

Der mystische Abgrund : Sempers Opernhaus : Münchens mystischer Abgrund

Autor(en): **Oelek, Sambal**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Hochparterre : Zeitschrift für Architektur und Design**

Band (Jahr): **16 (2003)**

Heft 9

PDF erstellt am: **23.09.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-122178>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Der mystische Abgrund

Text und Illustrationen: Sambal Oelek

Was haben Dresden, Wien, Zürich und Winterthur gemeinsam? Es sind Städte mit Semper-Bauten. Beinahe hätte auch München dazugehört, denn für die bayrische Metropole hat der Meister baureife Pläne für eine fantastische Oper gezeichnet. Sie hatten ein tragisches Ende.

Die Geschichte des Opernhausprojekts des Architekten Gottfried Semper für München ist eine Geschichte von hochfliegenden Hoffnungen, infamen Intrigen und schmachlichem Scheitern – sie hat selbst etwas Operhaftes. Als sich Richard Wagner in Zürich dafür einsetzte, dass sein Freund Semper 1855 ans eidgenössische Polytechnikum berufen wurde, handelte er keineswegs nur uneigennützig. Schon 1853 hatte er ihm das Textbuch der vierteiligen Oper (Ring der Nibelungen) nach London geschickt und später dazu bemerkt: «Ohne Ihre Hülfe kann ich dereinst an keine Aufführung denken.» Das war keine billige Höflichkeitsfloskel. Die auf banalen Profit ausgerichteten etablierten Opernhäuser und das vergnügungssüchtige städtische Publikum widerten ihn immer mehr an. Für die weihevollen – auf vier Tage verteilte – Aufführung des Nibelungenrings schwebte ihm daher ein eigens erstelltes, behelfsmässiges Gebäude vor, wofür er Sempers fachlichen Rat benötigte.

An diesem sollte es denn auch nicht fehlen. Woran es mangelte, waren die Finanzen. So entschloss sich Wagner 1863, die Texte des Nibelungen-Zyklus zu publizieren, in der Hoffnung, auf diese Weise spendable Sponsoren zu finden. Wie er im Vorwort schrieb, dachte der einst steckbrieflich gesuchte Republikaner dabei vor allem an einen «deut-



schen Fürsten». Es war nicht bloss ein Fürst, der anbiess, es war ein waschechter König. Am 10. März 1864 wurde Ludwig II. von Bayern, noch nicht einmal 19-jährig, zum König proklamiert. Nur zwei Monate später bestellte er Richard Wagner zu sich, den er schon im zarten Teenageralter schwärmerisch verehrt hatte, beglich unbekümmert dessen Schulden und versprach, alles für die Realisierung des Nibelungenrings zu tun. In seiner Begeisterung schoss er über das Ziel hinaus: Dem Komponisten hätte ein provisorisch in den Münchner Glaspalast hineingebautes Theater aus Holz durchaus genügt, aber der Monarch wünschte darüber hinaus ein eigens für den wagnerschen Opernzyklus errichtetes, monumentales Festspielhaus, einen «Prachtbau der Zukunft».

Das Orchester versenken

Auf Empfehlung Wagners betraute Ludwig II. Semper mit dem Entwurf. Der Architekt, der befürchtet hatte, in seinem Zürcher Nest «glanzlos, im Trüben und unbeachtet zu verlöschen», warf sich voller Enthusiasmus auf die glanzvolle Aufgabe. Nicht unbeachtet von der bayrischen Presse, reiste er Ende Dezember 1864 nach München, erhielt eine Audienz beim König und besprach mit Wagner das Projekt. Dieser wünschte in erster Linie, das Orchester abzusenken und vollständig verschwinden zu lassen – eine damals im deutschen Theaterbau neue Forderung. Der Grund lag nicht darin, dass die Musiker bei Theaterskandalen in ihrer exponierten Lage die lohnendsten Ziele für faule Eier abgaben. Die reale Welt der Zuschauer sollte strikt von der idealen Welt des Bühnengeschehens getrennt werden. Der Komponist fand es unerträglich, wenn etwa die wackelnden Schnecken der Kontrabässe oder die hektisch hochgeworfenen Hände des Dirigenten ins Bild einer feierlichen Opernszene hineinstiessen.

Innenraum und Treppenhaus

Das Problem war durch das herkömmliche Theater, von dessen Balkonen aus das Orchester stets sichtbar blieb, nicht zu lösen. So konzipierte Semper nach wochenlangen optischen Studien einen amphitheatralischen Zuschauerraum ohne Ränge und mit einer einzigen – der königlichen – Loge: Zwischen das Publikum und die Bühne schob er eine durch ein zweites Proszenium begrenzte Raumschicht, in der sich nicht nur das tief gelegte und zusätzlich noch absteigende Orchester, sondern auch die Gasflammenreihe der Bühnenbeleuchtung befand. Die Dekoration auf dem saalseitigen Proszeniumsrahmen wiederholte er in kleinerem Massstab auf der Blende des primären Proszeniums, sodass die Bühne durch eine perspektivische Täuschung weiter entfernt schien, als sie wirklich war. Sie war «ent-rückt», «unnahbar». Umgekehrt wirkten alle darauf agierenden Figuren übermenschlich gross. Die beiden nannten diesen Zwischenraum den «mystischen Abgrund» – in Anspielung auf die Erdspalte des Orakels von Delphi. Die aus der Tiefe geisterhaft aufsteigende Musik setzte Wagner den Dämpfen gleich, die dem Schlund von Delphi entwichen. Diese versetzten die weissagende Pythia in einen hellseherischen Zustand, eine Geistesverfassung, die offenbar auch für das Verständnis von Wagners Musikdramen unentbehrlich war.

Vom Dach aus, das vor seinem Arbeitszimmer lag, hätte Ludwig II. direkt in die neue Prunkstrasse und auf das ersehnte Wagner-Festspielhaus blicken können.

Das gewaltige Auditorium war flankiert von riesigen Treppenhallen mit Durchblicken wie bei Piranesi. Oberlichter erzeugten einen Sog nach oben. Beide Treppenhäuser waren nicht nur von der gebogenen Vorhalle und dem darüber liegenden gekrümmten Foyer, sondern auch von den mächtigen Seitenflügeln aus erreichbar. Darin befand sich im Erdgeschoss je ein 40 Meter langer Saal, in dem eine extrem gestreckte, einläufige Prunktreppe beinahe unmerklich den Höhenunterschied von der Vorfahrt zum Saal überwand. Als Semper die weitläufigen Treppenanlagen entwarf, in denen die Festspielgäste gemessenen Schrittes hoch- und niedersteigen sollten, hatte er wohl die gedehnten, gravitatisch auf- und absteigenden Melodiebögen des Freundes im Ohr.

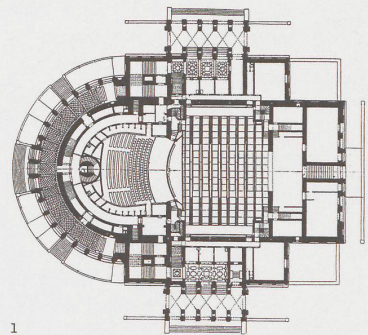
Eingriff in die Stadt

Das Bauwerk wäre auch im Äussern eine imposante Erscheinung geworden – nicht nur wegen seiner kolossalen Ausmasse: Mit einer Breite von 180 und einer Tiefe von 100 Metern hätte es sämtliche bisher erstellten Theaterbauten überflügelt. Wie schon im Opernhausprojekt von Rio de Janeiro wurden die immensen, im Sockelgeschoss rustizierten Steinmassen überragt vom Dreiecksgiebel des 50 Meter hohen Bühnenhauses, das zu jener Zeit gebildete Betrachter unweigerlich an den hoch über Athen thronenden Parthenontempel erinnerte. Semper war zudem überzeugt, dass ein Schauspielhaus stets die Erinnerung an ein römisches Theater heraufbeschwören musste. In seiner ersten Dresdner Oper ebenso wie im Projekt für Rio de Janeiro baute er deshalb die Gebäudefront in Form eines vollständigen Halbkreises aus.

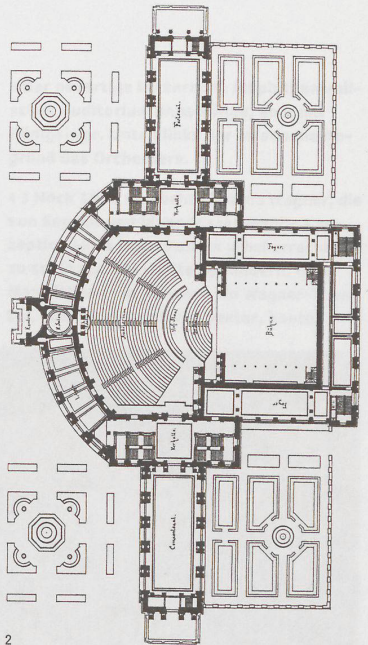
Im Münchner Festspielhaus war er nun genötigt, die Rundung zu einem Segmentbogen abzufachen, da sich die Fassade nicht mehr einem hufeisenförmigen Logentheater, sondern der Krümmung des amphitheatralischen Zuschauerraums anpassen musste. Die Wirkung des Prachtbaus wurde durch die einzigartige Lage des Bauplatzes potenziert. Auf Vorschlag Sempers und Wagners favorisierte der König eine Stelle am östlichen Isar-Hochufer, etwas nördlich von der damals noch nicht existenten Luitpoldbrücke. In der leicht abgewinkelten Verlängerung der Brienerstrasse, wo Wagner wohnte, und der Hofgartenstrasse, wo Ludwig II. wohnte, sollte eigens eine neue schnur gerade Prunkstrasse durch die St.-Anna-Vorstadt und über eine neue Brücke vor das Festspielhaus führen. Die Situation hätte im städtebaulichen Massstab wiederholt: die ganze Stadt als Auditorium, die Residenz als Königsloge, die mächtige Uferterrasse, auf welcher der Bau sich wie eine Kulisse erhob, als Bühne und dazwischen die dampfende Isar als mystischer Abgrund.

Ein Traum zerfliesst im Nebel

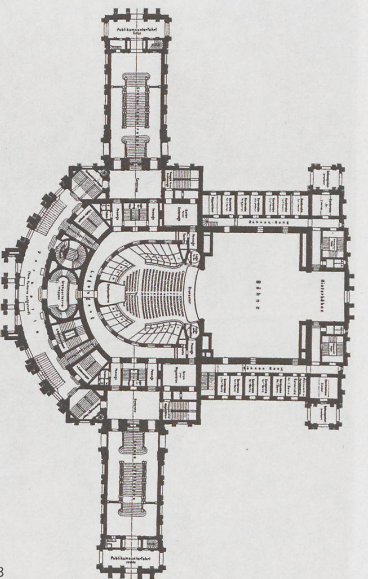
Das megalomane Projekt hatte nie eine grosse Chance. Der kostspielige Bau hätte aus der Zivilliste, das heisst dem für den Königshof bestimmten Etat, finanziert werden sollen, wodurch sich natürlich die ganze davon zehrende Königsfamilie bedroht fühlte. Bei den Monarchisten waren Semper und Wagner als frühere demokratische Revolutionäre ohnehin schlecht angeschrieben. Wagner, den man beschuldigte, die Kabinettskasse zu plündern und den König politisch zu manipulieren, hätte das Bauvorhaben vermutlich auch dann nicht durchboxen können, wenn er sich weniger halbherzig dafür eingesetzt hätte. Ausserdem →



1



2



3

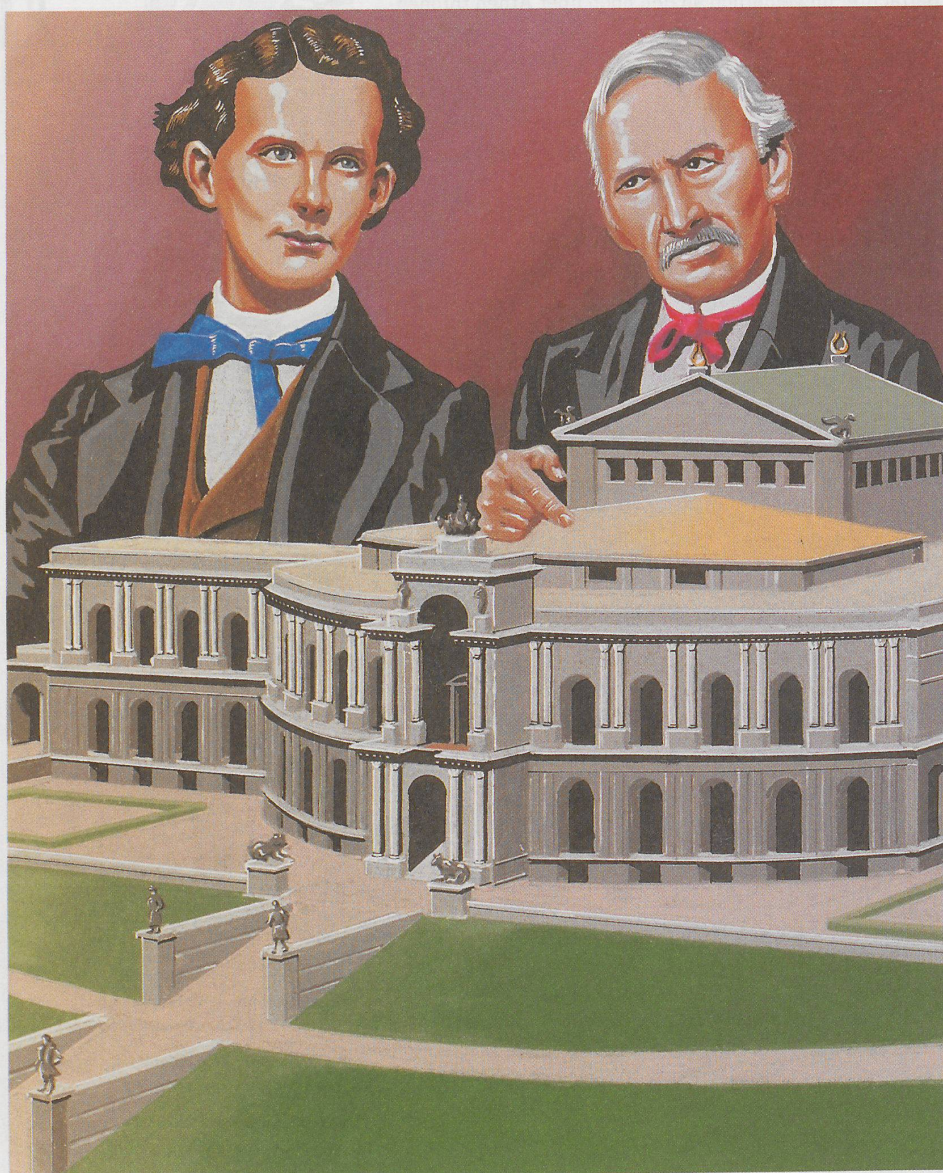
1 Gottfried Sempers erstes Dresdner Hoftheater, 1841 erbaut und 1869 abgebrannt

2 Das Münchner Festspielhaus, Obergeschoss, Projekt von 1866/67

3 Das Wiener Burgtheater von Semper und Hasenauer, Ausführungsprojekt von 1873, fertig gestellt 1888

Opulentes Werkverzeichnis

Am 1. November wird im Museum für Gestaltung in Zürich die grosse Semper-Ausstellung eröffnet. Den Katalog gibts jetzt schon. Das Architekturmuseum der TU München und das Institut Gta der ETH Zürich haben das 3,5 Kiloschwere Buch erarbeitet. Es ist mit seinem kommentierten Werkverzeichnis und den klugen Aufsätzen eine geballte Ladung Architektur- und Kunstgeschichte. Darüber hinaus ist es üppig illustriert. Die meisten Pläne – keine Selbstverständlichkeit! – sind koloriert abgebildet, was für einen Architekten, der für die Polychromie focht, recht und billig ist. Auch die Fotos von Klaus Kinold vermitteln einen neuen, farbigen Blick auf die in unserer Erinnerung meist grauen Bauten Sempers. Winfried Nerdinger, Werner Oechslin et al.: Gottfried Semper (1803–1879). 520 Seiten, CHF 112.– (CHF 56.– in der Ausstellung).



1



2

1 Im Januar 1867 erläuterte Semper in der Münchner Residenz dem jungen König anhand eines Modells den Entwurf. Rasch entschlossen erteilte Ludwig II. mit Handschlag den Auftrag.

2 Richard Wagner, mit der Nibelungenkomposition in Verzug, erschrak ob der Eile: «Mir liegt jetzt alles mehr im Kopf als Wagner-Theater oder gar Wagner-Strasse.»

→ musste er München unter öffentlichem Druck schon Ende 1865 verlassen. Das Königliche Kabinett seinerseits verzögerte und hintertrieb die Weisungen Seiner Majestät nach Noten. Semper war verunsichert, aber bosselte im fernen Zürich dennoch unverdrossen weiter an seinem sagenhaften Opernpalast, bis er im Herbst 1867 resignierte: «Einen höchsten Lebenstraum (...) sehe ich vor mir im Nebel zerfließen.» Tief verbittert liess er schliesslich sein Honorar beim König durch einen Rechtsanwalt einfordern, was Ludwig II. derart verärgerte, dass er – erst jetzt! – das Projekt endgültig begrub.

Kongeniale Kunstauffassung

Der aufgebrachte Architekt machte – wohl zu Unrecht – den Komponisten für das Debakel verantwortlich. Die Freundschaft zerbrach. Dabei verband die beiden mehr als eine langjährige Bekanntschaft. Wagner wollte die stofflichen Voraussetzungen der Musikproduktion vollständig unsichtbar machen und das Publikum durch Klangwolken, die er den delphischen Dämpfen gleichsetzte, benebeln. Das deckt sich mit Sempers Auffassung, der die kruden konstruktiven Elemente eines Bauwerks mittels kunstvoller Bekleidung zu maskieren trachtete: «Der Karnevalskerzendunst ist die wahre Atmosphäre der Kunst. Vernichtung

der Realität, des Stofflichen, ist nothwendig, wo die Form als bedeutungsvolles Symbol als selbständige Schöpfung des Menschen hervortreten soll.»

Am 21. September 1869 fing Sempers Dresdner Opernhaus Feuer. Was nach Abzug der Rauchschwaden vom stolzen Bau übrig blieb, erinnerte in der Tat fatal an die Ruine eines römischen Theaters. Der Brand war – Ironie der Kunstgeschichte – durch Karnevals-, pardon, Räucherkerzen entfacht worden. Psychisch stand der Architekt nach diesem zweiten Schicksalsschlag am Rand des Abgrunds. Aber das Unglück entpuppte sich als Chance: Beim neuen Dresdner Hoftheater, für das man ihn wieder beizog, konnte er auf sein Münchner Projekt zurückgreifen. Statt des Halbkreises verwendete er im Grundriss jetzt den Segmentbogen, obschon dieser – übrigens wie im gemeinsam mit Carl Hasenauer erbauten Wiener Burgtheater – wieder ein u-förmiges Logentheater umschloss. Das Bühnenhaus, die Fasadengestaltung sowie die zentrale Exedra waren mit den Münchner Plänen so gut wie identisch. In Wien kamen die seitlich ausgreifenden Treppenhallen zu Ehren. Den mystischen Abgrund und das amphitheatralische Auditorium aber übernahmen in abgeänderter Form Otto Brückwald im Bayreuther Festspielhaus und Max Littmann im Münchner Prinzregenten-Theater. •

3 Der neuartige Innenraum: Amphitheatralisches Auditorium ohne Ränge, aber mit Königsloge. Unten links der mystische Abgrund des Orchesters.

4-5 Noch 1901 versuchte Cosima Wagner, die von Semper und Wagner stammende Konzeption eines Opernhauses urheberrechtlich zu schützen. Sie wollte verhindern, dass Max Littmann in München ein Wagner-Theater, das Prinzregenten-Theater, baute.

