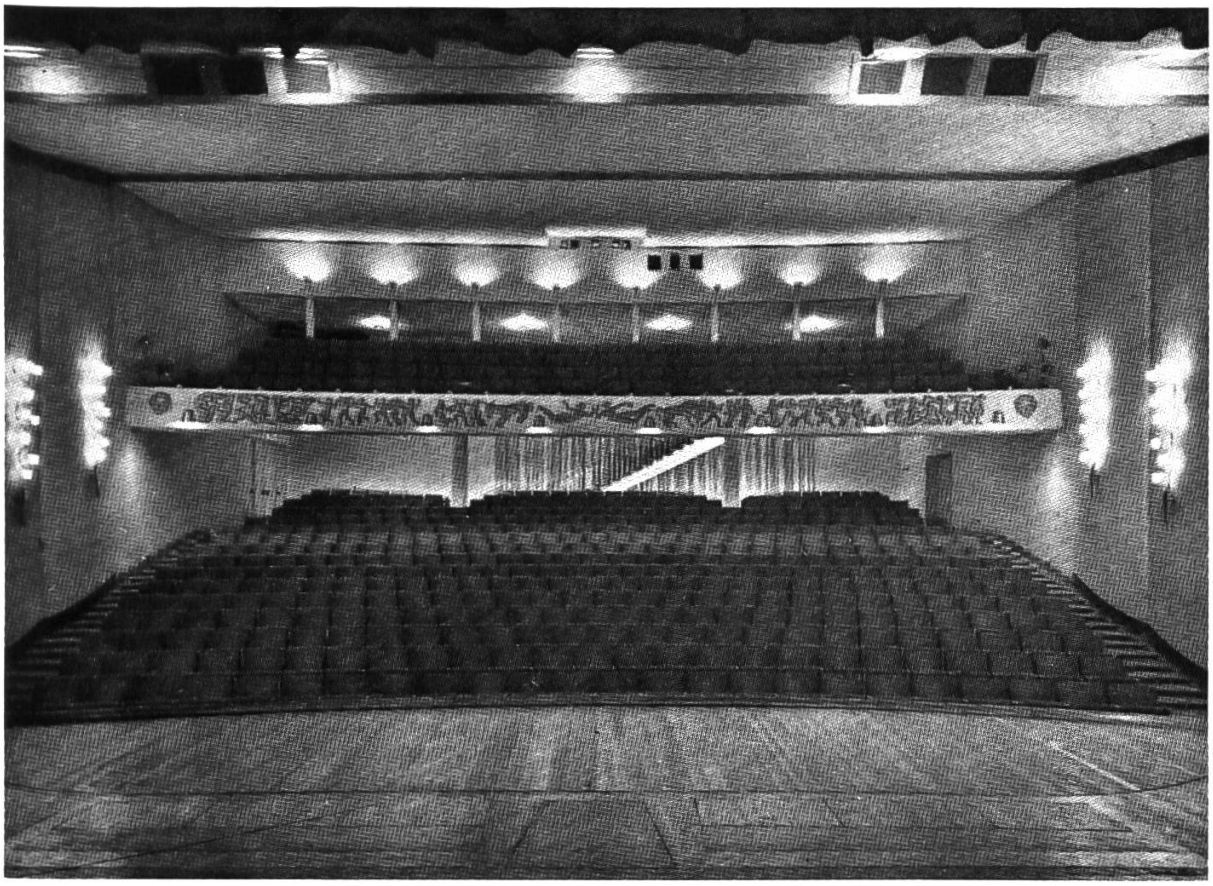


GRUNDRISS
AUF GALLERIEHÖHE

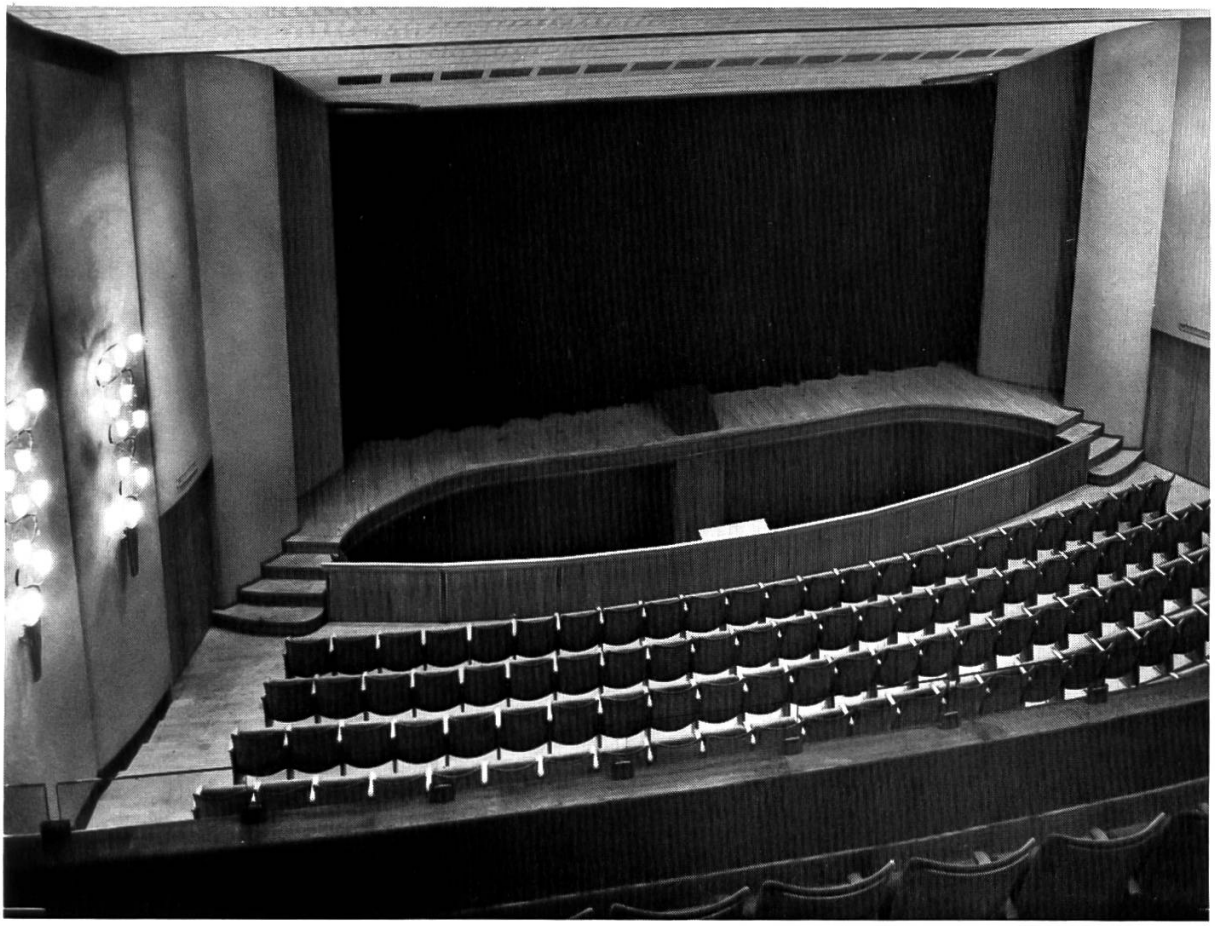
0 1 2 3 4 5 10 m

39

Abb. 39 Ernst F. Burckhardt-Blum, Projekt einer Studien-Bühne für Basel (1941/42)

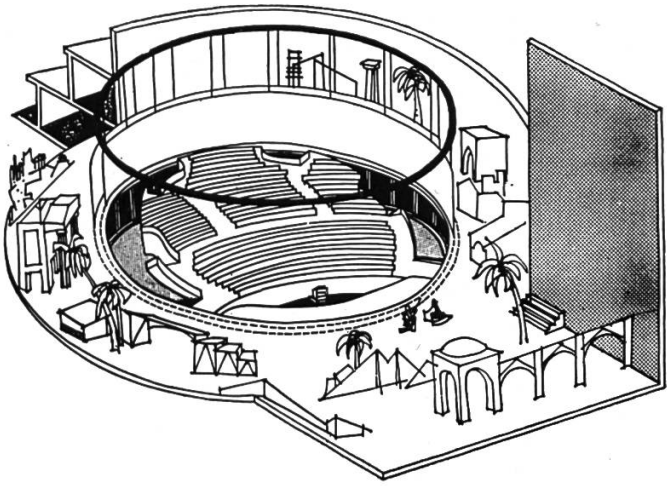


40

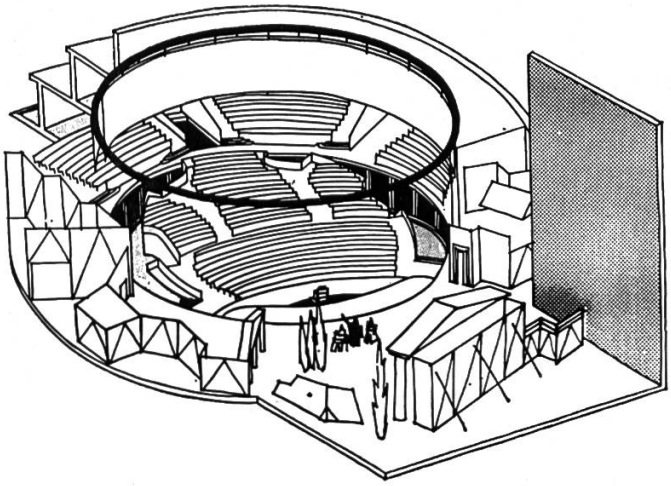


41

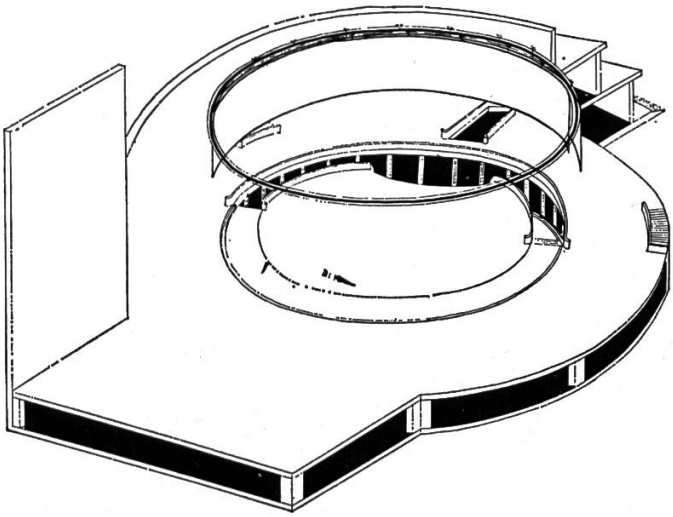
Abb. 40/41 Lisbeth Sachs und Otto Dorer, Kurtheater Baden (1952)



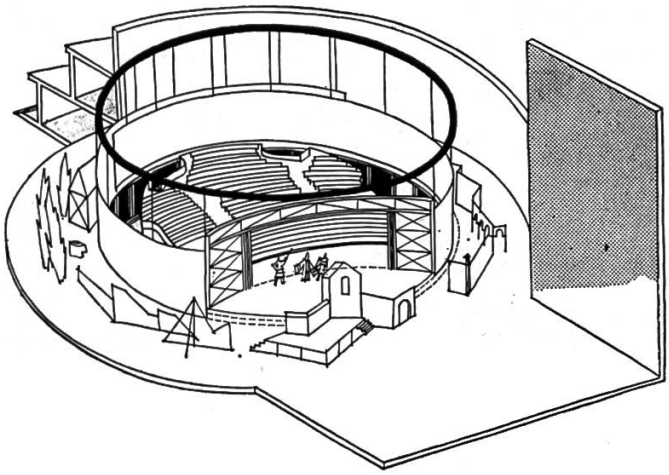
Rundtheater



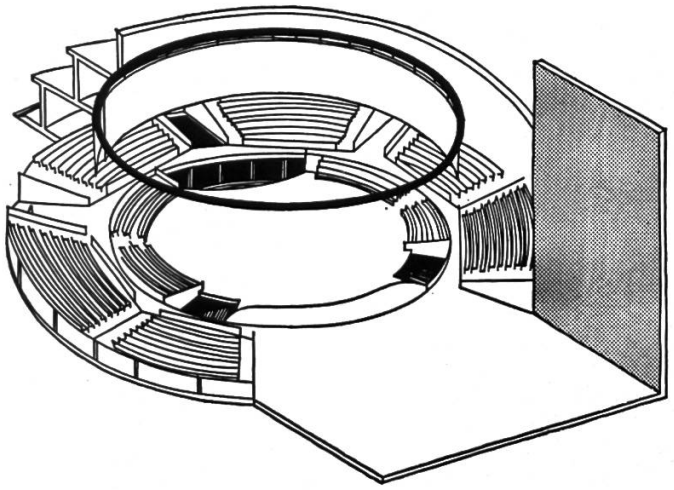
Grossraumbühne



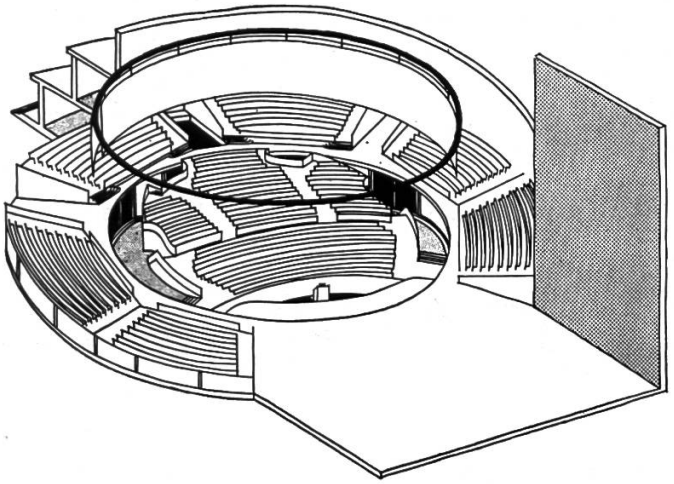
Ausstellungsraum



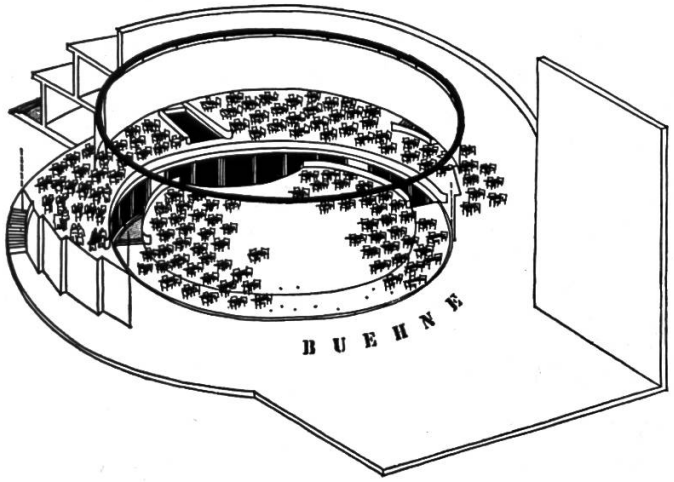
Kammertheater



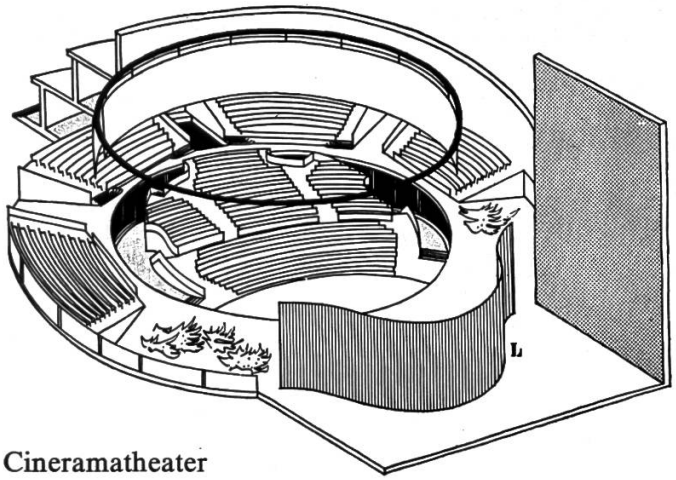
Arenatheater



Kongress- und Konzertsaal

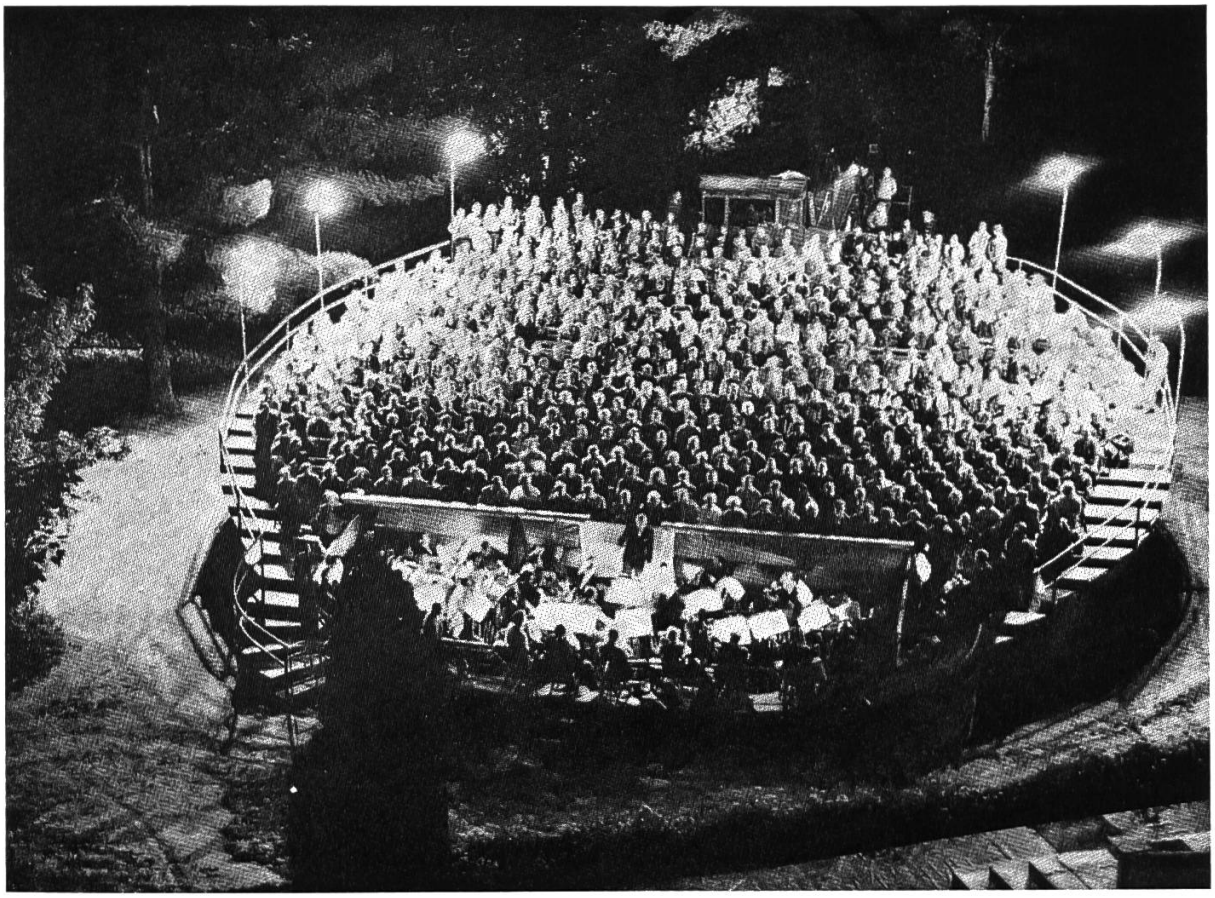


Variététheater

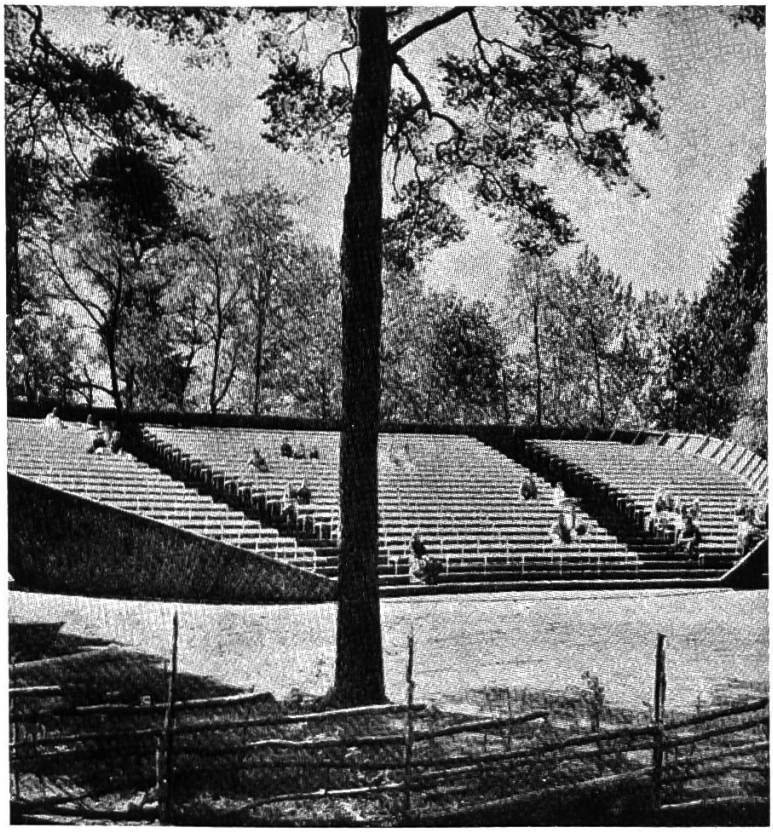


Cineramatheater

Abb. 42 System eines in sich drehbaren «Ring»- oder «Rundtheaters», Perrottet-Stöcklin, in acht Verwandlungsformen (1950)

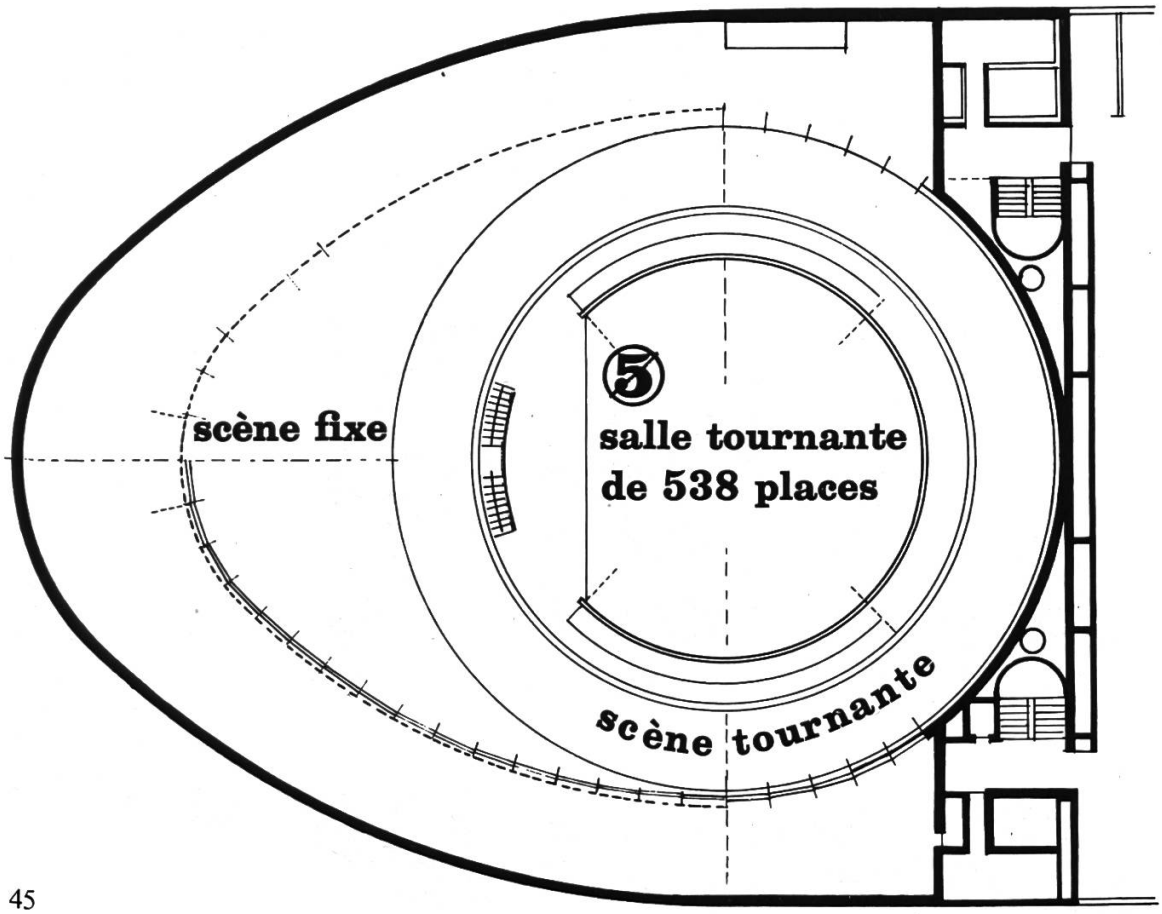


43

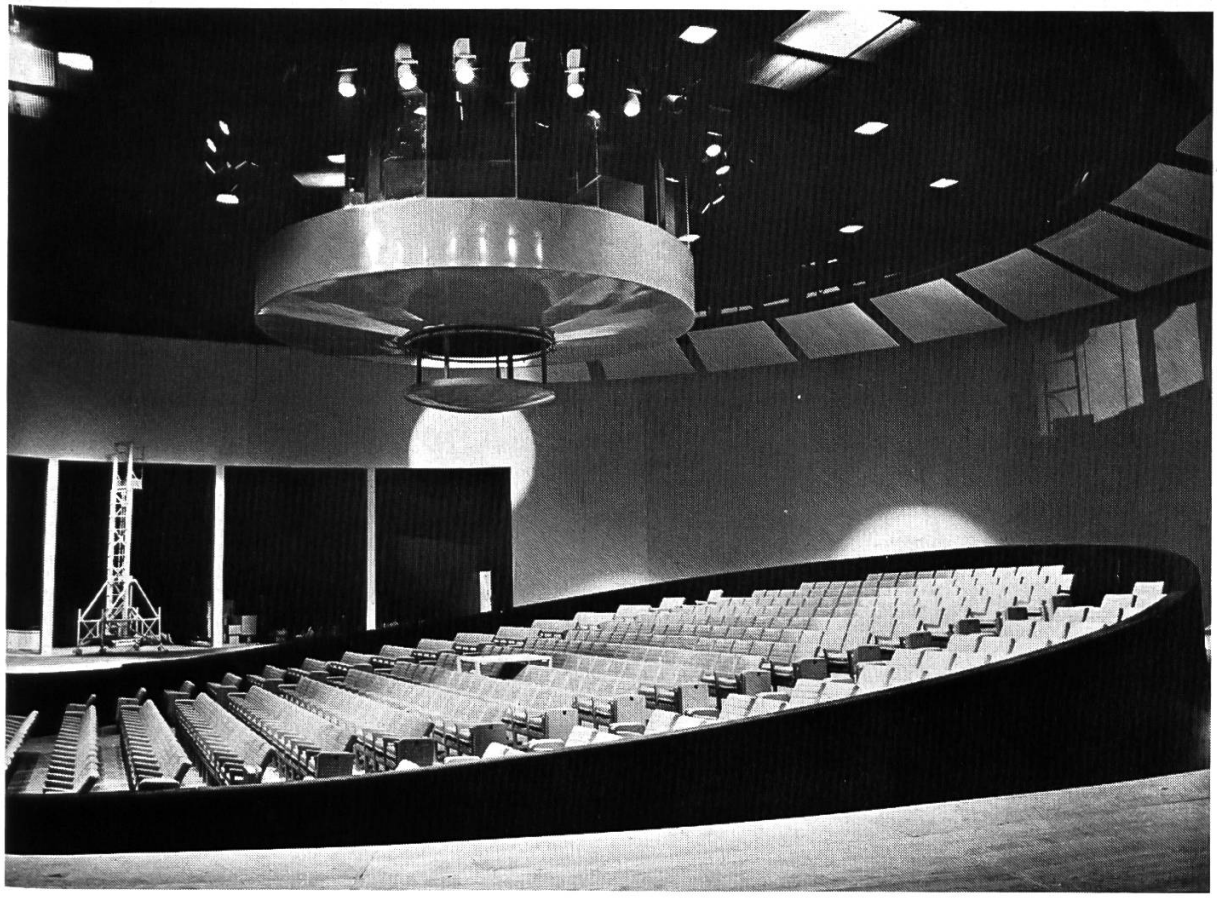


44

Abb. 43/44 Um eine Achse drehbare Zuschauerräume. Oben: in Krumlow (Tschechoslowakei) 1958; unten: in Tampere (Finnland) 1959

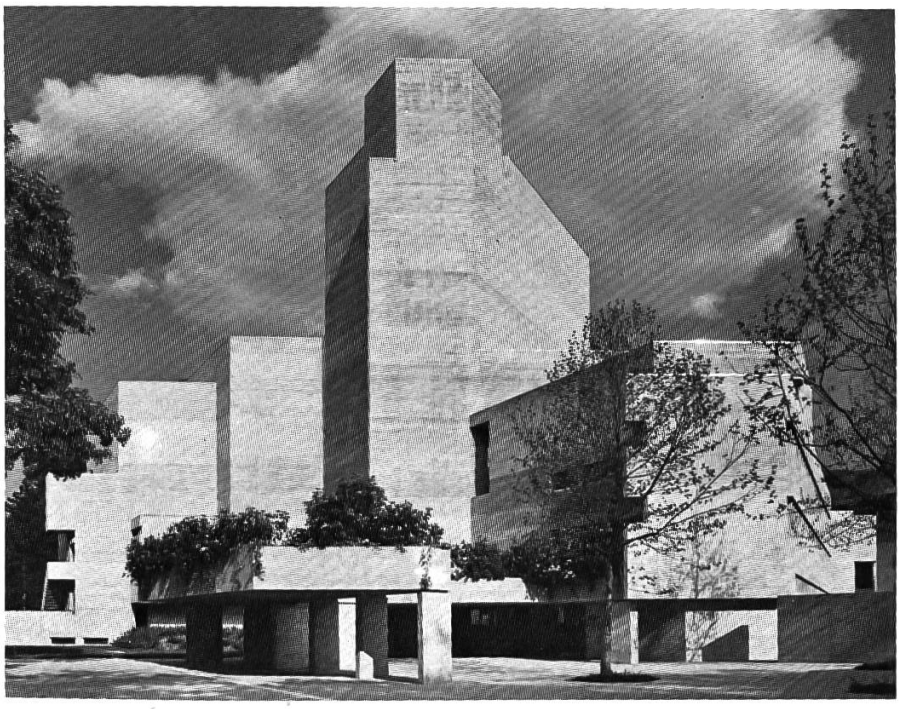


45



46

Abb. 45/46 Theater der «Maison de la Culture» in Grenoble mit drehbarem Zuschauerraum und um den Zuschauerraum drehbarer Bühne von André Wogenscky (1968)



47

Abb. 47 Pierre Paillard, Stadttheater in St. Gallen (1964/68). Oben: Haupteingang; unten: Zuschauerraum

47a

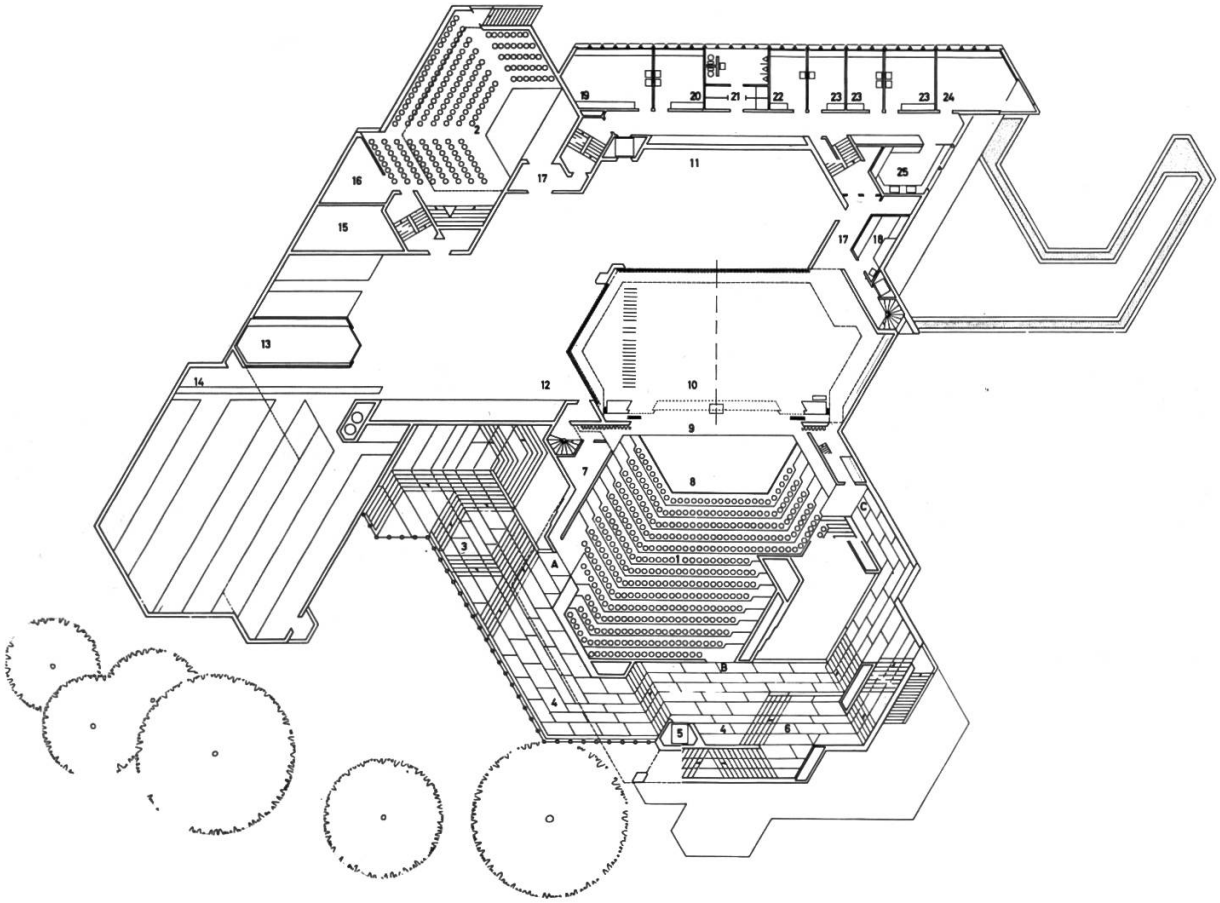
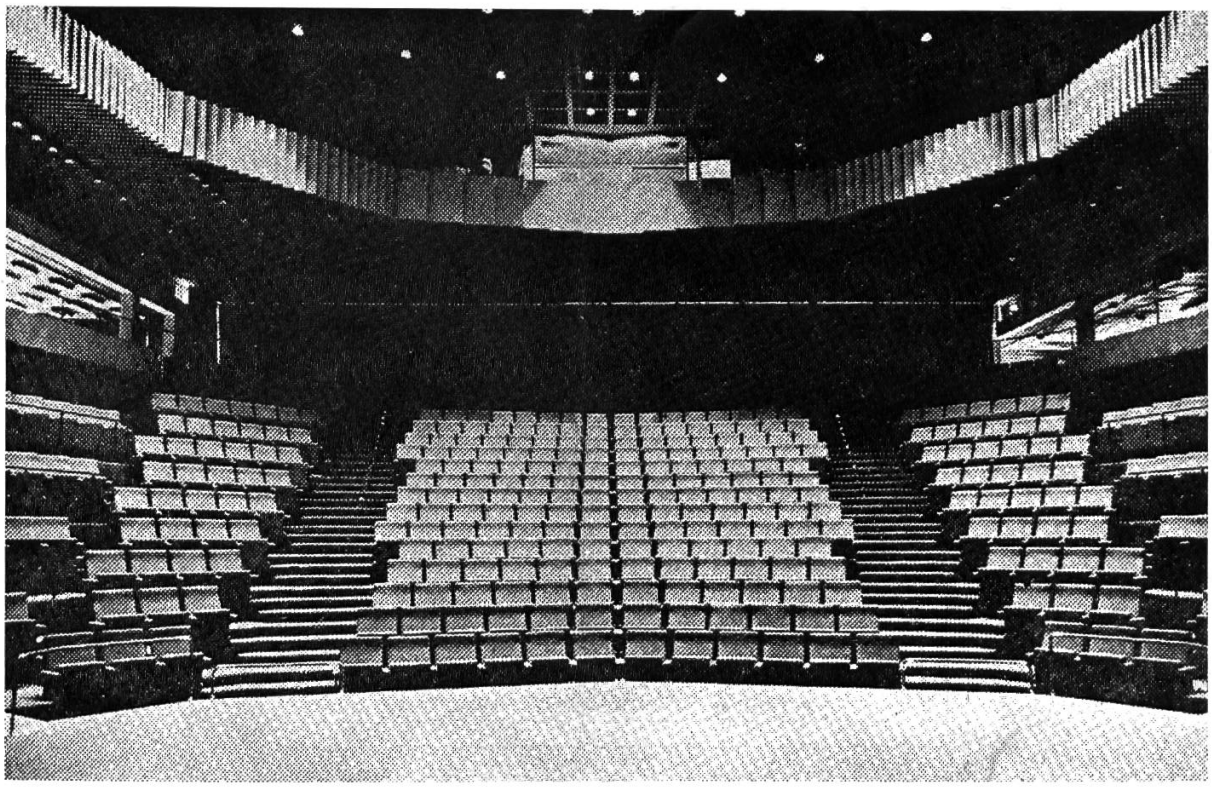


Abb. 47a Oben: Stadttheater St. Gallen, Ostfront am Abend; unten: Stadttheater St. Gallen, Grundriss von Geschoss D, Zuschauerraum: Parkett, Studiobühne, Hauptbühne, Garderoben



48

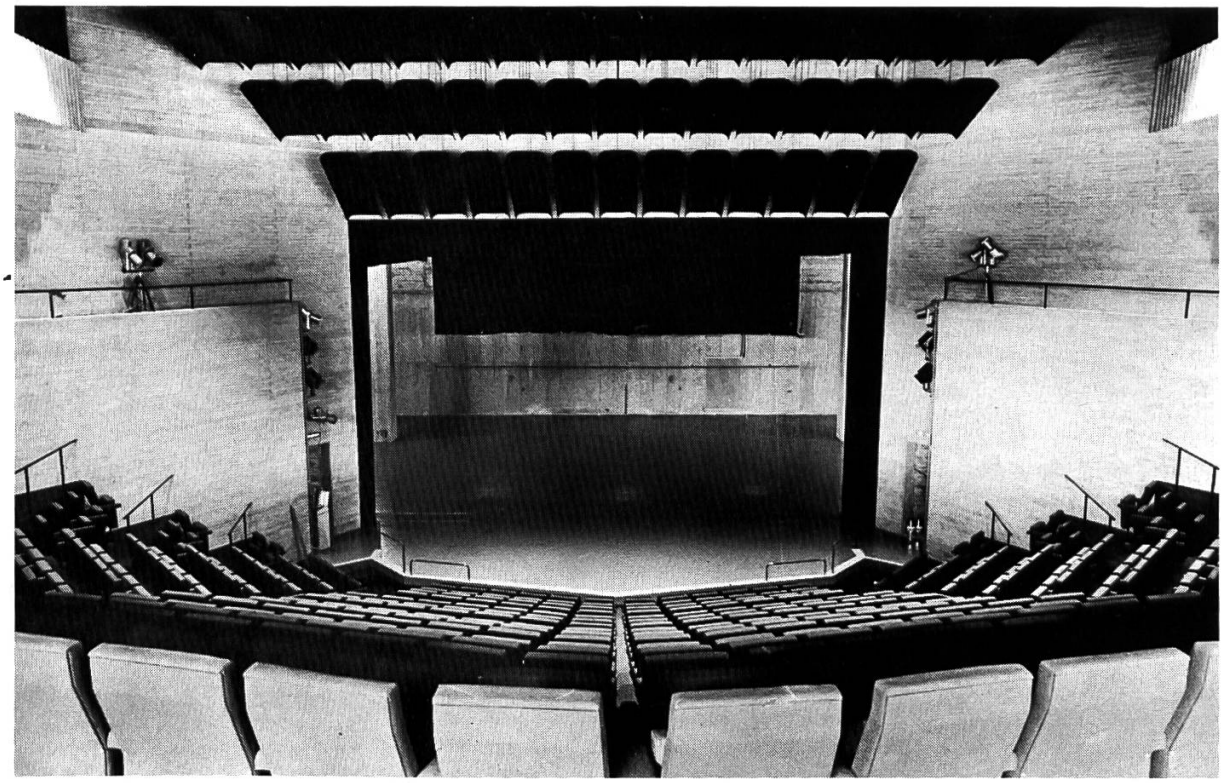
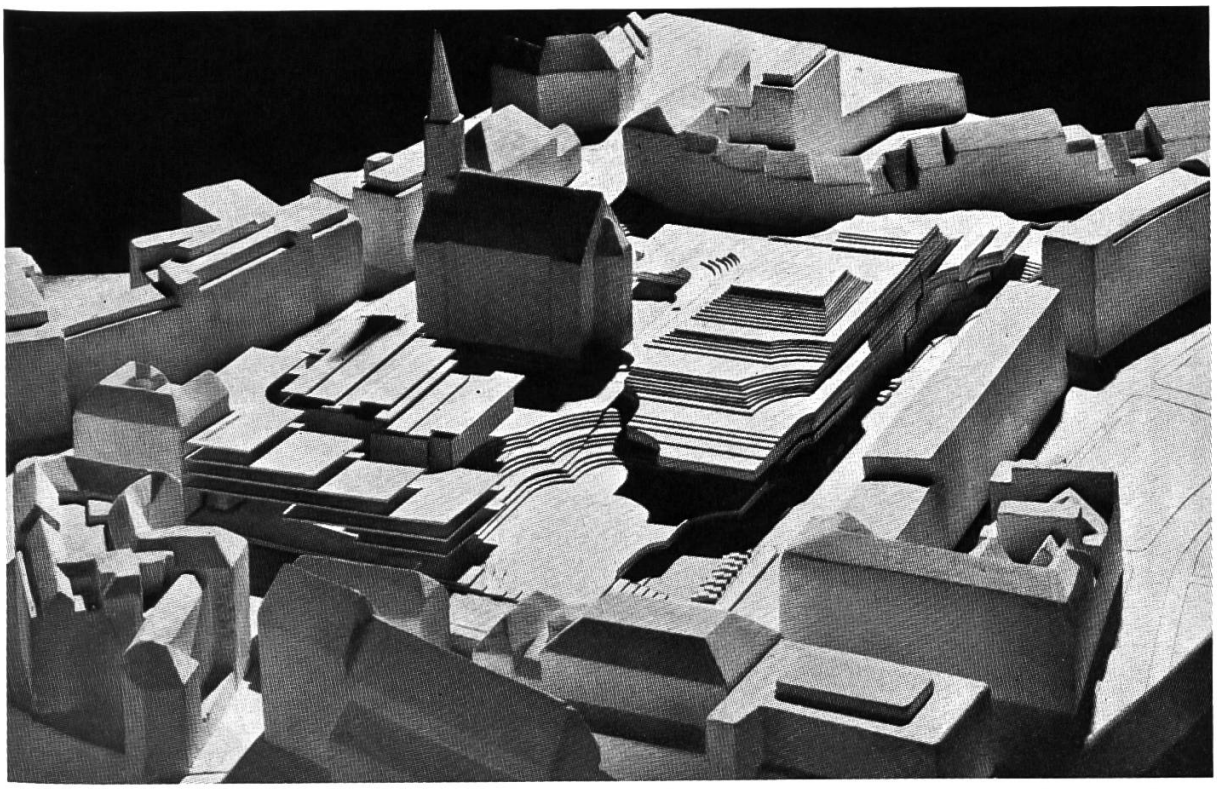


Abb. 48 Genf, Théâtre de Carouge (1972). Architekten: Lucien Archinard, Jean Zuber, Jean-Jacques Mégevand. Oben: Blick von der Bühne in den Zuschauerraum; unten: von der obersten Reihe zur Bühne



48a

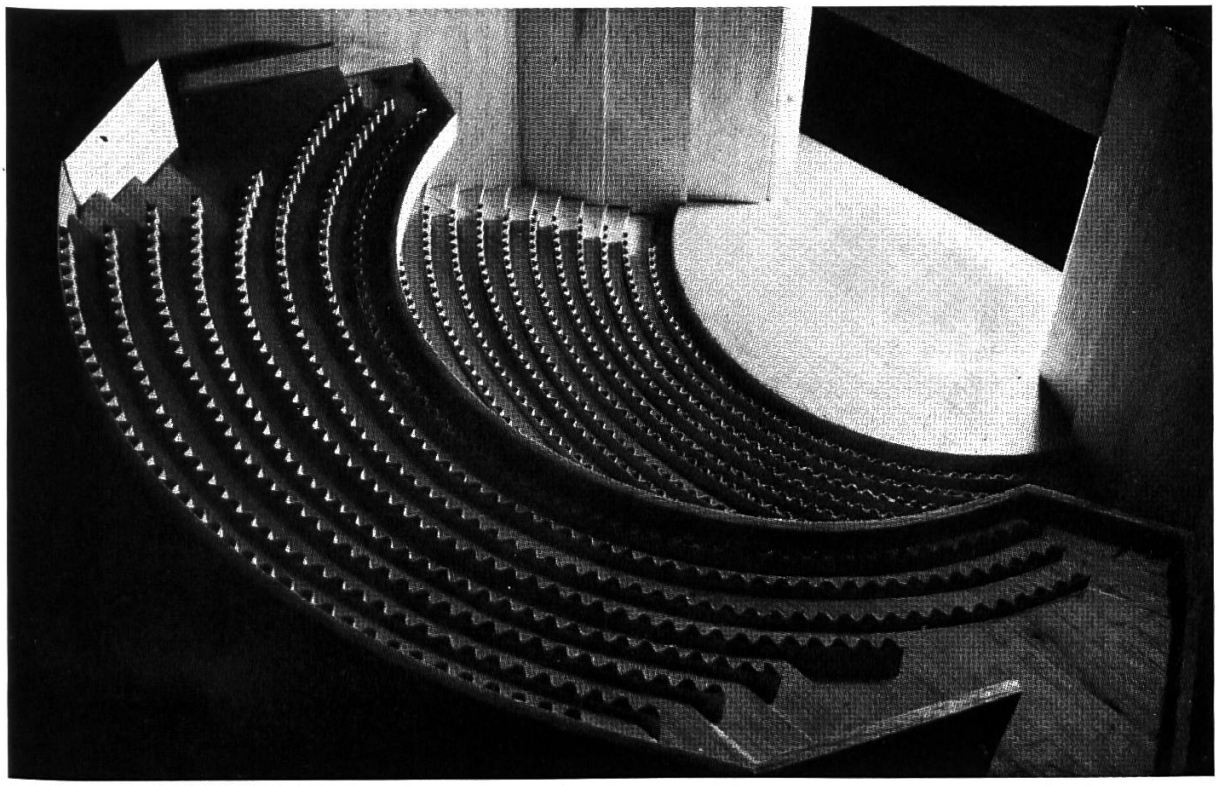
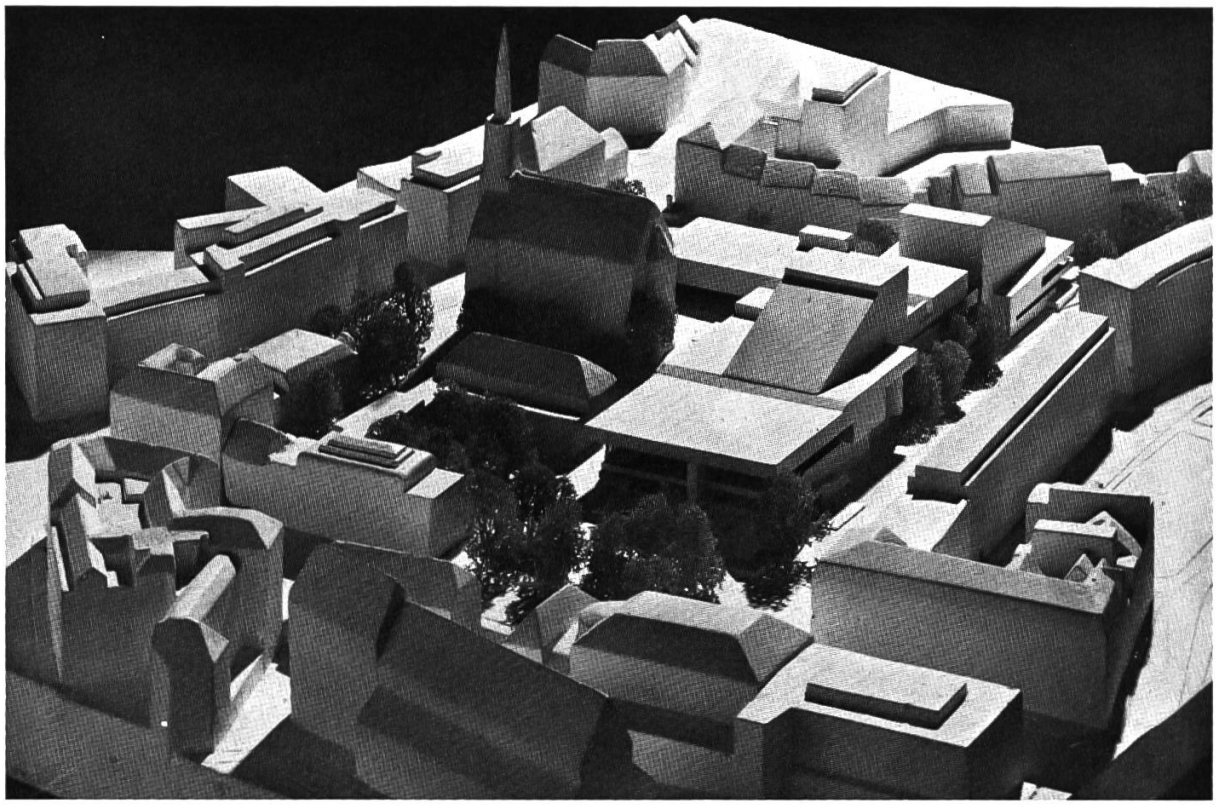


Abb. 48a Wettbewerb für den Neubau des Stadttheaters in Basel 1964; zweiter Preis; Wilfried Steib, Architekt BSA/SIA, Basel und Katharina Steib, Architektin ETH



48b

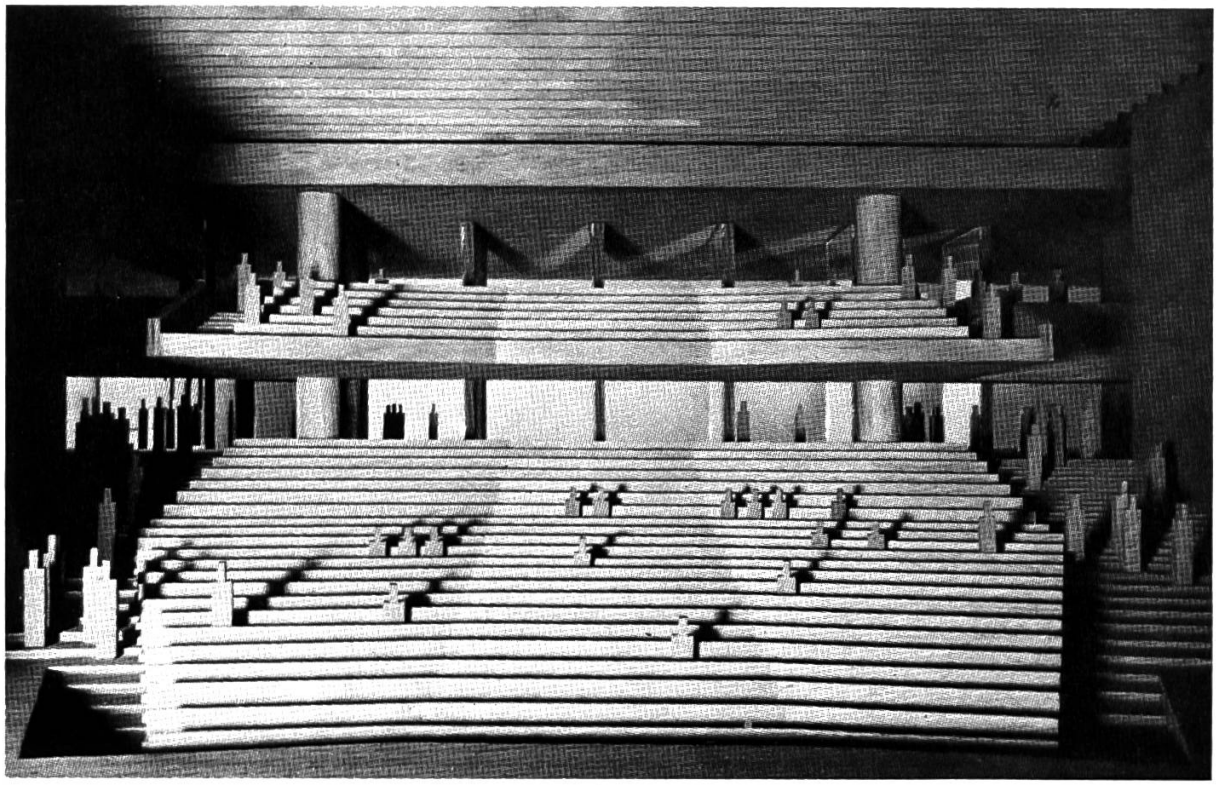


Abb. 48b Wettbewerb für den Neubau des Stadttheaters in Basel 1964; dritter Preis; J. Gass und W. Boos, Architekten BSA/SIA, Basel; Mitarbeiter: E. Eilingsfeld

Bildernachweis zum Kapitel «Beispiele der Entwicklung des Theaterbaus usw.»: Nr. 5 ETH-Archiv Zürich; Nr. 16, 25 H.P. Klauser; Nr. 30, 31 Goetheanum Dornach; Nr. 47, 48 Pius Rast
Bildernachweis zum Kapitel «Zur Baugeschichte des ersten Basler Theaters usw.»: Nr. 49, 56–58, 76 Stehlin-Archiv; Nr. 50–53 Kupferstichkabinett Basel; Nr. 72–75 J.K. Suter; Nr. 78 Photo Höflinger
Bildernachweis zum Kapitel «Das neue Stadttheater»: Nr. 81, 85, 86, 92, 93, 95, 96, 99 Alexander von Steiger; Nr. 87, 88, 90, 94 Ludwig Bernauer; Nr. 91, 97 Peter Stöckli

Abb. 1 Das Hoftheater in Turin, erbaut 1740 von Graf Benedetto Alfieri. Unten Grundriss, oben Längsschnitt. Typisches Barocktheater; Bühne und Zuschauerraum unter einem Dach; hufeisen- bzw. lyraförmiger Grundriss des Zuschauerraums; sechs Logenränge senkrecht übereinander mit der grossen vorspringenden Fürstenloge in der Mitte des ersten Ranges und den fürstlichen Proszeniumslogen über dem Orchesterraum direkt im oder als Bühnenrahmen, als Ausdruck und Verwirklichung eines höfisch-ständischen Gesellschaftssystems. (Aus M. Hammitzsch: «Der moderne Bühnenbau», Berlin 1906, S. 93.)

Abb. 2 Karl Friedrich Schinkel (1781–1841): Ideenskizze zu einem Theatergebäude mit amphitheatralisch aufsteigendem Zuschauerraum als Kreissegment und mit tief in das Auditorium hineinragender Vorderbühne. Die Hinterbühne wird in geringer Tiefe von einem Prospekt abgeschlossen. In dieser und in verschiedenen anderen Skizzen hat Schinkel zum erstenmal in der Geschichte des modernen Theaterbaus das Gesetz der Zweckmässigkeit vollkommen erfüllt und allen optischen und akustischen Anforderungen des Theaters, hinsichtlich gleich guter Sicht und gleich guten Verstehens für alle, entsprochen. Doch konnte er in seinem grossartigen, während des letzten Krieges zerstörten Berliner «Schauspielhaus am Gendarmenmarkt» seine eigentlichen Reformpläne nicht verwirklichen, sondern hatte als königlicher Staatsbaumeister ein Hoftheater im üblichen Rangsystem zu bauen (eröffnet 1821 mit einem Prolog von Goethe). In seinem Entwurf zu einer Verbesserung der Sichtverhältnisse im früheren Königlichen Schauspielhaus zu Berlin (abgebrannt 1817) spricht Schinkel von einer «Relief»-Bühne und von Kulissen als «symbolischer Andeutung des Orts». (Aus F.B. Biermann: «Die Pläne für Reform des Theaterbaus bei Karl Friedrich Schinkel und Gottfried Semper», Berlin 1928, Bd. 38 der Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte, Abb. 31.)

Abb. 3 Gottfried Semper (1803–1879; 1855–1871 Professor für Architektur an der ETH in Zürich); Entwurf zum monumentalen Festtheater an der Isar in München 1865. Verbindung eines grossen amphitheatralischen, ranglosen Zuschauerraums als Kreissegment mit tiefer barocker Bühne; im (nicht ausgearbeiteten) Plan haben die äusseren Plätze keine gute Bühnensicht. (Aus Biermann, a.a.O., Abb. 49). In Verbindung mit Wagner konzipierte Semper in Zürich die epochemachenden Reformpläne im Theaterbau, vor allem hinsichtlich der ranglosen amphitheatralisch aufsteigenden Zuschauerräume, in Deutschland seit dem Festspielhaus in Bayreuth schon im 19. und Anfang des 20. Jhs. mehrfach verwirklicht, in der deutschsprachigen Schweiz, abgesehen vom Goetheanum in Dornach, erst nach dem Zweiten Weltkrieg (Rangtheater noch in der höfisch-barocken Form des 18. Jhs. in Zürich 1891, in Bern 1903, in Basel 1909, dagegen in Mézières (Waadt) schon 1908 das «Théâtre du Jorat» nach den Reform-Prinzipien), Abb. 6–25.

Abb. 4 Louis Pfyffer von Wyher (1783–1845), Architekt und Topograph. Während der Restaurationszeit Luzerner Regierungsrat von 1825 bis 1830, Staatsbauinspektor, seit 1812 eidgenössischer Oberst, Erbauer des ersten Luzerner Stadttheaters (1836–1839), beschäftigte sich intensiv mit Fragen des Theaterbaus (fast jede grössere Schweizer Stadt plante damals für die aus dem Ausland herangezogenen Berufstheatertruppen ein festes Theatergebäude). Pfyffer wurde z.B. Anfang der dreissiger Jahre für den Einbau eines Theaters in die Zürcher Barfüsserkirche zugezogen, das bis zum Brand am 1. Januar 1890 als Stadttheater der Stadt Zürich bestand. Wenn Pfyffer auch den gesellschaftlichen Ansprüchen seiner Zeit entsprechend nicht vom Rangtheater absehen wollte, so versuchte er doch, möglichst ein Logentheater zu vermeiden und in der Gestaltung des Grundrisses nicht mehr die barocke Lyraform anzuwenden, sondern den «Cirkel der altgriechischen Form» mit dem «Halbcirkel des altrömischen» zu verbinden. In seiner aufschlussreichen «Erklärung der Entwürfe für das Liebhabertheater der Stadt Sursee» vom

März 1841 schreibt er u.a.: «Das Schauspielhaus ist die schwierigste Aufgabe. Das Innere ... muss eine solche Form und Einrichtung haben, dass man von jedem Punkte des Auditoriums aus alles übersehen kann, was auf der Bühne vorgeht, und ebenso muss man auch an allen Plätzen die zartesten Biegungen der Töne, welche von der Szene ausgehen, vernehmen können.» So legte Pfyffer um das Parterre nicht wie üblich einen Kranz von Logen, sondern drei amphitheatralisch erhöhte Sitzreihen, um gute Bühnensicht zu gewährleisten (Zeichnung in der Bürgerbibliothek Luzern).

Abb. 5 G. Semper: Entwurf für ein «Conversationshaus in Baden» (Kurhaus), von 1866. Grundriss und Situationsplan. Rechter Teil: Theater, rechteckiger Zuschauerraum und tiefe Bühne, aussen anschliessend Freilichttheater nach römischer Art. Linker Teil: Konzertsaal mit aussen anschliessendem Odeon. Zuschauerraum: Länge des Parterres bis zum Orchester: 17 m, Breite 12 m, Bühnenöffnung 7,5 m. Freilichttheater: Tiefe des Zuschauerraums 24 m, Breite an den Stirnen 48 m, sechs Absätze mit insgesamt 2,5 bis 3 m Niveaudifferenz, Breite 3 m, wohl zum Aufstellen von Stühlen. (Semper-Archiv, ETH-Bibliothek, Abteilung I, Zürich.)

Abb. 6 Bayreuth 1876: Festspielhaus, rangloser Zuschauerraum mit versenktem unsichtbarem Orchester und mit Illusionsbühne. Erbauer: O. Brückwald, nach den seinerseits mit Semper in Zürich besprochenen Forderungen Wagners. Blick von der Bühne in den Zuschauerraum und Grundriss. (Nach F.B. Biermann, a.a.O., Abb. 59.) Oben: Zuschauerraum, unten: Grundriss.

Abb. 7 Otto March: Volkstheater in Worms 1887/88, grosse vorhanglose Vorbühne; Hinterbühne zur symbolischen Andeutung des Orts nach Schinkel; amphitheatralischer Zuschauerraum als Kreissegment, zwei Ränge an der Rückwand mit amphitheatralisch angeordneten Sitzen (nach dem Zweiten Weltkrieg abgebrannt). (Nach Ed. Moritz: «Das antike Theater und die modernen Reformbestrebungen im Theaterbau», Berlin 1910, S. 103.)

Abb. 8 Das Schillertheater in Berlin-Charlottenburg 1905/06, nur für Schauspiel; konsequenter Reformbau; Vorbild für spätere Theater (u.a. Badner Kurtheater); Architekten: Heilmann und Littmann; Zuschauerraum als Kreissegment, amphitheatralisch aufsteigend, ebenso der einzige Rang über den hinteren Reihen. Vorbühne mit Auftrittsmöglichkeit von links und rechts vor dem Hauptvorhang; über 1400 Sitzplätze; im letzten Weltkrieg zerstört; modernisiert wiederaufgebaut. (Bilder aus Ed. Moritz: «Das antike Theater und die modernen Reformbestrebungen im Theaterbau», Berlin 1910. Siehe auch M. Littmann: «Das Charlottenburger Schillertheater», München 1906.)

Abb. 9 Max Littmann (1862–1931). Das im letzten Krieg zerstörte Grossherzogliche Hoftheater in Weimar (1907). Obwohl Hoftheater mit Fürsten- und Proszeniumslogen sind die Ränge nicht mehr bis zur Bühnenöffnung geführt, daher gute Sicht; der dritte Rang amphitheatralisch an den zweiten anschliessend. Keine steilen Sehlinien mehr wie im Barocktheater. Variables Proszenium mit überdeckbarem Orchestergraben als Vorbühne. (Aus «Das Grossherzogliche Hoftheater zu Weimar», München 1908.)

Abb. 10 Heilmann und Littmann: «Das Künstlertheater» an der Kunstausstellung in München 1908, mit Vorder-, Mittel- und Hinterbühne für Sprechstücke. Nur symbolische Andeutung des Orts mit variablen Prospekten für schnellen Szenenwechsel (Shakespeare). Zuschauerraum stark ansteigend als fast rechteckiger Saal. (Nach Moritz, a.a.O., Abb. 67, 68.)

Abb. 11, 12 Jules (Louis) Verrey (gest. 1896 in Lausanne), nach Studien hauptsächlich in Paris seit 1868 «chargé par le Département vaudois des travaux publics», baute vor allem Kapellen und Kirchen der «Eglise libre» u.a. in Lutry,

Echallens, Yverdon, Ste-Croix und Montreux, auch das Lausanner Théâtre municipal für eine private Aktiengesellschaft mit Unterstützung der Stadt Lausanne, nachdem die 1804 als Theater eröffnete «Salle Duplex» 1859 zu einer Kirche der «Eglise libre» umgebaut und der von da an für Theateraufführungen benutzte Saal des Kasinos dem Bundesgericht zu dienen hatte. Nach Reisen in Deutschland und in Frankreich, zusammen mit einer Baukommission zur Orientierung über die dortigen Theaterbauten, errichtete er das Lausanner Theater in den Jahren 1869–1871 in der damals noch allgemein üblichen konservativen höfisch-barocken Form mit drei Rängen und Proszeniumslogen. Die Bestrebungen Wagners und Sempers, die später in der Schweiz erstmals von Architekten der Suisse romande aufgenommen wurden (Mézières), waren noch nirgends realisiert (Bayreuth erst 1876). Der Zuschauerraum wurde 1931/32 durch Architekt Charles Thévenaz in ein modernen Ansprüchen besser genügendes Haus umgebaut. Wie der Längsschnitt zeigt, sind die Proszeniumslogen ausgemerzt und die Ränge nicht mehr bis zur Bühnenöffnung durchgezogen, zum besseren Einblick hinter den Bühnenausschnitt.

Abb. 13, 14 Jacques Elysée Goss von Genf (1839–1912), nach Studien in Paris einer der bedeutendsten Genfer Architekten der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts (Immeubles, Hotels, Fabriken, Schulen usw., 1896 «architecte général de l'Exposition nationale à Genève», baute das Genfer Theater wie Verrey vor ihm das Lausanner in typisch höfisch-barocken Formen mit dem pompösen, die Apollo-Galerie des Pariser Louvre nachahmenden Foyer, mit drei Rängen, Proszeniumslogen, dem typisch französischen «Balcon», d.h. mit den I.-Rang-Logen vorgebauten zwei Sitzreihen, insgesamt für etwa 1400 Zuschauer, von den Genfern stolz «Le Grand Théâtre» genannt. Die für damalige Verhältnisse hohen Baukosten von mehr als vier Millionen Franken konnten durch ein Legat des 1873 in Genf verstorbenen Herzogs Karl von Braunschweig aufgebracht werden, nachdem es lange an Geld für einen Theaterbau gemangelt hatte. Nach dem Brand von 1951 wurde der Zuschauerraum modernen Prinzipien gemäss umgebaut mit guter Sicht von allen Plätzen (wie in Lausanne nicht mehr Heranführung der Ränge bis an den Bühnenrahmen und Aufgabe der Proszeniumslogen). Ausführende Architekten, auch des vollkommen erneuerten Bühnenhauses: Ch. Schopfer und M. Zavelani-Rossi.

Abb. 15, 16 Opernhaus Zürich (früher Stadttheater) von der auf Theaterbauten spezialisierten Firma Fellner und Helmer aus Wien 1890/91 gegen den Einspruch der Zürcher Architektenschaft, die für einen Wettbewerb eintrat, gleichsam als «Theaterkonfektion» in kürzester Zeit ohne Berücksichtigung der Theaterbaureformbestrebungen errichtet, da die damals noch private Theater-Aktiengesellschaft nach dem Brand des ehemaligen, in die Barfüsserkirche eingebauten Theaters so rasch wie möglich ein neues spielbereites Gebäude verlangte. Wieder typisch höfisches Theater im üppigen österreichischen Pseudobarock, nur ohne mittlere Fürstenloge, wohl aber mit Proszeniumslogen (von vielen anderen Plätzen mit schlechter Bühnensicht). Fast gleiche Bauten dieser Firma in verschiedenen Städten der einstigen Österreichisch-Ungarischen Monarchie und in Deutschland. Wie im Berner Stadttheater Säulenkranz im dritten Rang, immerhin im Gegensatz zu den Basler Bauten von 1875 und 1909 nicht mit vier, sondern nur drei Rängen, wodurch der Sehwinkel weniger steil und die Bühnensicht von oben etwas besser ist. Die Hauptfassade, die den Allerweltstil der pseudobarocken Bauten der damaligen Zeit präsentierte, nicht ohne Formgefühl, mit ihren pathetischen Inschriften in goldenen Lettern «Den Musen ein Heim» und «Der Kunst eine Stätte», wurde in ihrer Gesamtwirkung vernichtet, als man 1939 einen modernistischen ovalen Glaspavillon davorsetzte, der im Volksmund sogleich die Bezeichnung «Aquarium» erhielt. Da das geplante neue Opernhaus nicht gebaut wird, ist

zu hoffen, dass hinsichtlich dieses unschönen Pavillons eine gute Lösung gefunden und das Gebäude auch äusserlich seinem Stil angemessen renoviert wird.

Abb. 17, 18 René von Wurstemberger (geb. 1857 in Bern), nach Absolvierung des Architekturstudiums am damaligen Eidgenössischen Polytechnikum in Zürich, Schüler der Ecole des Beaux-Arts in Paris (wie vor ihm die Basler Theaterarchitekten J.J. Stehlin und Fritz Stehlin); nach Studienreisen durch Deutschland, Österreich–Ungarn, Rumänien, die Türkei und Griechenland, um die Jahrhundertwende der namhafteste Architekt in Bern, setzte sich theoretisch durchaus für die damaligen Reformbestrebungen im Theaterbau ein, baute aber das Berner Stadttheater trotz dem Widerstand z.B. Joseph Victor Widmanns, des damaligen Redaktors am Berner «Bund», in höfisch-barockem Stil und glich es im Innern und im Äussern der 1897/98 errichteten Pariser «Opéra Comique» an mit dem für die Sicht besonders nachteiligen Säulenkranz im dritten Rang. Auch fehlt im «Balcon» die «Fürstenloge» in der Mitte nicht, in Bern reserviert für den Bundesrat. Die Bestuhlung im Parterre wurde unterdessen erneuert.

Abb. 19, 20 Ausführlicheres über J.J. Stehlin-Burckhardt und seinen Neffen Fritz Stehlin-von Bavier, den beiden bedeutendsten Architekten Basels in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts und zu Beginn des 20., im Kapitel zur Geschichte der Stadttheaterbauten in Basel. Man vergleiche mit Abb. 20 die Abb. 21 und 22, dort 1906–1909 konservative Tendenz, hier neue «demokratische» Form in der Anlage des Zuschauerraums (1908!).

Abb. 21, 22 Théâtre du Jorat in Mézières (Kanton Waadt), erbaut 1908 nach den Angaben des Dichters und Regisseurs René Morax (1873–1963), angeregt durch die Reformpläne Sempers und Wagners. Rangloser Zuschauerraum mit fast 1200 Plätzen und bester Bühnensicht von jedem Sitz aus. Direkte Verbindung zwischen Bühne und Auditorium durch Treppen, auch vom Orchesterraum auf die Bühne zum intimeren Verhältnis zwischen Bühnenhandlung und Zuschauern (Bühnenöffnung 10 m, Bühnentiefe 12 m, Breite 25 m. Näheres: Jean Nicollier «René Morax, poète de la scène», Schriften der Schweizerischen Gesellschaft für Theaterkultur 10, 1958.

Abb. 23, 24 Oben: Kasino-Theater in Zug von Richard Bracher und Dagobert Keiser (1907–1909), Beispiel eines fortschrittlichen Theaterbaus in einer Schweizer Kleinstadt ohne stehende Bühne. Der Zuschauerraum ist nicht wie üblich in die Tiefe, sondern zur Bühne in die Breite ausgerichtet mit nur einem Rang zum näheren Kontakt mit dem Bühnengeschehen bei Verzicht auf Logen und rangmässige Abgrenzung der Zuschauer. (Schweiz. Bauzeitung, Bd. 58, 1911.)

Unten: Henri Baudin: La Comédie in Genf 1913; als Privattheater nach den Reformplänen Littmanns (verwirklicht im Münchner Künstlertheater) für Genfer Verhältnisse gebaut; 700 Plätze. «La salle de spectacles est de forme rectangulaire, du type dit allemand par opposition à la forme circulaire du type dit italien ou français; elle présente sur ce dernier l'avantage d'assurer de toutes les places sans exception une vision parfaite et complète du spectacle, tous les sièges étant disposés face à la scène.» (Aus: «L'Œuvre», Nr. 3, 1914.)

Abb. 25 Schauspielhaus Zürich, Blick von der Bühne in den Zuschauerraum nach dem Umbau durch den Zürcher Architekten O. Pfleghard in Verbindung mit dem Theaterbaureformer Max Littmann, 1926 (siehe Abb. 8–10). Auf Grund der Gegebenheiten des früheren «Pfauentheaters» ist hier eine Kompromisslösung versucht: erster Rang zwar noch mit Seitenlogen, aber in der Mitte amphitheatralisch aufsteigend. Durch Heranführen der Logen bis zum Bühnenrahmen teilweise schlechte Sicht, ebenso von den seitlichen Plätzen im Parterre bei ungünstiger Akustik auf den hinteren Plätzen, da diese verhältnismässig weit von der Bühne entfernt sind. Der seit mehr als einem Jahrzehnt geplante und fast baureife

Neubau mit der völligen Umgestaltung des Heimplatzes und der dortigen Verkehrsverhältnisse wird nicht realisiert. Der Zuschauerraum soll in Verbindung mit dem dazugehörenden erhaltenswerten vorderen Gebäudekomplex renoviert und vor allem die Bühneneinrichtung und die heute unhaltbaren Garderobenverhältnisse für das darstellende Personal und auch für das Publikum erneuert werden.

Abb. 26 Théâtre de Beaulieu in Lausanne, gebaut 1953/54 vom Lausanner Architekten Marcel Maillard für die «Société coopérative du Comptoir Suisse» als eine Art Festspielhaus mit 1900 Plätzen für grosse Opern- und Ballettgastspiele, auch für Konzerte auf der Bühne; diese mit einer Öffnung von 14 m in der Breite und 7 m in der Höhe bei einer Möglichkeit, die Szene nach hinten bis auf 27 m Tiefe auszudehnen. Der 70 bis 100 Musiker fassende Orchesterraum reicht tief unter die Bühne und bildet bei Opern- und Tanzgastspielen, vor allem bei Schauspielaufführungen, keinen trennenden Graben zwischen Szene und Auditorium. Links und rechts Verbindungstreppen von der Bühne in den Zuschauerraum. Dessen Breite: 28 m, Höhe: 12,5 m, Tiefe des Parterres ohne die einzigen hinteren Logen: 26 m, des Ranges: 32 m. Für gute Akustik: Wände mit Nussbaumholz getäfert.

Abb. 27 Walter Gropius, «Totaltheater», Projekt 1927 für Piscator in Berlin. Eiförmiger Zuschauerraum: «Mein Totaltheater ermöglicht es dem jeweiligen Spielleiter, innerhalb derselben Vorstellung auf der Tiefenbühne oder auf dem Proszenium oder auf der Rundarena beziehungsweise auf mehreren dieser Bühnen zugleich zu spielen. Die kleinere vordere Parkettscheibe ist versenkbar, so dass sie im Keller von den Sitzreihen befreit als Proszeniumspielebene vor der Tiefenbühne benutzt werden kann ... Eine vollständige Verwandlung des Hauses tritt ein, wenn die grössere Parkettscheibe um ihren Mittelpunkt um 180 Grad gedreht wird. Dann liegt die in ihr eingebettete, versenkbare kleine Scheibe als allseitig von ansteigenden Zuschauerreihen umgebene Rundarena zentrisch in der Mitte des Hauses ...» Buchreproduktion aus S. Giedion, Walter Gropius: «Mensch und Werk», Stuttgart 1954. Text aus «Architekt», S. 123, 124; «Baukunst», S. 225. Pläne für eigentliche «Rundtheater» mit der Spielfläche ganz in der Mitte der Zuschauer wurden in Verbindung vor allem mit dem russischen Regisseur Meyerhold nach dem Ersten Weltkrieg in Moskau geschaffen. Ihre Wirkung auf den Westen blieb nicht aus, wie das Beispiel von Gropius zeigt. Die Inszenierungen Max Reinhardts schon vor diesem Kriege im Zirkus Schumann, dem späteren Grossen Schauspielhaus, in Berlin wirkten ebenfalls immer noch nach. Konsequent wurde das reine Rundtheater in den Vereinigten Staaten für experimentierende Universitätstheater übernommen, dann auch im neuesten Theaterbau nach dem Zweiten Weltkrieg immer wieder propagiert (z.B. Abb. 28, 29 und 42) und in manchen neuen Bauten insofern realisiert, als die Zuschauerräume in Arenatheater umgewandelt werden können zur engeren Kontaktnahme der Darsteller mit dem Publikum. Auch werden Raum- oder Arenabühnen für bestimmte Inszenierungen in hierfür geeigneten Räumlichkeiten jeweils ad hoc eingerichtet, wie dies im neuen Stadttheater Basel möglich ist und auch bereits von Hans Hollmann mit den «Letzten Tagen der Menschheit» praktiziert wurde.

Abb. 28, 29 Oben: Glenn Hughes, Rundtheater der Universität Washington in Seattle (USA), in Margo Jones Buch «Theatre-in-the Round» (New York 1951) stolz «the only one of its type in the world» genannt, wurde mit seinen 172 Sitzplätzen und gesellschaftlichen Nebenräumen Vorbild für andere Universitätstheater und auch für das bekannteste Rundtheater in den USA, für das «Theatre '50» in Dallas (Texas). In Paris machte in den fünfziger Jahren das «Théâtre en Rond» von André Villiers Aufsehen mit seinem Zuschauerraum für etwa dreihundert Personen. Unten: das von Philip Powell und Hidalgo Moya 1962 in Clichester

(England) errichtete Festspielhaus besitzt 1365 Sitzplätze, von denen keiner mehr als 20 m von der Spielfläche entfernt ist. Ein Hexagon liegt dem Bau zugrunde, die Bühne wurde in eine Spitze des Sechsecks gerückt. «Die Konstruktion wird in einer fast verwirrenden Offenheit zur Schau gestellt, nichts von der Bühnentechnik bleibt verborgen.» (Hannelore Schubert, «Moderner Theaterbau», Stuttgart, Bern 1971, S. 34.)

Abb. 30, 31 Das Goetheanum in Dornach bei Basel nach einem Modell von Rudolf Steiner (1861–1925), dem Begründer der Anthroposophie und der heute weltweiten Anthroposophischen Gesellschaft, erbaut in den Jahren 1925 bis 1928, nachdem der erste Holz-Doppelkuppel-Bau in der Silvesternacht 1922/23 niedergebrannt war, gehört zu den eindrücklichsten Architekturen unserer Zeit, in denen eine besondere Weltanschauung bewusst Form geworden ist, «als Beispiel der Integration der Künste», als «verwirklichter Gedanke des Gesamtkunstwerks» (Eurythmie – Sprache – Musik – Malerei – Architektur), basierend «auf ganz bestimmten geistigen Voraussetzungen», auf «der besonderen Zweckbestimmung für eine von gleichgerichtetem Lebensgefühl erfüllten Gemeinschaft» (Willy Rotzler im «Werk», August 1960). Grosser Saal 1060 Plätze, kleiner Saal 500. War der erste Bau «ausschliesslich für Mysterienspiele angelegt», insbesondere für diejenigen Steiners, so der neue Bau für dramatische und künstlerische Darbietungen mannigfacher Art. Dies drückte sich in der Formgebung der beiden Aufführungsanlagen aus: in der Anordnung von Bühne und Zuschauerraum. «Im Baugedanken» des früheren Goetheanums sollte in den beiden sich schneidenden kreisrunden Baukörpern «zwei einander gegenüberliegende Welten von Räumen, mit Bezug auf Zuschauer und Bühne, sich erstmals in einer architektonisch ebenbürtigen Innenraumgestaltung begegnen und so eine gegliederte Einheit bilden. Auf zwei ungleich grossen Zylinderbauten wölbten sich zwei entsprechende Kuppeln ... Dadurch dass der grosse Kuppelraum (Zuschauerraum) ansteigende Sitzreihen erhielt und die vierzehn Säulen in diesem Bereich dieselben Proportionen mit wachsender Länge beibehalten sollten, wuchs ihr Durchmesser progressiv bis zur Grenze des Bühnenareals, die mittels eines 21 m hohen, 14 m breiten, auf zwei Säulenpaaren ruhenden Proszeniumbogens markiert wurde. Und da keine Bühnenstirnwand hier vorgeriegelt wurde, trug dieser Übergang keineswegs Guckkastencharakter, sondern schuf lediglich die Schwelle zur anderen Welt, die ihrerseits in die des Auditoriums hineinragte.» Auf einen Schnürboden und die übliche Bühnenmaschinerie wurde bewusst verzichtet: «Die Bühnengestaltung war grösstenteils bereits durch die Architektur gegeben.» Andere Dekorationen als die durch die plastische Innenarchitektur vorhandenen waren nicht vorgesehen; nur eine Beleuchtungsanlage.
«Der Schritt vom alten zum neuen Goetheanum ist nicht nur der Schritt von Holz zu Stahlbeton, sondern auch der Schritt von einer einheitlich gestalteten Doppelräumlichkeit zu einer stärkeren funktionellen und architektonischen Unterscheidung zwischen Zuschauerraum und Bühnenraum, nun ganz bewusst «in der Konfrontation von Darsteller und Zuschauer» (nach den Angaben von Architekt Rex Raab in der «Bühnentechnischen Rundschau», 59. Jg., Februar 1965). Der trapezartige amphitheatralische Zuschauerraum öffnet sich zur breiten Bühnenöffnung (17 × 12 m) hin. Das nun nicht mehr runde, sondern rechtwinklige Bühnenhaus besitzt einen Schnürboden und ist mit moderner Theatertechnik ausgerüstet. Der heutigen «seelisch-geistigen Realität» gemäss, dass dem Menschen in der Gegenüberstellung zum «verantwortlichen Mittragen» verholfen werden solle und er vom Bühnengeschehen nicht «überrumpelt», «genötigt» werden dürfe, wurde darauf verzichtet, die Möglichkeit zu geben, auch auf einer «Zentralbühne», einer

Rund- oder Arenabühne zu spielen, wie dies Gropius (Abb. 27) als einer der ersten wieder angeregt hatte.

Abb. 32, 33 Oben: Entwurf von Roland Rohn (Zürich) für das «funktionelle Theater», 1938. Geplant von der ehemaligen «Stiftung Luzerner Spiele» als «bündisches» Schweizer Festspielhaus in Luzern am See beim Inseli. In Zusammenhang mit Oskar Eberle und mehreren Architekten, die wie Rohn ebenfalls Baupläne schufen (z. B. G. Utinger), sollte auf «dreidimensionaler» Bühne gespielt und die Anlage des Zuschauerraums und der Bühne aus damals gefordertem dramatischem Bühnengeschehen «Gegenwart, Vergangenheit, Kosmos» entwikkelt werden mit ranglosem rein amphitheatralischem Zuschauerraum für 2500 Personen und drei offenen, vorhanglosen Bühnen (versenkbar): erste Bühne im Zuschauerraum, mit Chorgestühl links und rechts und Spielumgängen = Gegenwart; zweite Bühne erhöht und sich seitlich in galleriartigen Horizontalbühnen um den Zuschauerraum fortsetzend = Vergangenheit; dritte Bühne weiter erhöht und mit ihrer Horizontalbühne überkragend die Horizontalbühne der zweiten Bühne = kosmische Vorgänge; alles von einer Projektionsdecke überwölbt mit Möglichkeit verschiedener Dekorationen auf den drei Bühnen. (Näheres in «Festspiele am Vierwaldstättersee», X. und XI. Jahrbuch der Schweizerischen Gesellschaft für Theaterkultur, 1939, S. 75ff.)

Unten: Charles Thévenaz (Lausanne), das wieder abgebrochene Theater an der Landesausstellung 1939 in Zürich nach einer Idee von Oskar Eberle. Zwei Zuschauerräume, einen unter Dach, den andern im Freien mit der Bühne in der Mitte. Man konnte von zwei Seiten auf die Bühne sehen, bei gutem Wetter im Freien, bei schlechtem im geschlossenen Haus (Fassungsraum: 400 Sitze).

Abb. 34 Beispiel (siehe auch Abb. 35, 36) für weitere Reformpläne in der Schweiz, speziell für Stadttheaterbauten. Werner Frey und Jacques Schader (Zürich) beteiligten sich am Wettbewerb 1953 für ein neues Stadttheater in Basel, der ohne Resultat ausging, für den beide Architekten gemeinsam das sehr interessante und damals Aufsehen erregende Projekt eines «Mehrzwecktheaters» einreichten. Die Photographien zeigen Perspektiven und Grundrißskizzen eines schematischen Modells, das drei «Verwandlungstypen» charakterisiert, dies mit der Konzeption von Sitzanordnung und Hauptbühne diagonal in einem umfassenden Quadrat. Die Beweglichkeit der Raumabschlusswände ermöglicht die drei grundsätzlichen Theatertypen. 1. Guckkastentheater: das kleine Quadrat des Sehraums bleibt geschlossen. 2. Raumtheater: die an die Bühne unmittelbar anschliessenden Wände des Zuschauerquadrates weggeschoben, bzw. weggeklappt. Die Bühne greift zangenförmig um die Sitzanordnung herum. 3. Arenatheater: Wandstellung wie bei 2, die äussersten Flügel der Stuhlfläche jedoch bestuhlt.

Abb. 35, 36 Weiteres Beispiel für Reformpläne auf dem Boden der Schweiz. Roman Clemens (geb. 1910), Architekt und Bühnenbildner, Absolvent des Bauhauses Dessau, lange Jahre Bühnenbildner am Zürcher Opernhaus, veröffentlichte sein «Theaterprojekt B», das moderne und konservative Inszenierungsformen ermöglicht (Guckkastenbühne verwandelbar in Raumtheater): «In einem Breitrechteck mit gleichmässig ansteigender Sitzordnung in konzentrischer Stufenführung ist ein Oktogon gehängt, dessen Seiten den Raum nicht bis zum Boden umschliessen, sondern als Wandteile über der schiefen Ebene des Auditoriums schweben. Bei Verwandlung zum Raumtheater werden jeweils die beiden der Bühne benachbarten Oktogonteile beiseite geschoben, desgleichen die Bühnenstirnwand. Dadurch ist der gesamte Bühnenraum zum Zuschauerraum geöffnet. Weiterhin freigegeben: die bespielbaren Podien der Bühnentreppenhäuser, die

Zuschauerzugänge als Schauspielerstrassen und bis dahin verdeckte Sektoren der Sitzanordnung.» (Aus «Darmstädter Gespräch», «Theater», Darmstadt 1955.)
Abb. 37, 38 Ernst F. Burckhardt-Blum, Architekt in Zürich (1900–1958), der sich in Verbindung mit Oskar Eberle und K.G. Kachler mit Theaterbau und Inszenierungsfragen beschäftigte («Theaterbau gestern und heute», XVII. Jahrbuch 1947 der Schweizerischen Gesellschaft für Theaterkultur) fand für den Umbau des Corso-Theaters in Zürich 1934 eine hervorragende Lösung: u.a. vorbildliche Einteilung für optimale Sicht in gegebenem beschränktem, vorher pseudobarokkem Raum mit zwei Rängen; jetzt Seitenlogen als vorkragende Kojen (später in manchen Konzeptionen moderner Opernhäuser übernommen wie z.B. in Hamburg), aufsteigende Sitzreihen mit bester Sicht von allen Plätzen; der nunmehr eine Rang und das Parterre eingeteilt in acht Felder für beste Zirkulation der Besucher in diesem auch für Kinozwecke benutzten Hause. Oben: Längsschnitte vor und nach dem Umbau. Unten: heutiger Zustand.
Abb. 39 Ernst F. Burckhardt-Blum, Projekt einer Studienbühne für Basel, 1940/41. Vorerst geplant als Einbau in eine frühere Reithalle an der Malzgasse in Verbindung mit dem Basler Stadttheater und K.G. Kachler, da damals ein kleines Kammertheater in Basel fehlte und das Stadttheater für Aufführungen besonderer Werke, die sich für das grosse Haus mit seiner schlechten Bühnensicht und Akustik nicht eigneten, in kleinere Säle der Stadt ausweichen musste (u.a. in den ehemaligen «Blauen Saal» der Mustermesse, oder den Hans-Huber-Saal des Stadtkasinos). Das Projekt, das abgesehen von Basel in irgendeinem leeren Saal verwirklicht werden konnte, sah vor: die Szenenfläche für Aufführungszwecke sollte die Hälfte des Raumes einnehmen, und der variable Zuschauerteil aus einer stark ansteigenden Stufentribüne bestehen bei einer Sitzzahl von 250 bis 300 Personen, hierbei Decke und Wände des ganzen Raumes in Felder (Holzkonstruktion) von 2 auf 2 m eingeteilt, jedes dieser Felder herausnehmbar mit der Möglichkeit zur Aufstellung der Beleuchtungskörper oder für Zugänge und Auftritte rings um die Bühne, auch um in der Mitte der Zuschauer zu spielen.
Abb. 40, 41 Kurtheater Baden (Theaterstiftung), erbaut 1950 bis 1952 durch die Architekten Lisbeth Sachs und Otto Dorer. 613 Sitzplätze, bei Schauspiel mit hochgefahrenem Orchesterboden 665, ohne Stehplätze. Zuschauerraum als stark ansteigendes Kreissegment mit einem Rang über den hinteren Sitzreihen. Beste Sicht von allen Plätzen. Variables Proszenium: Bühnenrahmen beweglich, Orchesterboden durch Luftkompressor auf jede beliebige Höhe bis zum Bühnenboden auffahrbar. Oben: Blick von der Bühne in den Zuschauerraum. Unten: Blick gegen die Bühne.
Abb. 42 «Ring-» oder «Rundtheater» von André Perrottet von Laban (1916–1956), System Perrottet-Stoecklin, Basel, patentiert (erstes Projekt vorgesehen auf dem Areal des Basler Sommerkasinos, 1950): amphitheatralisch aufsteigende Zuschauertribüne auf drehbarer Fläche in der Mitte des Theaters; ringsum Bühne auf Kreisring; benutzbar als zusammenhängendes Panorama oder mit abgegrenzten Spielflächen, an die der Zuschauerraum herangedreht wird; viele Inszenierungsmöglichkeiten auf der offenen Bühne oder mit Guckkastenszenerien; ferner als Mehrzweckbau verwendbar für alle Spielgattungen (Arena, Kammerspiel, Operntheater, Konzert- und Vortragssaal, Variété, Cinerama). (Aus dem Prospekt 226/2 des Sektors «Bilden und Gestalten» der Abteilung «Kunst und Leben» an der Expo 1964 in Lausanne.) Der drehbare Zuschauerraum des PTT-Pavillons im Sektor «Verkehr» zeigte eine praktische Verwirklichung dieses Systems. Auskunft: Dr. O. von Arx, Birsigstrasse 115, 4054 Basel.
Abb. 43, 44 Praktische Ausführung des Rundtheaters, der drehbare Zuschauerraum im Freilichttheater zu Krumau (Krumlov), Tschechoslowakei, während

einer musikalischen Aufführung (oben); Architekt J. Bräms, 1958. Unten: das Freilichttheater in Tampere, Finnland, 1959, mit ebenfalls um die Achse drehbarem Zuschauerraum; Architekten R. Ojanen und J. Ilveskosken. (Aus «Le Lieu Théâtral dans la Société Moderne», par D. Bablet et J. Jacquot, Paris 1963.)

Abb. 45, 46 Das Theater in der «Maison de la Culture» zu Grenoble, eröffnet anlässlich der Olympischen Spiele 1968, mit drehbarem Zuschauerraum, vom Pariser Architekt André Wogenscky, einem ehemaligen Mitarbeiter von Le Corbusier, fusst auf dem Projekt Perrottets von 1950, wurde aber weiterentwickelt durch die um den Zuschauerraum gelegte, hier nun ebenfalls drehbare Szene. Das Haus ist auch als Mehrzwecktheater eingerichtet, das zum Beispiel für Ausstellungen benutzt werden kann. Es erlaubt den Regisseuren freieste Spielentfaltung.

Abb. 47, 48 Pierre Paillard (Zürich), Stadttheater in St. Gallen (1964–1968). 855 Plätze im Schauspiel, 771 in der Oper, dazu Studiobühne mit 250 Plätzen. Aufbau des ganzen, in Sichtbeton ausgeführten Baukörpers auf der Basis eines hexagonalen Grundrisses mit ausgezeichneten Sichtverhältnissen bei verhältnismässig kurzer Maximaldistanz im abgestuften Zuschauerraum; weder reines Parkettheater noch ein Rangtheater mit scharfer Trennung von Parkett, Rang und Logen. Orchestergraben für 55 Musiker, hochfahrbar auf Zuschauerraum- oder Bühnenniveau; grosse, weite Foyerräumlichkeiten. «Der sichtbare Ausdruck des neuen Theaters von aussen ergibt sich eindeutig aus den grossen geschlossenen Kuben des Zuschauerraums und insbesondere des Bühnenturms; um diesen Schwerpunkt gruppieren sich die übrigen Trakte, greifen die sich frei entwickelnden Räume spielerisch in die Umgebung. – Als wichtigstes Merkmal kann die Tatsache gelten, dass der Neubau ein massvolles Haus ist, ein Theater, bei dem Mass gehalten wurde: bei der Aufstellung des Raumprogrammes, bei der Bestimmung der Raumabmessungen, bei der Dosierung der Ansprüche – und daher auch bei den Kosten» (12 Millionen Franken!). (Aus «Sachbericht des Architekten», in «Stadttheater St. Gallen», Theaterjahrbuch 34, 1968, der Schweizerischen Gesellschaft für Theaterkultur.)

Abb. 47b Théâtre de Carouge in Genf von den Architekten Lucien Archinard, Jean Zuber und Jean-Jacques Mégevand, eröffnet 1972, aus Beton und Glas, 402 Plätze. Das ganze Theatergebäude ist ein einziger Raum, in dem es zwischen Kasse, Garderobe, Foyer und Zuschauerplätzen keine Trennwände gibt. Die Sitze sind als muschelförmiges Amphitheater angeordnet, die oberste Reihe auf dem Niveau des Erdbodens, das ganze übrige Theater in die Tiefe gebaut. Die Sicht ist von allen Plätzen gleich gut (das Bühnenportal 7 m hoch und 12 m breit mit grosser Vorbühne, darunter Orchesterraum für 30 Musiker).

Abb. 48a, 48b Zweiter und dritter Preis aus dem Wettbewerb für den Neubau des Stadttheaters in Basel, ausgeschrieben 1963 vom Baudepartement des Kantons Basel-Stadt. Als Standort wurde das an der Theaterstrasse gelegene Areal der Steinenschule bestimmt, das sich bis gegen die Elisabethenstrasse hinaufzieht; für die Möglichkeit einer zweiten Bauetappe war das zwischen Klosterberg und Steinentorstrasse liegende Ganthausareal vorgesehen. Den ersten Preis mit Auftrag zur Ausführung erhielten: Schwarz, Gutmann und Gloor, Architekten BSA/SIA, Zürich. (Siehe das besondere Kapitel mit den entsprechenden Bildern.) Hier sind die Modelle des zweiten und des dritten Preises abgebildet.

Abb. 48a Zweiter Preis: Wilfried Steib, Architekt BSA/SIA, und Katharina Steib, Architektin ETH, Basel. Aus dem Text des Preisgerichts. «Der Zuschauerraum ist grosszügig gestaltet, weist aber zu lange Sitzreihen auf ... Das Projekt hat kubische und räumliche Qualitäten.»

Abb. 48b Dritter Preis: J. Gass und W. Boos, Architekten BSA/SIA, Basel. Aus dem Text des Preisgerichts: «Das Projekt charakterisiert sich durch die kubisch

interessante Einordnung mit lebendigen Formen ... Der intim gestaltete Eingangsvorplatz sammelt die Besucher in natürlicher Weise ... Die Zufahrt und die Einstellhalle sind eingehend studiert, doch fehlt die Möglichkeit einer direkten Vorfahrt für die Studiobühne.» (Bilder und Text aus dem «Bericht des Preisgerichts, Wettbewerb für den Neubau des Stadttheaters in Basel», 1964.)

Anzumerken ist hier ferner, dass sich der berühmte, damals in Chicago tätige Architekt Ludwig Mies van der Rohe (1886–1969), von 1930 bis 1933 Direktor des Bauhauses Dessau, der von bedeutendem Einfluss auf die moderne Architektur in Europa und in Amerika war, bereit erklärt hatte, nach Basel zu kommen und ein Theater zu bauen. Da Mies van der Rohe aber nicht an einem Wettbewerb teilnehmen wollte und konnte, musste dieser Plan aufgegeben werden[1].

[1] Siehe den Bericht in der Basler «National-Zeitung» vom 16. Dezember 1962.